

Dé-lire les « délires » de *À l'inconnue nue* de Gilles Hénault

Antoine Spacagna

Volume 21, numéro 2 (62), hiver 1996

Suzanne Jacob

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/201241ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/201241ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Spacagna, A. (1996). Dé-lire les « délires » de *À l'inconnue nue* de Gilles Hénault. *Voix et Images*, 21(2), 300-311. <https://doi.org/10.7202/201241ar>

Résumé de l'article

Résumé

Cette étude essaie d'arriver à une définition de la poétique de Gilles Hénault dans *À l'inconnue nue*, à partir d'une analyse serrée menée sur plusieurs plans : présentation typographique, jeux phonétiques et sémantiques (anagrammes, métagrammes, etc.). Elle examine la place accordée au corps, au monde naturel et à la mer, thèmes majeurs répartis dans les vingt-six poèmes qui constituent ce petit recueil. La conclusion replace Gilles Hénault dans les grands courants du corpus francophone, tout en soulignant sa "différence" québécoise.

Dé-lire les « délires » de *À l'inconnue nue* de Gilles Hénault

Antoine Spacagna, Florida State University

*Cette étude essaie d'arriver à une définition de la poétique de Gilles Hénault dans *À l'inconnue nue*, à partir d'une analyse serrée menée sur plusieurs plans : présentation typographique, jeux phonétiques et sémantiques (anagrammes, métagrammes, etc.). Elle examine la place accordée au corps, au monde naturel et à la mer, thèmes majeurs répartis dans les vingt-six poèmes qui constituent ce petit recueil. La conclusion replace Gilles Hénault dans les grands courants du corpus francophone, tout en soulignant sa « différence » québécoise.*

le délire vient du lire
À l'inconnue nue, V

La petite plaquette *À l'inconnue nue*, illustrée par Léon Bellefleur dont les encres procèdent, à l'instar de la poésie de Gilles Hénault, à la dissociation et à la recombinaison érotique du corps imaginaire (ou de sa représentation), contient vingt-six courts poèmes d'amour, d'une telle densité verbale que l'on peut parler, sur le plan linguistique, d'une mise en scène du désir qui unit et repousse les sons et les mots comme il rapproche et éloigne les corps dans l'acte créateur¹. Les signifiants et leurs signifiés dérivent ou divagent, entraînant le lecteur dans une déconstruction et une reconstruction phonético-sémantique productrice de constellations d'images verbales soumises à une sorte de gravitation érotique. Cet article se propose d'étudier un certain nombre de procédés et techniques poétiques à l'œuvre dans ces poèmes personnels et originaux, en dépit de l'ombre persistante de Rimbaud planant sur l'ensemble du recueil et

1. Gilles Hénault, *À l'inconnue nue*, Montréal, Parti pris, 1984. Les poèmes dans le recueil sont tous précédés du sous-titre « À l'inconnue nue » et d'un chiffre romain. Dans le texte de cette étude, nous utiliserons la même numérotation, soit avant, soit après la citation, les pages du recueil n'étant pas numérotées.

dont le fameux sonnet «Voyelles» se trouve d'ailleurs réinterprété dans le poème XXVI².

Il semble logique, pour réaliser ce projet, de procéder du plan le plus général (la disposition visuelle des poèmes) au plan le plus secret des sons (la musique des vers) et de la concaténation sémantique en faisant remarquer, d'emblée, qu'aucune de ces techniques utilisées n'est privilégiée. Elles jouent toutes ensemble, ou à tour de rôle, et dans des proportions chaque fois différentes, comme les instruments dans une symphonie.

Disposition typographique et mise en pages

La disposition typographique des poèmes sur la page mérite donc d'être mentionnée en premier lieu. Elle découpe et aère le texte d'une façon particulière et partiellement arbitraire. En effet, elle n'est pas complètement systématique. Ainsi, les signes de ponctuation semblent relativement interchangeable. Les dialogues, ou pseudo-dialogues, en style direct, sont généralement introduits ou isolés par des tirets doubles comme dans IV («l'abécédaire des choses»). Parfois, les mêmes tirets doubles servent à mettre en exergue, ou à insérer une sorte de comptine ou chansonnette procédant par substitution d'éléments sonores et sémantiques (un peu comme dans la chanson «Alouette, gentille alouette»). Tel est le cas du poème XII, auquel on pourrait donner comme sous-titre «Cirque» :

- Prendre le taureau par les cornes... matador mordoré qui dompte la mort
- dresser la lionne qui rugit de t'aimer... (homme petit homme)
- chevaucher la chèvre pendant que le cheval cabriole...

Dans d'autres poèmes, les dialogues sont seulement séparés du reste du texte par un double interligne et ne sont pas précédés ou suivis de guillemets, par exemple en VII :

la musique luit...

Qui est «lui», dit-il, d'une voix muette?
Personne, dit-elle, d'une voix fluette

ou, au contraire, sont placés entre guillemets, comme en XXIV :

- «La vie est grise dit-elle montre-moi de la couleur.»
- «La vie est noire dit-il montre-moi une lueur³...»

2. On trouve dans les vingt-six poèmes plusieurs allusions directes à Rimbaud, sous forme de citations. Il y a aussi des références intertextuelles au «Bateau ivre» et à la connaissance d'ordre biblique, ainsi qu'une transposition de «Voyelles» (en plus de la réinterprétation dans le poème XXVI) :

Vois les choses à travers les bruits et les odeurs... les couleurs qui font apparaître le monde dans sa nudité : rouges regards... bleus désirs... verte tendresse [...] (IV)

3. On peut noter, en passant, le style très verlainien de ces derniers dialogues.

Dans le même ordre d'idée, il faut mentionner les nombreuses parenthèses (parfois des tirets simples) qui insèrent dans le corps d'un poème des réflexions personnelles ou des monologues intérieurs, autres formes de dérives ou divagations, présentées comme se situant sur un autre plan, psychologique ou simplement humoristique (parfois même sarcastique). En voici un exemple tiré de XIV :

(Jouer d'être philosophe et de connaître l'orgasme la contradiction dans nos êtres dissemblables et pourtant pareils.)

et un autre, provenant de XIII :

(L'amour la mort : tout naît et meurt.)

Les fragments notés en italique dans les poèmes sont, en général, des citations ou des réminiscences intertextuelles directes ; ainsi, pour en mentionner quelques-unes :

Le « *vaisseau d'or* » de Nelligan (III)

« *La joie venait toujours après la peine... qu'il t'en souvienn*e » d'Apollinaire (VIII)

(*On ne se baigne jamais deux fois dans la même rivière*) disait le vieil Héraclite (XVI)

« *La chair est triste hélas et j'ai lu tous les livres* » de Mallarmé (XXII)

« *J'écris arbre* » de Paul Marie Lapointe (XXIII), etc.

Parfois, d'autres citations ne sont pas mises en relief par des italiques mais simplement placées entre guillemets, comme celle tirée de « *Voyelles* » de Rimbaud (XXVI) :

« A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles⁴. »

Il faudrait aussi ajouter quelques mots à propos de la ponctuation : on trouve peu de virgules (comme chez Apollinaire et la plupart de ses successeurs), quelques doubles points, comme pour présenter des citations, une quantité moyenne de points finals et une très grande fréquence de points de suspension (voir XXIII et XXIV, par exemple). Parfois un simple espace indique la discontinuité entre deux mots, c'est le cas de XVII :

Nudité tous les mythes viennent [...]

On peut conclure de ce bref aperçu que les signes de ponctuation utilisés indiquent ou suggèrent des pauses, des coupures ou de simples changements de rythme dans ces poèmes à lire plutôt qu'à dire. Il s'agit, semble-t-il, d'une poésie écrite donnant souvent l'impression d'être fragmentaire et « in-finie », mais présentant, paradoxalement, un très haut degré d'intertextualité interne (à l'intérieur du recueil) et externe (le corpus de la poésie de langue française), ainsi que, dans chaque poème individuel, un réseau touffu de résonances et d'associations secrètes.

4. Les associations personnelles entre les voyelles et les couleurs qui suivent confirment le haut degré de permutableté exhibée par cette poésie.

Champs sémantiques en jeu dans le texte

Sur un plan plus substantiel que celui de la disposition typographique et visuelle des poèmes, il faut examiner les champs sémantiques qui constituent, en grande partie, l'armature structurelle de l'ouvrage et régissent le vocabulaire utilisé. On admettra, ici, qu'un certain arbitraire affecte forcément le choix des deux principaux domaines sémantiques suivants en rapport dialogique.

Le champ sémantique VERTIGE-CHUTE apparaît comme très dynamique et très productif dans la variété et la position des termes qui s'y raccrochent. Les lexèmes suivants : *délires, abîmes, échouerie, naufrage, chavirement, tangage, défaillance, ivresse, échouage, chute* informent ce que l'on pourrait appeler un métasymbole de la brisure, de la déconstruction et de la dérive. Le néant et la mort en marquent la limite extrême. Cette thématique déjà entrevue précédemment est liée à la perte de conscience (la « petite mort ») qui va de pair avec la jouissance sexuelle.

S'oppose à ces termes un autre ensemble sémantique qui représenterait le pôle contraire, désir de STABILITÉ, de fixité, d'ancrage dans la réalité concrète du monde et de la vie. On y trouve d'abord tous les lexèmes à valeur positive comme *vie, naissance, désir de vivre, de durer, plaisir d'être*, etc. Il serait possible de placer entre ces deux champs une catégorie intermédiaire, un troisième pôle lévi-straussien, le MIRAGE, l'apparence, le spectacle. Ses termes les plus fréquents ici sont *écran, ombre chinoise, rideau, rouge, mirage, rêve*, etc.

Il semble que le monde poétique ainsi structuré autour de cette dynamique d'oppositions et de fusion se manifeste sous trois aspects principaux :

1. le corps et certaines parties vitales de l'Inconnue nue ;
2. le monde végétal et animal, évoqué en conjonction avec le corps ;
3. la mer et la vie marine, comme milieu d'élection du vivant.

Le corps et ses parties

Le corps de l'Inconnue nue est évidemment le lieu du désir du narrateur. Gilles Hénault écrit dans XVII : « Ce que j'intègre à ta nudité c'est la géographie de tous les plaisirs enfin territoires des chasses les plus charnelles... » Le corps est mentionné, à une ou plusieurs reprises, dans dix-huit poèmes et ses variantes métonymiques (*peau, chair*) apparaissent douze fois (la peau, huit fois et la chair, quatre fois). Les parties du corps, objets partiels du désir, sont surtout sexuelles ou susceptibles de jouer un rôle dans l'économie érotique de l'ensemble. Les organes sexuels ou leurs parties les plus souvent mentionnés sont les seins (sept fois), le vagin (cinq fois), le clitoris (deux fois). Apparaissent aussi les cuisses (cinq fois), la bouche, les yeux, les mains, etc. Il y a en tout cent vingt-neuf mentions

directes du corps ou des parties du corps. D'autres métaphores de nature animale (*chat*, par exemple) sont rarement utilisées.

Parfois, le corps ou les parties du corps sont dispersés dans le texte et engendrent des associations phonétiques ou sémantiques plus distantes, des glissements ou des dérives. Par exemple, dans V (nous soulignons) :

Je t'aime autant qu'un saule aime le vent (simple présomption).

Chavirer tes feuilles... agiter tes branches... dessiner *tes banches*... te faire bouillonner source et recueillir ton rire dans *ma paume*... dérouter le nuage sur ton visage — ah — *ta chair* me hante du plaisir de connaître... de naître.

À d'autres moments, les parties du corps sont associées plus étroitement suivant une sorte de logique anatomique, de proximité géographique. Par exemple dans VI, simple concaténation :

Loin de toi je t'invente : à partir de rien, de seins de ventre d'épaules qui penchent vers les astres de cuisses qui glissent vers la mer de baisers de sable de soleil d'œil de bouche muette d'oreilles coquillages sourds de cheveux aux vagues frénétiques vent violent des musiques du sud. Nulle part tu n'es entière et pareille à toi-même sauf — peut-être — dans les draps d'algues d'un amour innocent.

Dans XVI, la série est d'ailleurs présentée comme un « catalogue » :

Je te dis des choses qui n'ont pas de sens car mes sens ont perdu la parole... il serait faux de te nommer d'après un catalogue : seins... ventre... vagin... fesses... cuisses... mollets car de la tête aux pieds en passant par l'aine (estuaire) de la chevelure à la cambrure des reins tu es rivièrè toi la chanteante l'ondulante...

L'accomplissement du désir met en œuvre l'opposition bipolaire entre la perte de conscience et la volonté de s'ancrer, de s'orienter dans la vie. Comparons les exemples suivants :

Pleine lune du désir... qu'enfin je défaile en toi... faille de l'être (VII)

[...] inventer un paysage marcher vers les paradis abolis ne plus savoir qui nous sommes (VIII)

à ceux-ci :

Seins ventre vagin sont mes points cardinaux : gare... il ne faut pas que je m'égare... (IX)

Ton *corps* est mon port — ton amour mon astre. (VI)

De plus, le corps, considéré soit dans son intégrité, soit dans ses parties, est souvent associé à l'idée de texte, de langage (*mots*, *parole*), comme l'indiquent les citations suivantes :

L'Inconnue nue m'entraîne dans son sillage (non pour son corps) pour ce qu'elle recèle de vrai paysage : et je rends les armes devant *cette parole entière* sans l'ombre d'un mensonge...(XV) (je souligne)

J'ai ma langue sur ton sexe et je te dis les plus beaux *mots* clitoridiens (langue d'Eros) *mots* de chaleur *mots* vibratiles ce *langage* t'érige dans mon univers de jouissance liquide. (XVI) (je souligne)

Le monde naturel

Le monde animal (la faune) et le monde végétal (la flore) fournissent, eux aussi, des termes qui renvoient au concret du monde naturel (nature européenne et surtout nord-américaine)⁵. Le poète lui-même dit bien : «[...] tout le monde végétal et animal s'envole entre ces parallèles: Ce "dur désir de durer"» (XV). Cet aspect de la poésie de Gilles Hénault a été qualifié, à juste titre, de «tellurisme» (Jacques Brault dans la préface de *Signaux pour les voyants*). Suit un catalogue des animaux qu'on y trouve :

Royaume aérien : *abeilles, oiseau, oiseaux, goélands, oies sauvages, *oies blanches.*

Royaume terrestre : *chat, lionne, chiens, *ourson, vison, écureuil, monstres marsupiaux, *bison, taureau, cheval, chevaux, chèvre.*

Domaine aquatique (fluvial ou marin) : *crapauds, crabes, oursin, phoque, pois.*

Par un usage métaphorique déjà établi, quelques-uns de ces animaux ont une connotation sexuelle assez évidente : chat, ourson, vison, loutre, mais en plus, comme dans le cas du corps, certaines parties de l'anatomie animale peuvent être détachées et revêtir aussi une valeur érotique : fourrure, toison, par exemple! À d'autres moments, l'association avec le désir est établie par un glissement phonétique tel celui-ci : «Me viennent à l'esprit les mots phoque bison ravi renard musical [...]» (II)

L'idée de glissement dans l'air ou dans l'eau qui caractérise la morphologie de certains animaux est assez souvent évoquée en rapport avec les mouvements de l'acte sexuel. Exemple :

Jouissance belle comme truite hors de l'eau... comme frondaison d'astres en la voie lactée... comme agitation de loutre au fond de la rivière... le paysage gire et gicle (remous et remuements argentés des poissons).

La flore est représentée par les termes suivants : *arbres, *érable, saule, *pourprier, tremble, *poinsettia, cactus, herbe, roseaux, algues*, et les parties végétales que sont les *feuilles, fruits, branches, fleurs, pétales, troncs* et **samares*⁶.

5. Un astérisque précède les plantes et les animaux uniquement nord-américains.

6. En plus de dresser une nomenclature des arbres et des plantes, il faudrait aussi montrer la fréquence d'emploi ou, au contraire, la dispersion du terme «arbre» et ses dérivés dans l'ensemble, par exemple : 3 mentions dans II ; 1 mention dans IV ; 1 mention plus 2 mentions de parties d'arbre dans V ; 9 mentions d'ensembles (*forêt, essences*) ou de parties (*troncs*) dans XXIII qui commence précisément par :

«J'écris arbre» disait-il (allusion à Paul-Marie Lapointe et, au-delà, à Mallarmé).

Dans le même ordre d'idée, il faudrait signaler que certains poèmes semblent privilégier, à l'instar de XXIII, une thématique «naturelle» particulière, par exemple : la mer dans VI ; le cirque dans XII ; la chasse dans XVII.

Les liens sémantiques entre le désir et le monde végétal reposent parfois sur une ressemblance physique formelle. Par exemple : «La fenêtre encadre la nuit... tes cuisses montent vers le ciel dans l'érable fourchu.» (II) Dans d'autres poèmes, la couleur est le point commun entre une plante (*poinsettia*, *pourprier*) et le rouge du désir ou du sexe.

Pour compléter cet inventaire, il faudrait dresser une liste des éléments, des saisons, et des astres évoqués et indiquer la fréquence d'images des termes précédents. On trouverait alors que, dans cette série, l'image de la rivière, ou du ruisseau, est fréquemment utilisée. La rivière apparaît dans quatre poèmes et le ruisseau dans un. La rivière y est le symbole de la fusion de deux êtres en un, ou bien, par ressemblance, elle représente le changement continu de l'Inconnue nue ou l'ondulation de son corps :

[...] car de la tête aux pieds en passant par l'aine (estuaire) de la chevelure à la cambrure des reins tu es rivière toi la changeante l'ondulante... (XVI)

La mer

La mer est très présente dans cette poésie éclatée et elle y apparaît souvent en fragments entiers (paragraphe ou parties d'un poème), ce qui renforce son rôle d'élément stabilisateur ou «coagulateur». Cependant, elle peut être aussi totalement absente dans quelques poèmes. Voici comment se distribuent ces termes récurrents (parfois très techniques) de la vie marine :

- II : *Les Saintes-Maries-de-la-Mer, dunes, vagues*
- III : *Le «vaisseau d'or»*
- IV : *tangage*
- VI : *port, vire(r) de bord, vieux capitaine, amure, mis (mettre) le cap, navigation, naufrage*
- XI : *jusant, embruns, voiles*
- XIII : *vaisseau d'argent, flibustiers, corsaires, naufrageurs, bouée*
- XIV : *marée, envergures, échouages, empannages, grand-voile, foc*
- XXI : *rade, ancre, sirène*
- XXII : *anses, rivages, goéland, mer*
- XXIII : *s'amarre(r), appareiller*

Le rôle de la mer est très complexe. Elle participe pleinement au jeu des champs sémantiques VERTIGE/STABILITÉ et se trouve ainsi étroitement associée au corps ou aux parties du corps à valeur sexuelle, comme un milieu naturel propice à l'union de deux épidermes. En voici un exemple :

Loin de toi je t'invente : à partir de rien, de seins de ventre d'épaules qui penchent vers les astres de cuisses qui glissent vers la mer de baisers de sable de soleil d'œil de bouche muette d'oreilles coquillages sourds de cheveux aux vagues frénétiques vent violent des musiques du sud. Nulle part tu n'es entière et pareille à toi-même sauf — peut-être — dans les draps d'algues d'un amour innocent. (VI)

et un peu plus bas :

C'est en vain que tu voudras que je vire de bord que je chavire que je change d'amure... vieux capitaine j'ai mis le cap sur toi : navigation (maintes sirènes) divagation (maints stratagèmes) tout me livre passage vers ta toison vers toi (oiseux présages d'un naufrage). (VI)

Le mouvement des vagues est parfois comparé à celui de deux corps accouplés :

Jamais jamais l'homme ne saura comment jouit la femme : seulement la lire (poème indéchiffrable) sentir la vague qui la porte selon la marée qui le porte... Navigation : changement d'amure aux confins de l'amour... brusques empannages aux envergures délirantes du vent... échouages dans des golfes d'azur et de résine... (XIV)

À côté de cette thématique marine qu'on peut rattacher à la québécoïté du poète et, sans doute, à ses expériences personnelles, vécues ou rêvées, d'autres sous-thématiques se font jour, par endroits. On peut en mentionner quelques-unes : l'anthropologie, l'exotisme oriental, la philosophie, la science-fiction, la société de consommation, la vie moderne et la chanson contemporaine (Leonard Cohen). Ces fragments sont souvent utilisés à des fins ironiques ou dérisoires.

Si les renseignements fournis précédemment, par des considérations d'ordre typographique et paratextuel ainsi que par une étude du vocabulaire, permettent de tirer un certain nombre de conclusions sur le plan formel et aussi substantiel, en partie, ils restent cependant assez « statiques » dans l'ensemble. Il est évident que l'acte créateur chez Gilles Hénault trouve sa dynamique ailleurs.

Poétique du langage de Gilles Hénault

La création poétique de Gilles Hénault se situe plutôt dans une zone linguistique que l'on pourrait qualifier d'« intermédiaire », une sorte de chaos génésique où, par un jeu d'associations/dissociations, les segments élémentaires du langage (phonèmes, syllabes) se combinent sur le plan sonore et aussi visuel (orthographique), engendrant ainsi de nombreuses répétitions, assonances, résonances, etc. Le titre, déjà, établit les règles de ce jeu poétique avec la répétition « [...] nue nue ». Voici quelques exemples pris au hasard (nous soulignons) :

Dès I : Entre l'*humour* et l'*amour*

Toi là moi *las*

le *clitoris rit*

et cette série, beaucoup plus complexe :

pour moi tu seras *nue* dans la *rue*

dans les *nuages* sous les *néons* dans le *néant*. (I)

qui peut s'analyser ainsi: le *u* de «nue» engendre le *u* de «rue» tout en gardant le *e* muet dans les deux mots pour l'aspect visuel: *nue* – *rue*. «Nue» donne naissance à «nuages» et le *n* de «nue» à «néons» et «néant». «Néons» et «néant» ont entre eux la nasalité consonantique et vocalique par substitution de «on» à «an». Sur le plan sémantique, le glissement de «nue» à «néant» (ce dernier mot a dû paraître plaisant à un poète ayant le sens de l'humour, tel Hénault, puisqu'il contient à la fois l'idée de naissance — «né» — et d'anéantissement — «néant») connote le mouvement de l'origine (la nudité étant la condition préliminaire à toute reproduction) à la mort (le néant). L'origine de la poésie, le jeu élémentaire en question, où, comme Roman Jakobson l'a bien remarqué, le message est centré sur lui-même, rejoint ici l'alpha et l'oméga de la condition humaine. Peut-on supposer que l'intérêt que porte Gilles Hénault à ce balbutiement originel et poétique est dû, en partie, à la québécoïté du poète utilisant un langage sans cesse menacé par un environnement étranger et souvent hostile? Il semble parfois que le pouvoir extraordinaire d'invention linguistique des auteurs francophones s'explique par une sorte d'adaptation linguistique endogène contre les forces extérieures au sein de milieux étrangers envahissants (ici, l'anglais) ou exotiques (faune et flore tropicales, par exemple).

Le jeu complexe des transpositions, des inversions, des interversions, toutes les permutations possibles dans la chaîne parlée et écrite (effets de miroir, symétries par rapport à un ou plusieurs axes) mènent naturellement le poète à inventer fréquemment des anagrammes et des métagrammes. Ces figures contribuent largement au ton humoristique, et parfois au caractère de dérision. Quelques exemples suivent: d'abord, dès I, la citation de Marcel Duchamp, «*anémic cinéma*», est symptomatique. Dans IV, on lit: «*Ève sève des plus beaux rêves*» (nous soulignons) et quelques lignes plus bas on trouve: «— Je te vois rivière confondant sang chant⁷».

Ce jeu linguistique, hautement poétique, se poursuit sur le plan des unités signifiantes plus longues, monèmes ou lexies. On trouve alors ce que le poète appelle des «néo-mots-composés», d'ailleurs plutôt rares dans cette collection de poèmes, et des associations homonymiques ou sémantiques, elles, très fréquentes⁸. Ces enchaînements, souvent cocasses,

7. Autre bel exemple:

— arbres *fruits bruits lune dune œil brillant dans la nuit* (IV)

8. Exemples:

Ton corps-abstraction (IX, parfois écrit sans trait d'union)
poème parole d'un corps langage (XX)
(vagin-clitoris) (XX)

produisent ces «changement(s) de sens d'un mot dans le mouvement du poème», comme le décrit lui-même Hénault⁹. Les exemples de glissements sémantiques abondent dans *À l'inconnue nue*:

- II: *Ab je divague dans les vagues*
 V: *Rien ne m'importe sauf toi sauf ta toison*
 VI: *tout me livre passage vers ta toison vers toi (disposition contraire)*
 VI: *Je nage je nage jeune âge...*
 VII: *Je te regarde cœur à cœur: le corps à corps n'aura pas lieu [...] mais moi, moi, moi, l'émoi me consume. Je m'affaisse sur tes fesses*
 IX: *Femme nue rien d'autre dans ton aire ne me donnera l'air que je respire [...] gare... il ne faut pas que je m'égare*
 XI: *la mer mère de toute vie*
 XII: *Sur le fil du funambule je fabule...*
 XXV: *Elle disait... nue... c'est pénible, c'est pénible, c'est pénible, c'est pénible — il entendait: c'est pénis c'est pénis c'est...*

À ce niveau de production du texte, on peut parler de créativité maximale. On y trouve d'ailleurs des fragments d'art poétique qui se présentent sous la même forme:

- V: — *le délire vient du lire* — (déjà cité)
 VII: *À te lire mes délires ne suffisent pas.*

L'un d'eux est plus développé:

- XIII: *Toujours feuilleter lire délire nouveau relire récrire la phrase le texte découvrir des horizons jamais dits...*

Citation qui, par son rythme syncopé, illustre le «discontinu-continu» du «stream of consciousness» hénaultien et propose une véritable méthode de travail.

Le mystérieux poème X trouve aussi sa justification à cette échelle. Le langage s'y trouve désintégré et recombinaé dans des enchaînements à peine reconnaissables. On croit pouvoir interpréter certains passages comme celui-ci:

Parfois, dans certains poèmes, les mots au lieu d'être composés sont divisés, exemple: co-naissance (XXV).

9. Dans une lettre datée du 9 août 1989, Gilles Hénault nous donne de nombreux exemples de ces «néo-mots-composés», plus fréquents dans ses œuvres précédentes.

Hier le soleil était frumieux... il diolait l'hérizon cloudistaque de gouleurs sanijolentes. Vientôt la genais combrit...

ainsi :

*Hier le soleil était brumeux (ou furieux, fumeux?).
Il voillait l'horizon de couleurs sanguinolentes.
Bientôt la genèse (?) s'assombrit.*

Cette distorsion phonétique du langage courant semble se rapprocher ici de certaines expériences lettristes.

Les nombreuses associations tissées dans le texte ne sont pas toujours proches spatialement les unes des autres. En voici quelques exemples, tirés de I :

*Des oiseaux **versicolores** nagent dans tes yeux.
Rien de bien tout à l'**envers**.*

et quelques lignes plus bas :

*Pourtant la **verdeur** de tes paroles m'avait fait **reverdir**. (grâce au **vin** le poinsettia **refleurira** peut-être avant Noël. — Un poinsettia ne **fleurit** pas vraiment il **rougit** parce que ses feuilles attrapent la **rougeole** — ah bon.)*

Ici «versicolores» engendre «envers» qui plus loin produit «verdeur» qui, à son tour, suggère «reverdir» et aussi «vin». «Reverdir» appelle «refleurira» qui devient par la suite «fleurit» (symétrie inverse). Fleur et «feuilles» sont reliés phonétiquement et surtout naturellement, le poinsettia n'ayant pas de fleurs. «Rougit» apparaît, inspiré par le «vin» en tant que contraire (ou «envers») de vert. «Rougit» engendre «rougeole».

Dans III, les associations/oppositions sont à la fois sémantiquement plus distantes et plus insistantes :

Autre ou même?

Nudité pareille : mots couverts. Même appareil même soleil dans la nuit des sens. Rien n'est pareil quand appareille le «vaisseau d'or». Pourtant...

«Même» devient «pareille» dans le paragraphe ou ensemble suivant. La «nudité» fait surgir son contraire dans «couverts». «Pareil» et ses dérivés phonétiques recouvrent (puisque les mots «couvrent») des sens différents : 1. pareil(le) = même, 2. appareil = vêtement (contraire de la «nudité» mais à rapprocher de «couverts»), 3. appareille = se mettre en route pour un navire¹⁰.

D'autres rapprochements pourraient être établis entre «nudité», «soleil», «pareil», «or». «Soleil» contraste avec «nuit». «Pourtant» et les trois points de suspension qui suivent annoncent le troisième paragraphe :

10. On ne peut s'empêcher de retrouver dans la série des associations «même... pareil... appareille... vaisseau... déployait...» un rebondissement sémantique assez comparable à l'écriture automatique des surréalistes, une écriture automatique qui surgirait néanmoins dans un cadre symboliste, celui du beau navire-femme.

L'inconnue nue déployait des trésors que les marins profanes (malgré les flancs diaphanes) n'ont pas touchés.

«Déploiement» est justifié par le fait que la nudité révèle les secrets d'un corps désiré, une fois les vêtements tombés, comme on déploie les voiles d'un vaisseau. Le «vaisseau d'or» (allusion à Nelligan et, au-delà, à Rimbaud et Baudelaire) a besoin de «marins». Ces marins sont «profanes», soit parce qu'ils ne sont pas initiés, soit parce qu'ils pourraient être indignes des «trésors» (du «vaisseau d'or»). Les flancs font partie de ces trésors exhibés (flancs du navire aussi) et s'ils sont diaphanes, c'est, en partie, parce que «profanes» et «diaphanes» riment. Les marins, étant des non-initiés, n'ont pas eu le droit de toucher les «flancs».

Le fragment suivant commence par une déclaration qui mérite aussi d'être étudiée :

Non les marins n'étaient pas ivres. Non les mains n'étaient pas lasses de vivre.

Le marin ivre, thème fréquent de la chanson folklorique française, sort directement du «Bateau ivre». Par association phonétique, avec suppression ou addition de phonèmes, marin devient «main» et ivre, «vivre».

La répartition ou la dispersion dans les poèmes de nombreuses associations phonétiques et sémantiques donne sa qualité a-linéaire à cette poésie qui propose au lecteur des itinéraires et des stratégies de lecture variés. Ainsi une partition musicale. On pourrait évoquer à ce propos le «texte étoilé» de Barthes à propos de la facture des poèmes.

Conclusion

Si l'ellipse et l'abruption occupent une place privilégiée dans ces poèmes, il faut, pour jouir pleinement de cette œuvre, se laisser prendre au jeu de la corrélation et de la coordination. Sans trop pousser l'analyse, il est préférable de suivre les liens subtils qui établissent, sur le papier, des réseaux sémantiques complexes et polysémiques, même si ce tissu verbal qui habille la nudité, le vide du texte, ne peut permettre une saisie complète du sens, une compréhension totale, comme, dans la réalité existentielle, l'amour de l'un pour l'autre conserve toujours un degré d'opacité infranchissable.

Au-delà du symbolisme et du surréalisme, Gilles Hénault synthétise et dépasse les grands mouvements poétiques. S'il reste bien québécois par son attachement à la mer, la faune et la flore de l'Amérique du Nord, il invente, en utilisant les matériaux sonores et les noyaux sémantiques de l'ancien monde, un nouvel univers poétique. Pourrait-on le paraphraser en réunissant ces deux brèves citations : si «le délire vient du lire» (V), «encore faut-il reconstruire le monde» (VIII)?