

Au-delà de la rupture : « Bestiaire » de Gilles Hénault

Michel Biron

Volume 24, Number 2 (71), Winter 1999

Poésie québécoise et histoire littéraire

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/201430ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/201430ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Biron, M. (1999). Au-delà de la rupture : « Bestiaire » de Gilles Hénault. *Voix et Images*, 24(2), 310–323. <https://doi.org/10.7202/201430ar>

Article abstract

This article studies the place of Gilles Hénault's poem "Bestiaire" (1959) in literary history. Although Hénault was one of the first Québécois writers to acknowledge the influence of surrealism (and particularly Éluard), "Bestiaire" is not a provocative text like those of Gauvreau or the young Paul-Marie Lapointe. Read by critics as an *ars poetica*, the poem attempts not so much to carry out a "revolution of poetic language" as to integrate several registers and to align the negativity of modern poetry with a desire to communicate that was specific to the local context. In this context, three reading elements are given privileged status: the issue of the reader, the social function of poetry and the concepts of time and history.

Au-delà de la rupture : « Bestiaire » de Gilles Hénault*

Michel Biron, Université du Québec à Montréal

Cet article étudie la place du poème « Bestiaire » (1959) de Gilles Hénault dans l'histoire littéraire. Bien qu'il ait été l'un des premiers écrivains au Québec à se réclamer du surréalisme (celui d'Éluard en particulier), Hénault ne fait pas de « Bestiaire » un texte provocateur à la manière des textes de Gauvreau ou du premier Paul-Marie Lapointe. Lu par la critique comme un art poétique, ce poème se soucie moins de faire sa « révolution du langage poétique » que d'intégrer plusieurs répertoires et d'accorder la négativité de la poésie moderne avec un désir de communication propre au contexte local. Trois éléments de lecture sont privilégiés dans cette perspective : la question du lecteur, la fonction sociale de la poésie et la conception du temps et de l'Histoire.

Le poème « Bestiaire¹ » de Gilles Hénault s'ouvre sur une phrase ample qui tourne en spirale autour du syntagme nominal « Un seul cri » :

Un seul cri,

grogner, chuinter, miauler, bêler, aboyer, hennir, glapir, siffler, rugir,

un seul cri

suffit à l'animal, un seul cri viscéral, une seule expression de tout son être, un seul cri qu'il module selon les méandres de son instinct, les frissons de son poil, l'intensité de sa rage, les fêlures de ses images biologiques, le tremblement de sa peur,

un seul cri

et son peuple dresse l'oreille, les ailes s'affolent, les échines se cabrent, les galops battent le tambour des plaines, les courses font flèche de tout bois, les paniques moutonnent vers les précipices,

un seul cri

* Cet article s'inscrit dans un projet plus vaste intitulé « Sociocritique du poème. Contribution à une histoire de la poésie au Québec ». Ce projet bénéficie du soutien financier du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

1. Gilles Hénault, « Bestiaire » (1959), *Signaux pour les voyants. Poèmes 1941-1962*, Montréal, Typo, 1992, p. 107-109.

et c'est l'appel au combat des mâles agglomérés par l'aimant du rut, c'est l'orientation vers les sources qui luisent déjà aux naseaux des chefs de files, c'est l'acheminement millénaire vers le cimetière où l'éléphant lance le barrissement final. Mais nous sommes aphones.

Portée par ce refrain, la phrase paraît si fortement lancée qu'on se demande si elle ne va pas se déployer à la grandeur du poème. À l'intérieur de chaque bloc, que l'on appellera par commodité des strophes, le poème se présente aussi comme une énumération ouverte, extensible: la première contient une liste d'infinitifs appartenant tous au même champ lexical, celui du cri animal («grogner, chuintier, miauler [...]»); la deuxième suggère de subtiles variations du cri, des frissons à la rage, des fêlures à la peur; la troisième décrit la réaction grégaire des individus, tous emportés par le même instinct dès lors que se fait entendre un cri d'alarme; dans la dernière enfin, il n'y a toujours qu'un seul cri, mais cette fois il remplit plusieurs fonctions: sexuelles (les mâles vont au combat pour le rut), politiques (le cri établit la hiérarchie de la tribu) et une dernière fonction plus spécifique celle-là, car propre à une espèce en particulier (l'éléphant), fonction qui a quelque chose de religieux et qui rattache le cri non seulement à l'habitation d'un espace commun (le cimetière), mais aussi à la mort et à la mémoire.

Puis, plus brutalement que la chute d'un sonnet, voici qu'une toute petite phrase met fin à cette envolée lyrique et change l'allure du poème: «Mais nous sommes aphones.» Le poème s'était laissé emporter par les associations issues de l'énoncé initial; or, le voici qui se ressaisit et se retourne sur lui-même, par une de ces ruptures de ton si caractéristiques de la poésie de Gilles Hénault. D'un coup, nous sommes expulsés du monde, contraints de regarder le poème de l'extérieur, comme quelque chose qui ne nous appartient pas encore, qui ne tient pas tout seul en tout cas. La poésie est volubile, mais au sens botanique du mot: elle a besoin pour s'élever de s'accrocher à quelque tige, sa prophétie ne s'accomplit pas dans le désert, mais exige la présence d'autrui, d'un «nous» qui ne désigne au début aucune communauté en particulier, mais bien toute l'espèce humaine. Celle-ci est jugée infirme en regard des autres espèces animales, car il manque à l'être humain ce cri qui unit organiquement le sujet individuel à la collectivité et qui rend apte à tout dire, le présent comme le passé, la rage comme le désir, l'intériorité de l'individu comme l'instinct de la race.

Simple retour du primitif? On a beaucoup évoqué chez Gilles Hénault la puissance créatrice de l'origine: la nature conserve dans ses poèmes la mémoire des grandes périodes de glaciation et de cataclysmes, le langage est le lieu par excellence de l'invention. Mais ce serait une erreur d'associer la célébration du cri animal ici à une nostalgie rousseauiste du primitif: le poème ne propose aucun retour, il juxtapose deux langages, ou plutôt un langage et un non-langage. Il fait du cri animal un langage

complet, aussi réel que la matière elle-même ; en revanche, il dit du langage humain qu'il est non seulement insuffisant, mais détaché de la réalité, réduit à sa fonction ornementale : « Trop d'arabesques nous trompent sur le sens caché des mots, trop de fleurs de rhétorique tressent des couronnes artificielles aux plus dévêtus sentiments. » Nous n'avons pour parler qu'un non-langage, un non-cri, un inqualifiable vide qui n'est pas même du silence : « nous sommes aphones », dit en effet le texte, plutôt que « nous sommes silencieux ». Le silence, lui, est déjà du discours, car il est habité par une voix, libre de s'exprimer ou non. Nécessaire à la respiration, le silence a une fonction poétique : il fait partie du poème au même titre que les mots. Si le cri connote une origine, le silence indique chez Gilles Hénault une destination qui contient la parole du commencement : « Les signes vont au silence », écrit-il au début de « Sémaphore ». Le cri et le silence inscrivent chacun, à l'horizon de tout discours, un point d'origine qui serait le lieu propre du poème. À l'inverse, l'aphonie est extérieure au poème et en constitue l'obstacle principal. Être aphone, c'est ne pas avoir de voix. Non par choix, non par mutisme délibéré, mais parce que la voix ne passe pas, elle reste bloquée dans la gorge, prise à l'intérieur du corps comme un bouchon, dure comme le noyau d'un fruit².

Cette voix, il appartient au poète de la mettre au monde, car c'est à lui de faire « communiquer l'homme avec l'homme », selon une formule dont le prosaïsme surprend peut-être davantage aujourd'hui qu'en 1959. Le cri et la communication ne renvoient pas, en effet, à deux visions du monde contradictoires, l'une poétique, l'autre propre au langage quotidien. Du moins pas si l'on donne au verbe « communiquer » le sens fort qu'il a, par exemple, chez René Char lorsqu'il écrit dans l'un de ses plus célèbres poèmes : « Le requin et la mouette ne communiquaient pas³ ». Chez Gilles Hénault toutefois, il ne s'agit pas de rapprocher ce qui vit séparément (comme le requin et la mouette). La communication rapproche ceux qui vivent déjà ensemble, mais à qui manque un cri unique, c'est-à-dire un langage essentiel — essentiel, mais pas essentialiste : le cri est lui-même une expérience très concrète du monde, comme le suggère plus explicitement encore le poème précédent, intitulé « No man's land », qui accorde au verbe « l'originel pouvoir de corroder, d'éroder, de décortiquer la réalité, au lieu de la recouvrir d'une limoneuse apparence⁴ ». Sans le poème, l'homme est condamné à n'être que le limon de la réalité ; avec le poème, le voici qui « pétrit les choses ».

-
2. Dans un poème de 1943 intitulé « Allégories », il était déjà question d'un cri bloqué en travers de la gorge : « Ce cri lui bouche la gorge, plus dur et plus rugueux qu'un noyau de pêche » (*ibid.*, p. 28).
 3. René Char, *Œuvres complètes*, introduction de Jean Roudaut, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, p. 259.
 4. Gilles Hénault, *op. cit.*, p. 105.

C'est donc par sa fonction plutôt que par sa nature que se définit d'abord le cri : il est là pour créer un espace commun, tout en prenant soin de ne pas évacuer au passage «les plus secrètes convoitises» de chacun. De fait, le cri est aussi indispensable pour exprimer l'être singulier que l'être collectif, encore que les exemples donnés par Gilles Hénault marquent une très forte préférence pour le pouvoir rassembleur du cri. Certes, chaque individu module le cri «selon les méandres de son instinct, les frissons de son poil, l'intensité de sa rage, les fêlures de ses images biologiques, le tremblement de sa peur», comme on le lit dans la deuxième strophe ; certes, les réactions grégaires évoquées par une formule comme «les paniques moutonnent vers les précipices» disent toute l'ironie de Gilles Hénault à l'égard de ce qui vit en troupeau. Mais comment concilier alors une éthique de la singularité avec l'injonction qui sous-tend le poème et qui vise, au contraire, à donner naissance au «cri qui rallie»? L'analogie avec l'espèce animale a de quoi surprendre à cet égard : qui voudrait d'une existence à la fois singulière et «grégaire»? L'adjectif n'a peut-être pas ici le sens péjoratif qu'on lui prête habituellement et il s'indexe bien évidemment sur l'isotopie animale du poème. Reste pourtant un étonnement, sinon un malaise : le gréganisme ne se contente pas de faire contrepoids à la singularité. Il excède la simple antithèse et trahit par là une vision idéalisée de la société, comme si le pouvoir unificateur du cri ne pouvait que libérer l'individu. On verra ci-dessous qu'une telle positivité colore la poésie de Gilles Hénault et l'éloigne d'une certaine modernité poétique fondée, elle, sur la négativité.

L'opposition entre le cri animal et l'aphonie humaine se reconstruit autrement dans la deuxième partie du poème : d'un côté, il y a la «parole articulée [qui] sèche à mesure qu'elle étend ses rameaux», de l'autre la «parole nue» du poète. La poésie devrait être faite avec «des mots comme des balles et des cris purs qui transpercent». Finie la poésie berceuse d'âme, celle qui endort ou anesthésie le lecteur, celle qui masque la vie réelle : désormais la poésie ressortit à la violence du monde. Non pas à la manière des autres discours, les «cacophonies religieuses, philosophiques, morales et politiques», mais à la manière d'un cri nu, le cri de l'homme nu. Double opposition donc ou, plus justement, double «déchaînement», dirigé à la fois contre le lyrisme sentimental issu du romantisme et contre le discours sec et calculeur des institutions sociales. Les deux strophes qui suivent cette redéfinition de la poésie donnent la mesure du déplacement qui débouche sur un lyrisme plus critique, apparenté à celui de *Refus global* quelques années plus tôt. Le poème perd toute retenue et devient lui-même ce cri annoncé par la première partie, avec une confiance absolue en son propre pouvoir. Le temps du désespoir est révolu («Ah que choient enfin les fruits pourris du désespoir») et la poésie clame sa présence, sa fécondité. Le poète se «fou[t] du vent de l'esprit quand soufflent sur [s]a face les vraies tourmentes minérales qui font crisser entre

[s]es dents les Sahara et les Gobi». Un immense territoire s'ouvre devant lui, un territoire sauvage et inquiétant auquel il prête ou emprunte, on ne sait trop, les vertus et le langage de la révolte : après «les tourmentes minérales», voici «l'énorme soufflet d'algues et de sel des tempêtes marines», tandis que «toute la mer se mutine et fait claquer le drapeau gelé des glaces polaires». Entre cet espace chaotique et la révolte du poète, l'adéquation s'établit d'elle-même, sauf qu'elle ne passe plus par la question de l'identité, mais par celle de la fusion du «je» avec toute forme de vie, avec le mouvement lui-même : «je suis poreux» est son cri de guerre, l'équivalent du «je est un autre», mais, ici, l'autre est aboli, aspiré par la formidable énergie que libèrent les «tempêtes minérales», les «tempêtes marines» ou le temps qui, lui, s'écoule sans fracas. Dans cette nature furieuse, l'extase du sujet n'est jamais un moyen de contemplation, mais une sortie de soi, un affolement de l'être. La projection du «je» dans l'étendue de l'univers est si totale qu'elle atteint un point d'indistinction : plus rien ne semble séparer le dehors et le dedans, plus rien ne permet non plus de distinguer d'autres sujets que le moi. Comme chez les espèces animales évoquées au début du poème, le multiple converge vers l'unique : il n'y a jamais qu'un seul langage, un seul cri.

À la fin, pressé de donner un sens plus concret à cette échappée cosmique, le poème bascule à nouveau dans un registre différent, comme si la poétique de Gilles Hénault avait pour ultime ressort de ramener le lecteur à l'urgence de la révolte, une fois creusée la brèche par où le cri a retenti. Le poème se resserre, soudainement prosaïque. Les trois strophes finales, de plus en plus courtes, de plus en plus lapidaires, reprennent la forme litanique de la première partie du poème, mais lui donnent un mouvement inverse, de l'amplification à la réduction. L'intention n'est pas seulement dévoilée, elle est martelée par la succession des «je veux» et donne à la colère un côté volontaire qui paraît contredire le rêve, l'utopie d'une parole nue.

Un bestiaire surréaliste

Il est un terme sur lequel je n'ai encore rien dit et qui permettra de situer l'interprétation du poème dans un contexte plus général, lié à l'histoire de la poésie : il s'agit bien sûr du titre, «Bestiaire». Curieux titre, dont on semble s'éloigner au fur et à mesure qu'on avance dans le poème. Comme «Saga», titre du poème suivant, «Bestiaire» renvoie à une tradition médiévale qui sert moins de modèle formel que de référent. Par là, Gilles Hénault, dont Gaston Miron disait qu'il était le père de la poésie moderne au Québec⁵, inscrit son poème dans une tradition littéraire très ancienne,

5. Gaston Miron, cité dans Gilles Hénault, «De la poésie comme fonction de l'esprit», *Estuaire*, n^{os} 40-41, 1986, p. 85.

bien antérieure à la modernité. Mais cette antériorité-là ne compromet nullement le caractère moderne du texte de Gilles Hénault, pas plus que l'art nègre chez Picasso, les « hain-tenys » chez Paulhan, *L'Afrique fantôme* (1934) de Leiris ou la poésie noire chez Cendrars. Appelons cela du primitivisme si l'on y tient, mais il ne s'agit pas chez ces artistes et ces écrivains d'afficher un exotisme de surface. Leur modernité tout occidentale s'ouvre réellement à des sources d'inspiration qui ne proviennent plus de leur seule histoire. Par là, elle dit déjà que cette histoire n'est plus celle d'un progrès continu, d'un temps linéaire.

Par ailleurs, le bestiaire (comme la saga, le théâtre en plein air⁶) évoque un genre sans lois ou un genre dont les lois sont si anciennes qu'elles sont devenues secondaires, perdues dans la nuit des temps. Le bestiaire n'a jamais existé que sous la forme d'une tradition perdue, comme le suggère Nicole Deschamps :

La présumée source des bestiaires est en réalité le résidu, fortement modernisé, d'une longue tradition perdue. À moins de remonter aux origines de l'espèce humaine, impossible d'imaginer un bestiaire qui ne soit la transcription d'un bestiaire antérieur⁷.

Parmi les nombreux écrivains modernes qui, de Guillaume Apollinaire à Réjean Ducharme, ont écrit un ou plusieurs bestiaires, il y a un poète que Gilles Hénault lisait avec assiduité : Paul Éluard. Dans l'un de ses tout premiers recueils, paru en 1920 et intitulé *Les animaux et leurs hommes, les hommes et leurs animaux*, Éluard résume en une courte préface l'attitude poétique qui sera la sienne, contre vents et Breton :

La beauté ou la laideur ne nous paraissent pas nécessaires. Nous nous sommes toujours autrement souciés de la puissance ou de la grâce, de la douceur ou de la brutalité, de la simplicité ou du nombre.

[...]

Et le langage déplaisant qui suffit aux bavards, langage aussi mort que les couronnes à nos fronts semblables, réduisons-le, transformons-le en un langage charmant, véritable, de commun échange entre nous⁸.

Ce langage de commun échange, n'est-ce pas la matrice même du poème de Gilles Hénault ? Comme le bestiaire d'Éluard, celui de Hénault se situe ailleurs que sur le seul terrain de la beauté (ou de la laideur). La bataille du poème est d'un autre ordre. Les ennemis d'Éluard s'appellent les « bavards » ; Hénault s'en prend semblablement à ceux « qui vaticinent

6. Gilles Hénault, *Signaux pour les voyants*, p. 110-111, p. 75-76.

7. Nicole Deschamps, « Le bestiaire retrouvé », *Études françaises*, vol. X, n° 3, août 1974, p. 287.

8. Paul Éluard, *Les animaux et leurs hommes, les hommes et leurs animaux, Œuvres complètes I*, préface et chronologie de Lucien Scheler, textes établis et annotés par Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 37. Signalons par ailleurs qu'Éluard rassemblera son imagerie animale dans *Bestiaire*, Paris, Maeght, 1948, 96 p.

depuis des siècles sous prétexte qu'ils ont un plumage multicolore». Pour Éluard, leur langage est «aussi mort que les couronnes à nos fronts semblables»; pour Hénault, la parole articulée sèche à mesure qu'elle étend ses rameaux; fait remarquable, les deux poètes utilisent la même image pour stigmatiser ce langage, celle des «couronnes», pur symbole social, pur artifice.

N'est-ce pas aussi par Éluard, le communiste, que Gilles Hénault accède à la modernité poétique? Les critiques d'art qu'il fait paraître au lendemain de la guerre montrent bien que ce n'est pas le surréalisme comme école qui l'intéresse⁹. Il emprunte au surréalisme une certaine liberté de l'écriture, voire une fonction de l'écriture, mais il laisse de côté ce qui s'apparente à ses yeux au pur jeu formel, à la technique. Dans l'hommage qu'il écrira «À la mémoire de Paul Éluard» à la fin du recueil *Sémaphore*, seul poème de ce genre soit dit en passant, Hénault célèbre «les promesses de bonheur¹⁰» du poète. Cela ne signifie pas que Hénault rejette toute forme d'automatisme (l'idée d'improvisation a bien sûr quelque chose à voir avec le surréalisme), mais il se sent manifestement plus près de la «beauté facile» d'Éluard que de n'importe quel autre type de poésie surréaliste¹¹. Ce n'est pas un hasard si le surréalisme intéresse moins Hénault à travers les postulats centraux mis de l'avant par Breton que par l'exemple du «plus «poète» des surréalistes¹²», selon la formule de Jean-Marie Gleize, ce qui signifie à la fois «le moins surréaliste des poètes surréalistes», car Éluard n'essaie pas, à la différence des surréalistes orthodoxes, de rompre avec le genre poétique lui-même, et «le plus surréaliste d'entre eux», dans la mesure où il réalise mieux que quiconque le rapprochement entre les verbes «écrire» et «vivre». Avec Éluard, nous sommes dans «l'évidence poétique», suivant le titre d'une conférence célèbre prononcée à Londres en 1936 lors de l'Exposition surréaliste. Cette évidence est double: c'est l'évidence du poème du point de vue de la poésie, de l'histoire de la poésie, mais c'est aussi l'évidente fonction sociale du poème, en dehors de toute doctrine esthétique précise. Le surréalisme, dit Éluard au cours de cette conférence, est «un état d'esprit», son maître mot, «fraternisation¹³».

9. Voir Michel Biron, «Distances du poème: Gilles Hénault et *Refus global*», *Études françaises*, vol. XXXIV, n° 2, 1998, p. 113-124.

10. Gilles Hénault, *Signaux pour les voyants*, p. 161.

11. Il n'est pas le seul: Roland Giguère entre dans le surréalisme par la même porte (voir André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise. Histoire d'une révolution culturelle*, Montréal, Les Herbes rouges, coll. «Typo essai», 1986, p. 342-343).

12. Jean-Marie Gleize, *La poésie. Textes critiques xv^e-xx^e siècle*, Paris, Larousse, coll. «Textes essentiels», 1995, p. 492.

13. Cité *ibid.*, p. 497.

Le poète et les aphones

Une telle évidence poétique n'a pas tout à fait le même sens, on s'en doute, dans le Québec de l'après-guerre. Dans son intervention lue en 1957 à la rencontre dont on a publié l'année suivante les textes sous le titre *La poésie et nous*, Gilles Hénault est le premier à reconnaître que l'expérience poétique y est profondément différente et que, par conséquent, la fonction de la poésie ne peut pas être la même qu'en France. À côté de l'histoire proprement littéraire, il existe une autre filiation qui tient compte des conditions locales de vie :

Nous voyons surgir devant nous ces étranges floraisons sans participer réellement à l'esprit qui les fait naître. Nous établissons la filiation comme si les poètes, à travers les frontières, à travers le temps, à travers ce qui constitue leur existence même pouvaient nous transmettre je ne sais quel fluide mystérieux qui nous permettrait de les continuer.

Pourtant, nos racines profondes sont dans notre vie à nous, et c'est pourquoi nous comprenons mal parfois les démarches des poètes français, et nous refusons de les suivre sur le terrain de leur engagement¹⁴.

Les racines profondes de la poésie sont-elles exclusivement dans «notre vie à nous»? Ne sont-elles pas également dans la poésie elle-même, celle d'ici et celle d'ailleurs? Hénault le reconnaîtra maintes fois dans d'autres textes, mais, pour l'heure (nous sommes en 1957), il s'agit d'établir un double constat : d'une part, «la poésie et la vie» forme une maxime irréductible (la poésie seule, souveraine, autonome n'existe pas¹⁵), d'autre part le poète québécois ne veut pas suivre le poète français, précisément en vertu de cette maxime. Si cette position paraît ambiguë, peu convaincante en tout cas à la lumière de ce que nous venons de voir à propos d'Éluard, c'est qu'elle découle moins de la pratique poétique elle-même que d'un présupposé aux accents humanistes : «la poésie et la vie». La poésie comme art de vivre, la vie comme art poétique, cela ne veut sans doute pas dire grand-chose en dehors de l'affirmation selon laquelle la poésie est tout, sauf une activité fermée sur elle-même. Du reste, si la poésie a ses racines dans la vie plutôt que dans la tradition poétique elle-même, cela justifie d'autant les efforts des poètes regroupés autour de la maison d'édition l'Hexagone en vue de créer les conditions nécessaires d'épanouissement d'une poésie «à nous», pour reprendre l'expression de Hénault. Mais c'est du même coup soumettre la poésie à une demande de sens exorbitante, au sens étymologique du mot : la poésie

14. Gilles Hénault, «La poésie et la vie», Michel van Schendel, Gilles Hénault, Jacques Brault, Wilfrid Lemoine et Yves Préfontaine, *La poésie et nous*, Montréal, l'Hexagone, coll. «Les voix», 1958, p. 35-36.

15. Dans *La poésie et nous*, tous les textes, à l'exception de celui de Michel van Schendel qui constitue un panorama de la poésie canadienne-française, sont des modulations de la même maxime : «la poésie et la vie» (Hénault), «la poésie et le langage» (Jacques Brault), «la poésie et l'homme» (Wilfrid Lemoine et Yves Préfontaine).

est appelée par sa propre volonté à sortir d'elle-même, à s'écarter de son orbite.

Plus que le surréalisme? Je crois que oui, à cause justement de cette demande de sens qui ne se soucie guère de remettre les poètes à leur place, comme ce fut en partie le cas au temps des surréalistes. Dans le Québec de Gilles Hénault, le poète pressent son rôle: donner du sens¹⁶. Dans sa poésie, il y a même, comme je l'ai suggéré au fil de la lecture ci-dessus, une tentation de la positivité qui ne s'explique pas entièrement par l'intertexte surréaliste. Comment définir cette positivité? Au risque de trop simplifier et d'exagérer provisoirement la portée de cette tentation afin de mieux en faire ressortir les effets, formulons les choses assez brutalement: le poème doit être *lisible*. Non pas beau ou original, mais tendu vers le lecteur qui est en quelque sorte inscrit dans le texte même, comme si le poème n'était au fond qu'un dialogue implicite entre le poète et le lecteur. Ainsi offert, le poème doit réaliser une promesse de libération qui rende caduque la question de la réussite proprement esthétique. Cette exigence n'a plus grand-chose à voir avec la formule «qui perd gagne», chère à Sartre, suivant laquelle le poète moderne magnifie son échec et retrouve, grâce à lui, une fonction dans l'entreprise humaine: récupérer l'échec, c'est-à-dire donner de la valeur à ce que la société bourgeoise moderne voue à l'échec¹⁷. La positivité chez Hénault appelle un nouvel art poétique qui devient, comme le dira très justement Michel van Schendel, un «art de socialité¹⁸». Le poème s'y définit en tant qu'action, improvisation rythmée. Par ses séries d'infinitifs, par ses injonctions répétées, par l'enchaînement saccadé des anaphores, par son lyrisme généreux mais intermittent, le poème ne cesse de se présenter comme un discours conscient de lui-même, conscient de sa fonction sociale. Il semble aller dans plusieurs directions à la fois, mais en fait il n'oublie jamais sa destination. En ce sens, la très forte ductilité du vers ne doit pas faire illusion: l'éclatement a sa syntaxe, malgré le carnaval des signes. Le monde bouge de mille manières, mais la régularité n'est jamais très difficile à percevoir. De quelque façon, le poème ne perd jamais de vue qu'il est adressé. À qui exactement? On ne le sait guère, sinon à ces «voyants» auxquels Hénault adressera sa rétrospective poétique en 1972. Peu importe le destinataire exact: la vie se transforme en destin. L'image centrale du poème ne dit pas autre chose: les mots sont comme des balles,

16. Citant Fernand Dumont, Pierre Popovic écrit dans un ouvrage qui montre justement les déplacements de la fonction du poème: «Le poème, dit d'un seul qui s'incarne dans le dit de tous, se voit ainsi chargé d'un devoir de sens» (*La contradiction du poème. Poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Candiak, Balzac, coll. «L'univers des discours», 1992, p. 232).

17. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, coll. «Idées NRF», 1975 [1948], p. 47-48.

18. Michel van Schendel, «D'une lucidité, d'une ironie et d'une tendresse», *Voix et Images*, vol. XXI, n° 1 (61), automne 1995, p. 111.

ils ont quelque chose d'unidirectionnel (le poète a horreur des arabesques). Le poème ne redoute rien autant que la circularité, qui risque de le ramener à son point de départ et de le condamner à l'autotélisme. S'il parle volontiers du silence, c'est pour le transformer lui-même en un faisceau de signes et pour éviter que son cri ne sombre dans le soliloque, qui serait sa mort la plus sûre.

La force de gravité du poème de Hénault, au sens à la fois physique et moral de l'expression, me paraît se situer dans un dialogue engagé avec un lecteur dont la présence est tout à la fois célébrée et requise, comme si elle n'allait pas de soi. « Mais nous sommes aphones », constate-t-il, faisant du silence quelque chose de négatif et d'inaugural à la fois. Le poème part de là, de cette aphonie, de ce manque dont « Bestiaire » constitue l'expression en même temps que le démenti. Puisque « nous sommes aphones », il ne saurait y avoir de société du poème, le poème ne saurait advenir à la société. L'absence de voix appelle la naissance d'un lieu, d'un discours poétique, tout en empêchant le poème de naître vraiment. S'il aspire à devenir, lui aussi, un langage de « commun échange », comme chez Éluard, le poème de Hénault ne se bat pas contre les mêmes démons : pour Éluard, la poésie doit se libérer de son milieu trop étroit et rejoindre une tribu dont elle a tout fait pour s'affranchir ; pour Hénault, l'utopie d'un « commun échange » ne s'oppose pas à quelque échange propre à un petit groupe, mais au non-échange, à la non-communication. Il ne met pas en vis-à-vis deux types de poésie, mais la poésie et la non-poésie. Précisons : Hénault n'écrit pas dans le vide et son poème n'est pas moins harnaché que ceux d'Éluard à un répertoire poétique composite (outre Éluard, on y trouve Grandbois, Césaire, Saint-John Perse, etc.). Il n'est pas moins harnaché non plus à une parole sociale dont il montre le revers en disant que cette parole a oublié le poème et l'a privé de pouvoir rassembleur. La coupure est là : le langage, abandonné par le poème, ne relie plus les hommes entre eux, mais se réduit à des « arabesques » et à des « fleurs de rhétorique », c'est-à-dire à des formes artificielles détachées de l'expérience humaine. À rebours des théories linguistiques, le poème postule qu'il n'est de communication que poétique. C'est tout ou rien : le poème ou l'aphonie.

Si la poésie s'affirme comme « art de socialité », c'est bien parce que sa socialité ne va pas de soi. À cela plusieurs explications sans doute, dont une qui n'est pas propre à Hénault, mais qui affecte de manière toute particulière sa vision du poème. Il s'agit de l'absence d'un espace de socialisation à l'intérieur duquel le poète pourrait se reconnaître et faire reconnaître son œuvre. « Il n'y avait pas de livres chez moi, pas de bibliothèque¹⁹ », confiera Hénault à Hugues Corriveau en 1978. Pas

19. Hugues Corriveau, *Gilles Hénault : lecture de Sémaphore*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Lignes québécoises », 1978, p. 128.

d'héritage littéraire à espérer de ce côté-là; il n'y en a guère plus à attendre du côté de l'école, que Hénault ne fréquente pas longtemps, faute de moyens. C'est donc en autodidacte, comme Giguère, que Hénault se fait la main. La littérature ne lui est pas donnée; c'est lui qui va vers elle. Il est l'un des tout premiers au Québec à y entrer via le surréalisme et il paie ce privilège par un certain tâtonnement de l'écriture: les plaisirs de l'improvisation alternent chez lui avec le besoin de s'expliquer. La poésie n'est pas encore une évidence; elle est un projet, une action, un processus et c'est pourquoi un texte comme «Bestiaire» multiplie les déclarations d'intention: «Il faudrait que...», «Il me faut...», «Je veux...», autant de formules qui font de la poésie une sorte de «résolution», dans tous les sens du mot. Rien n'est moins surréaliste sans doute que ces marques répétées d'une conscience en éveil, mais c'est là le moindre des soucis de Gilles Hénault, qui n'a jamais cherché à prendre parti dans l'histoire du surréalisme. Il prend le risque de tout déplacer, de ne plus écrire pour un lecteur de là-bas, mais pour un lecteur d'ici, c'est-à-dire pour un lecteur qui n'existe peut-être pas encore. D'où le caractère fortement prophétique de sa poésie en dépit de son opposition véhémente «aux enchantements factices». D'où aussi ses hésitations, ses ambiguïtés, ses coups de barre. Dans son analyse de «Bestiaire», par exemple, Michel van Schendel souligne le parallélisme entre les infinitifs du début et ceux de la fin: il y a toutefois une différence fondamentale dès qu'on passe du cri animal à l'action du sujet poétique. Dans le premier cas, l'infinitif est intransitif: il fait de l'action un absolu. Le cri est ouvert, illimité, incontestable. Dans la dernière partie du poème, les infinitifs ne sont plus intransitifs: ils requièrent un complément. C'est donc que le cri nu de l'homme veut, pour s'exprimer, un objet. Plus encore, il faut quelqu'un en face du sujet poétique pour que son cri ait un sens. Si la poésie et la vie ne font qu'un, il reste que la première ne semble pas tout à fait sûre de son existence, comme si elle craignait de n'être qu'une prouesse un peu vaine, un art de l'individualité. La poésie ne tient jamais qu'à un fil, mais cette fragilité ne se croit plus coupable comme au temps de Saint-Denis Garneau. Elle se tourne désormais avec ostentation vers l'extérieur et son lyrisme têtue a la force d'un appel.

Le refus de la gratuité n'implique aucunement que le poète renonce à la liberté de l'écriture, mais c'est moins la liberté que la socialité de l'écriture qui pose problème. La liberté semble presque acquise dès le début, dès l'utopie du poème d'ouverture qui commence par vouloir «tout dire²⁰». Il n'en faut jamais beaucoup pour que le poète prenne le large et se laisse saisir par «l'énorme soufflet d'algues et de sel des tempêtes marines», par les «mouvements de lames», par «l'étendue» du monde extérieur. Il n'a qu'à consentir à la folie bienfaitrice des éléments, comme si le

20. Gilles Hénault, *Signaux pour les voyants*, p. 105.

danger ne pouvait pas venir de là. Il viendrait plutôt de ce « nous » problématique contre lequel le sujet poétique dirige toute sa colère. Pour « tout dire », le poète ne manque ni de mots, ni d'inspiration, ni de liberté : il lui manque un espace social, un « nous » où cette inspiration et cette liberté ne seraient pas de vains mots.

Qui est ce « nous » problématique, qui sont les « aphones » ? En 1957, lors de la « première rencontre des poètes canadiens d'aujourd'hui », voici comment Jean-Guy Pilon décrit cette drôle de configuration sociale :

Tous les participants de la rencontre furent d'avis que les travaux méritaient d'être publiés, méritaient d'atteindre un auditoire plus vaste, à cause de leurs nombreuses qualités et aussi parce qu'ils constituent la première « étude collective » du phénomène poétique au Canada français. Ce ne sont pas des critiques ou des historiens de la littérature qui parlent de la poésie, mais des poètes²¹.

« Nous », selon ce texte, ce sont d'abord les poètes du Canada français. Mais ce « nous » s'élargit aussitôt pour inclure « un auditoire plus vaste » qui ne semble avoir d'autres limites que celles de la communauté nationale tout entière. Avec toutefois une curieuse restriction sans laquelle le « nous » ne pourrait pas se déployer dans toute sa dimension : le « nous », explique Pilon, exclut les critiques ou les historiens de la littérature parlant de poésie. Mais les critiques et les historiens de la littérature ne forment pas une espèce très nombreuse à l'époque de « Bestiaire », encore moins dans l'entourage immédiat de l'Hexagone. On passe ainsi presque sans médiation d'un petit nombre de poètes (refusant d'être assimilés à un groupe) à un espace mal défini, que l'on souhaite simplement le plus vaste possible. Au demeurant, ce refus de la clôture institutionnelle est quelque chose d'assez régulier dans l'histoire de la littérature, et l'on est tenté d'y voir un recyclage de l'attitude antibourgeoise qui définit la posture du poète depuis le romantisme. Mais le mot « refus » paraît excessif dans le cas de l'Hexagone, qui fait tout simplement de nécessité vertu. Ce qui semble nouveau, c'est l'insistance avec laquelle la poésie affiche son désir d'être lue et d'accéder à l'espace public. Le « nous » de Gilles Hénault s'apparente au « nous » de l'Hexagone et désigne, lui aussi, le milieu ouvert de la poésie comme cet espace de « commun échange » dont parlait Éluard et qui fait encore défaut dans le Québec des années cinquante. Cette absence est peut-être encore plus sensible pour Gilles Hénault qui, de son propre aveu, n'est jamais parvenu à s'intégrer à quelque milieu poétique :

Contrairement à d'autres qui sont venus après moi (je pense à Miron, à Chamberland, à Gilbert Langevin, à Vanier, à Straram le Bison ravi, à Madeleine Gagnon et à d'autres), je n'avais pas de « milieu » pour me soutenir²².

21. Jean-Guy Pilon, préface, *La poésie et nous*, op. cit., p. 10.

22. Gilles Hénault, « De la poésie comme fonction de l'esprit », loc. cit., p. 84.

En écrivant «Mais nous sommes aphones», Gilles Hénault pose déjà le constat d'une incommunicabilité fondamentale, d'une rupture qui précède l'acte poétique et dont il hérite malgré lui.

Ce n'est pas le lieu d'examiner en quoi cet héritage pèse lourdement sur le destin de la poésie québécoise dans son ensemble. Il faudrait pour cela entrer dans des comparaisons avec d'autres traditions poétiques et multiplier les exemples. Mais l'analyse du poème «Bestiaire» permet tout de même d'observer en conclusion que le poème ne s'intègre pas sans difficulté à cette tradition moderne qu'Octavio Paz a nommée la tradition de la rupture²³. L'idée selon laquelle il existe une logique de la succession des mouvements esthétiques, le Parnasse chassant le romantisme, le symbolisme chassant le Parnasse, le surréalisme chassant la littérature dans son ensemble, cette idée n'a guère de sens pour un écrivain comme Hénault. Arrivant après ces écrivains de la rupture et écrivant d'un lieu excentré, il ne s'agit plus pour lui d'ajouter son nom au bas de la feuille de présence de la modernité, mais de mêler les noms et de choisir ses filiations à la carte, au risque de mêler le salé et le sucré, le sacré et le profane, le grandiose et le marginal, l'archaïque et l'extrême-contemporain, le poétique et le prosaïque. Pour entrer dans l'histoire de la poésie, il se déleste du poids de la chronologie, tout extérieur qu'il est aux luttes d'école qui ont fait les beaux jours de la modernité, libre comme dans un bazar où Rimbaud côtoierait la prose du jour.

Mais un doute surgit : libre vraiment ? Tant de liberté vis-à-vis du passé n'est pas facile à assumer en poésie et c'est peut-être pourquoi l'écriture du poète est toujours tentée par le silence, par la «table rase²⁴» et par ce «seul cri» à travers lequel le poème s'invente et s'abolit tout à la fois. La poésie de Hénault veut entrer dans l'histoire, participer à la marche du monde, mais en même temps elle rejette la vision chronologique de la civilisation. D'où la difficulté qu'on éprouve à la situer à la fois par rapport à l'histoire de la poésie proprement dite (la tradition de la rupture) et par rapport à l'Histoire au sens le plus large. Le temps n'est ni linéaire ni circulaire : il «s'arborise», comme le dit le titre d'un des plus beaux poèmes de *Sémaphore*. Alors que le poète moderne croyait détruire le réel en détruisant sa cohérence, en juxtaposant des éléments hétérogènes, Hénault semble au contraire participer à sa construction en goûtant aux charmes du discontinu, à sa beauté arborescente. La modernité de son poème n'est pas moins grande que celle du surréalisme, mais elle ne se définit plus d'abord et avant tout par sa force de négativité. La lecture de «Bestiaire» suggère en effet un très explicite désir de communication du poème, beaucoup plus authentique que le dédain facile à

23. Octavio Paz, *Point de convergence. Du romantisme à l'avant-garde*, traduit de l'espagnol par Roger Munier, Paris, Gallimard, coll. «Les essais NRF», 1976, p. 11-33.

24. Gilles Hénault, «Sémaphore», *Signaux pour les voyants*, p. 129.

l'égard de la parole articulée — une prose que Hénault manie mieux qu'il ne le dit. Pareil optimisme ne conduit pas à atténuer la violence du monde, mais à déplacer le sens même de la rupture. Il s'agit moins de soustraire le poème aux mots de la tribu que d'accorder le poème aux dissonances propres à la nouvelle conscience du monde qui se fait jour au lendemain de la Seconde Guerre.

Élargissons encore un peu l'interprétation qu'on peut donner à ce désir de communication. En disant que Hénault a été le père de la poésie moderne au Québec, Miron témoignait sans doute de l'importance qu'il accordait à ce poète discret et reconnaissait à juste titre l'audace fondatrice de l'auteur de *Sémaphore*. Mais il avait tort. Pour décrire la place de ce dernier dans l'histoire de la poésie, l'expression « père de la poésie moderne » ne rime à rien. Hénault n'écrit pas contre une poésie qui ne serait pas moderne : il écrit à la fois à l'intérieur et au-delà de la tradition de la rupture. Si un poème aussi ambigu que « Bestiaire » mérite qu'on s'y intéresse aujourd'hui, c'est justement parce que la nouveauté dont il se réclame ne se contente plus de s'opposer à l'ancien en vertu du seul fait qu'elle surgit après. Contre ce qui est ancien, c'est-à-dire statique, arrêté, figé dans une histoire qui serait une pure succession de moments distincts, le poème ne joue pas à qui perd gagne. Il joue à gagner sur tous les fronts : la nouveauté de « Bestiaire » est non seulement, par définition, plus neuve que l'ancien, elle est aussi plus ancienne que l'ancien²⁵. Son principe n'est pas d'exclure : c'est de tout absorber, y compris le discours de la négativité.

25. Paul-Marie Lapointe, l'héritier le plus direct de Hénault, fera de même en mêlant le psaume et le jazz (voir Michel Biron, « Idéologie et poésie : un poème de Paul-Marie Lapointe », *Voix et Images*, vol. XIV, n° 1 (40), automne 1988, p. 90-119).