

Compte rendu

« La Poésie de Gilles Hénault »

Laurent Mailhot

Voix et images du pays, vol. 8, n° 1, 1974, p. 149-161.

Pour citer ce compte rendu, utiliser l'adresse suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/600285ar>

DOI: 10.7202/600285ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

La Poésie de Gilles Hénault

Essaim de signes
Ecriture d'insectes
Crissements de secondes
Quel sable coule aux claires du temps !
.....
Racines mots muets, racines¹

Gilles Hénault ne veut pas décrire et contempler la réalité, non plus qu'en dénoncer l'illusion ; il veut montrer la réalité (l'organisation, la cohérence) de l'illusion littéraire, « explorer le langage comme un espace particulier² ». Cette exploration est fondée sur la réduction de l'espace au langage, du temps au rythme, de la nature aux mots :

Et ces milliards de galets gargouillant aux lèvres des plages !
Mots ronds, mots polis, mots tonnants
Mots sifflant aux frondes des ressacs (p. 175)

Les bêtes sont « un seul cri », les paysages sont linéaires, *paginaux*, les visages sont des taches, des couleurs. Ici, tout est signe, code, réception-transmission —

-
1. Gilles Hénault, « le Temps s'arborise », *Sémaphore*, dans *Signaux pour les voyants*, poèmes 1941-1962, Montréal, Éd de l'Hexagone, « Rétrospectives », 1972, p. 174-175. Sauf indication contraire, nos références vont à cette édition, qui comprend, outre les quatre recueils d'Hénault — *Théâtre en plein air* (1946), *Totems*, (1953), *Voyage au pays de mémoire* (1959), *Sémaphore* (1962) — le poème-méditation *l'Invention de la roue* (dans *la Nouvelle Relève*, octobre 1941), quatre *Allégories* (dans *Gants du ciel*, septembre 1943) et *Dix poèmes de dissidence* ou de circonstances (dont quatre inédits).
 2. L'expression est de Jean Ricardou, *Problèmes de nouveau roman*, Paris, Éd. du Seuil, « Tel Quel », 1967, p. 18. « L'arbre des livres, parce qu'il est différent des arbres, les questionne au plus profond », *ibid.*, p. 19.

au sens le plus strict. Hénault déchiffre, non pour se saisir d'un signifié, mais pour se saisir du chiffre, particulièrement dans *Sémaphore* :

Je ne sais plus lire les cristaux lumineux
 Les astérisques les notes marginales
 Les vols d'oiseaux à double sens
 La giboulée efface tout efface tout (p. 180)

« L'écriture est la seule forme parfaite du temps », dit Le Clézio dans *l'Extase matérielle*. Elle est aussi la perfection de l'espace : le centre et la périphérie s'y touchent, les saisons y chevauchent, les points cardinaux y tournent — comme dans *l'Invention de la roue*, premier poème d'Hénault — ; envers et endroit, lignes, plans et volumes s'y inscrivent en même temps. L'écriture est une forme parfaite parce qu'elle est parfaitement forme, mouvement, dessin. Forme non pas complète, mais finie (fermée et ouverte) ; forme formée. Son relief, ses sinuosités sont à la fois purs et repérables, significatifs :

Filigranes des feuilles signatures d'avenir translucide

 Le temps se fait squelette
 L'espace montre son ossature et se fait jour. (p. 189)

Il ne faut pas d'« Abstraction trop lisible » (p. 186), ni en peinture ni en poésie, car rien n'est alors à voir, à retracer. « Au tableau noir s'inscrivent des signes cabalistiques. Qui tient la craie ? Quelle main tient la craie ? Pourquoi ces chiffres en forme de couteaux et de glaçons ? » (p. 132). Voilà les questions qu'il faut se poser. Dans « l'Invention du feu » (p. 134-135), Hénault parle de « deux mains, deux radiographies lisibles », mais les signes ne sont pas « très clairs », ils se croisent, s'additionnent, se multiplient. Les mains se donnent un corps, un regard, un paysage ; bientôt elles ne sont plus vues mais voyantes — avant de se fossiliser dans la nuit.

L'ESPACE INAUGURAL

La poésie de Gilles Hénault, dès *Théâtre en plein air*, en 1946, est une poésie nerveuse, énergique, voire *énergétique*, mais en même temps rayonnante, *poreuse*. Son premier geste est un appel d'air, d'espace, une immersion libératrice « dans la lymphe universelle » (Chamberland). « La recherche du lieu central et fondateur ne mène pas ici aux lieux secrets qui, chez Hébert, exigent avant tout que l'on s'y tienne immobile, dans la posture hiératique de l'officiant

à demi sacrifié³ ». Pas de *Tombeau des rois*, chez Hénault, mais un théâtre ouvert, cosmique, dont la lumière est, plus que le décor ou le souffleur, le « personnage central », le souffle, l'animation. « Le théâtre n'a pas de murs. Les quatre saisons font une enceinte silencieuse : neige, pluie, gel et suie, soutenue aux angles par les vents de mars et d'avril » (p. 82). Ces vents cardinaux, tours ajourées et murmurantes de l' « enceinte silencieuse », nous les retrouvons, ainsi que l' « Amphithéâtre-Canada » et les « hauts murs du Grand Nord », dans la « grand-gigue » du feu de Jean-Paul Fillion (*Demain les herbes rouges*), et surtout dans le premier des *Poèmes de l'Amérique étrangère* de Michel van Schendel : « Amérique tendue aux quatre clous des vents ». Amérique à la fois bornée et illimitée, industrielle et sauvage, redoutée et désirée.

La pièce qui se joue sur ce théâtre en plein vent, c'est toujours la Genèse, la naissance, le premier arbre et le premier mot. Dans « Simple monologue » : « L'homme ne disait rien. Il se sentait simplement accordé aux sensibles manifestations de la Nature » (p. 84). Mutisme ou silence ? Simple, trop simple soliloque : théâtre sans distance, décor sans son envers. « Ah ! que d'infidèles et stupides pensées vocifèrent sur les tréteaux du sommeil. Pourtant la mort n'est pas si loin » (p. 83). C'est ici le blanc d'avant les couleurs, ou l'ombre pour la lumière. Immobilité de départ, préparatif, prélude, préhistoire.

« Le Voyageur », dernier texte, et le plus agité, de *Théâtre en plein air*, sera un conte ironique, mi-fantastique, mi-familier : « Il court, il court, il n'arrivera jamais [...]. Il est un chien dans une roue de foire » (p. 88). Par train, bateau, avion, par ses propres ailes, par des saisons qui tournent comme des horloges sans aiguilles, par des rues qui se terminent en plein ciel, le marcheur (« On a cru qu'il courait parce qu'il est vieux et qu'il tremble ») dépasse toutes les bornes, les pôles, le jour et la nuit, « en équilibre sur le bout du monde et trempant un orteil dans la merde ». Il est arrivé, mais trop tôt. Et où ? Dans « un cimetière d'éléphants et pour la première fois le soleil se lève à l'Ouest ». La fin du poème, et du recueil, est volontairement plate, prosaïque, vulgaire : « — zut alors, dit-il, alors, ça serait-y que le soleil serait gaucher ! » Le clown a fait sa culbute ; l'auteur-acteur sa critique, sa révolution⁴. L'envers (grossier) du décor (grossi

3. Paul Chamberland, « Fondation du territoire », *Parti pris*, IV, 9-12, mai-août 1967, p. 25.

4. « Le Spectacle continue », un moment, dans *Sémaphore* :

Je connais la coulisse et l'envers du décor.

Si j'allumais les projecteurs

.....
Si j'actionnais le monte-rêve, le vide-chagrin,
le porte-avenir,

n'est qu'un autre décor. Ce qu'il faut maintenant, c'est changer de rythme, mesurer la démesure, prendre autrement ses distances et son temps.

Il faut trouver l'espace entre les mots, entre les lignes, l'espace « d'un temps ou peut-être d'un contretemps, d'un entre-temps ou d'un printemps ». C'est la conclusion d'un article-témoignage ⁵ ; c'est le premier pas de la démarche poétique de Gilles Hénault. Le sens « augural » appelle un espace inaugural. La poésie est prophétique parce qu'elle pose — plutôt qu'elle ne résout — une « contradiction essentielle entre ce qui est donné et ce qui est désiré ⁶ ». Il faut retourner le livre, se placer dans la salle et non plus sur la scène du *Théâtre en plein air*.

LA DÉBÂCLE

Après les « Proses postiches » de la deuxième partie, les masques, les accessoires, la machinerie, les poses, il faut revenir à « Petite Bacchanale ⁷ » et aux poèmes du début :

Laisse, du rire enseveli
Couler le bruit de coquillage

La mer de nouveau, c'est-à-dire la débâcle, le printemps, l'été, « l'automne aboli » et dont l'abolition se prolonge dans l'ivresse, la joie, le plaisir de dire pour écouter.

Pour que sur ta lèvre au gai pli
Naissent des vols de blancs présages

Ces signes éclatants ne sont pas un mol sourire ; ce sont des dents vives et actives, « molaires qui broient, déchiquètent, décortiquent le langage pour en

le tire-mémoire, l'ouvre-bonheur, le lance-femme,
le presse-passé ?

Ce serait le branle-bas des grandes fêtes (p. 172)

Mais non ! Le ton est (volontairement) faux, le maquillage trop apparent ; la « tragi-comédie » grince. « C'est la garce de vie qui improvise ». La roue tourne sans avancer ; l'exhibition échappe à l'écriture, malgré tous les tire-bouchons.

5. Gilles Hénault, « la Poésie est mot de passe », dans Guy Robert, *Littérature du Québec*, t. I, Montréal, Librairie Déom, 1964, p. 75.
6. *Ibid.*, p. 73.
7. Ce poème, le premier de l'édition de 1946 (p. 7) n'a pas été recueilli (c'est la seule exception) dans *Signaux pour les voyants*.

faire jaillir le sens augural⁸ ». Le sens gicle, il est une source violente, agressive, la débâcle d'un fleuve obstrué.

Voici le récitatif de la « Chanson du Grand Echanson » (p. 69) : Moi,

Qui ne sais plus lire les sinuosités de ta face
 Qui n'entends ni la parole de ton geste, ni l'écriture
 de ta morte main

.....
 J'évoque, j'évoque si fort
 Ton profil sur le mur blanc du ciel

.....
 Qu'il faudra bien que tu te lèves
 Morte ou vivante, dans mon cri

Le « mur blanc du ciel », c'est métaphoriquement la page à écrire, l'espace des signes, la parole augurale, qui suscite et ressuscite. Celui qui ne sait plus lire ni entendre, devra, pour comprendre le monde, le dessiner, le crier. Rien ne lui est plus donné naturellement. « Visages sans nom », c'est paysage sans air, sans lumière, sans mouvement ; terre inconnue, femme stérile, idole sage, insensible, muette. Or, l'image restitue l'objet, les traits du visage, et le nom fournit l'image, enlève le miroir plat.

Entre neige et blé, le printemps accélère le cycle. Il est un temps dans l'espace, traduit, trahi, conduit à se dépasser, à se nier. Saison par excellence ou avant-saison, anti-saison ? Le printemps est un seuil, un mur. Il doit s'écrouler, se répandre, couler en torrent. Il a la force de l'âge, il force les choses. Or, le printemps, chez Hénault, est d'abord un mot (composé, construit : mot de passe) qui joue avec *contretemps*, *entre-temps*. « Vivre nu sur les plages du temps ! » (p. 74). Plus de toiles, plus de voiles, plus d'esquifs et d'esquives, mais la marée, l'emportement, la nage :

La mer amie et maîtresse
 Force la serrure des saisons

La mer est le printemps, la débâcle éternelle, le fleuve multiple, le voyage, la vie ombreuse et lumineuse : « Les glaciers de mes rêves dérivent vers le sud » (p. 75).

8. Gilles Hénault, « la Poésie est mot de passe », *loc. cit.*, p. 75.

DONNER À VOIR, À TOUCHER

Les yeux sont des « rives », des ports d'attache, des points de départ ; les rires sont des « rivières ». Ainsi le visage se compose, se donne à lire, à voir, à toucher. (Hénault, dans *Sémaphore*, écrira un poème à la mémoire de Paul Eluard, dont il aime les villes, les lèvres et les lettres « capitales ».) Parler, se taire, c'est l'aïler-retour du visage, sa plénitude insulaire. « Bouches amères », « visages naufragés », « visages lavés de pluie », peu importe puisqu'il y a eu voyage, jeu, spectacle en plein air au sortir des « cavernes du rêve ».

Songes, mensonges que rongent le sel
des larmes, les alarmes et l'appel aux armes,
Vrais visages des hommes (p. 63)

Statues vivantes, formes en progrès, en procès, en décès ; formes qui défient la matière. Les visages sont le corps de l'ange, la main de l'âme, la relation et le relatif.

Appel sourd venu de nulle part,
Source, et bientôt course dévalant la nuit (p. 65),

le visage crie son nom, crie le nom de l'autre, du prochain, du lointain, de l'absent mortel.

Tel est le cas, par exemple, de la jeune Balinaise dont le Portrait « profère » l'inédit, et qui s'élève « au-dessus de la mer / au-dessus de l'amère race humaine » (p. 72-73). Tel est le cas de la Dame de vieil âge (p. 70-71) « au regard de palimpseste », usé, perdu, récrit, relu. Elle a tous les âges, toutes les saisons, car ses rides « s'accroissent en rivières », son « ultime figure » est « fondante », printanière. Noms d'abord sans visage, la Balinaise colorée et la « vieille et gente » dame parcheminée nous donnent à lire entre leurs traits, sur la page où elles s'inscrivent : « entre les lignes de tes bras » (p. 72) ; « Avec la persistance d'une toile vingt fois neuve » (p. 70). Quant à « la Belle au bel amour dormant »,

Terrible jeune femme ou fille sans nom
Mais non sans visage pour désoler (p. 66),
sa situation est plus complexe :

L'amour déserte sa lèvre qui allait boire
Dans sa bouche persiste un goût de feuilles vertes mâchées
D'amertume, de cendre mêlée de larmes.
Et pourtant, vraie jeune femme ou fille

Lève seulement la tête sans rire ni parler
 Et ton regard où s'aiguise l'acier des secrètes armes
 Sera sous le soleil un livre ouvert
 Dont le vent tourne et retourne les pages (p. 67).

Le vent inspire parce qu'il découvre, sème, projette : « ... le vent d'Ouest disperse le poème irremplaçable que l'arbre épelle par toutes ses feuilles » (p. 85). Le vent soulève ce qu'il touche, il éclaire et regarde ce qu'il enterre. Dictionnaire inépuisable, il défait, désarticule ce poème pour que d'autres poèmes, tous les poèmes, soient possibles.

Mais qui lui communique ces visages à éveiller, à endormir, ces signes à déchiffrer, à disperser ? Quelles sont ces pages qu'il tourne comme un musicien ? Le vent est-il un fauve, un faune, un clown ? Quel rôle joue-t-il dans ce théâtre ? Il est l'accompagnateur, ou le souffleur, le recherchiste, le dépisteur. Il est l'ombre de l'artiste, et en même temps sa figure, son symbole, son modèle. Car le vent ne remplit, n'agite, qu'un espace déjà là, orienté, organisé. Le regard est parole, protagoniste ; le vent est comparse, complice. Il lui faut quelque chose à bousculer, à nier : des cendres chaudes, une poussière fine, des feuilles mâchées, une amertume qui soit saveur, humanité.

Le vent le plus puissant — cosmique — est la respiration, la scansion. « Les mots ne sont pas des oiseaux et la distance et le vent nous sont ennemis » (p. 80). L'extérieur et l'intérieur ne se recoupent pas, l'envers et l'endroit ne coïncident pas : il faut un théâtre dans le théâtre, d'autres oiseaux, une nouvelle cadence. « Que ma bouche vigoureusement modèle des paroles ailées, que mon souffle anime cette glaise, sans quoi que deviendrai-je ? » (p. 80.) Les insulaires « crient très fort dans la tempête » (p. 79), crient la tempête, lançant des mots dans le vide, des « cailloux à la mer ». Ils ne construiront aucune jetée, aucun pont stable et définitif, mais une sorte de pont aérien, de trajectoire, de parabole : « les mots sont nouveaux chaque fois qu'on les profère » (p. 81). Ils sont le commencement d'un monde, une cosmogonie dont le *Théâtre en plein air*, exercice, répétition, anticipation, frappe les trois coups.

Totems, que nous allons maintenant lire, reprend certaines images de *Théâtre en plein air* : le visage-paysage, Adam et Eve, « mirages / aux sources du temps », le « clair de neige » de l'enfance, le vin et la fumée, une mélodramatique « Chanson des mégots », un arlequin qui fait « faux bond dans le ciel vide » (« On tourne », p. 114), etc. Ici, cependant, on cherche plutôt à toucher qu'à voir. « Les mains coupées sont bien le pire des mutismes » (p. 111). Le poète doit dire, écrire, comme les mains touchent et travaillent. « Et moi, paysan... » ;

« Main tu peuples le monde », pourra déclarer l'auteur de *Sémaphore* (p. 179, 182). Voici, intégral, « Défense de toucher » (p. 113), c'est-à-dire défense de vivre, d'agir, d'habiter :

Les mains disent bien plus
 Les mains parlent bien plus
 et les mots ne sont rien
 Les mains savent bien plus
 que les mots
 Dans les caresses et dans la guerre
 Dans la peinture et la sculpture
 Les mains sont parlantes,
 et le poing, c'est la main de la colère
 et le doigt de Dieu, c'est la main de l'homme
 à plat sur toutes choses
 et modelant le monde à l'image de l'homme.

Le plus important est sans doute le dernier vers : la main qui tient la plume tient aussi la truelle, la charrue, la terre, l'origine. Entre MAIN et MATIN il n'y a que la différence d'une lettre. Le geste de l'homme ouvre l'espace au temps, à l'histoire :

Matin porteur du soir, je soupçonne à ta proue
 Le signe initial des conquêtes : la ROUE (p. 13)

LE GUERRIER PRIMITIF

Si « les embâcles imposent en vain leurs bâillons au cours du temps et des eaux » (p. 127), elles sont nécessaires à titre de défi, pour stimuler l'assaut. Pas de « sens augural » ou d'espace inaugural sans la paralysie, l'hiver, la surdité, le mutisme ; pas de cosmogonie sans chaos reconnu. Voyons par exemple le départ, les premiers pas du *Voyage au pays de mémoire* : « Tout dire », « Opposer les paraboles aux paraboles », « Oui, le dégel et ses violentes césures ». « Un seul cri », celui, « viscéral », de toutes les bêtes ; « la parole nue » de la solitude grégaire, de la soif et du rut, de la chasse. « Il me faut des mots comme des balles et des cris purs qui transpercent » (p. 130). Le poète se détourne des arabesques, de la rhétorique berceuse, des fleurs fanées ; il guerroie contre la poésie faite pour la poésie à faire.

Le poète est guerrier primitif, instinctif ; guerrier qui veut prendre, manger. La « Petite Genèse apocryphe », pièce d'ouverture de *Totems*, fait du premier couple, du fruit et du serpent, de « l'arbre de la race humaine », un totem monu-

mental dont l'ombre « décline à midi ». Après le mythe biblique, le livre d'images vues comme « mirages », on passe aux sources calcaires, aux strates géologiques, à « l'éclat de rire des cavernes ! », semblable au cri unique de « Bestiaire » :

Le silex des souvenirs siffle sur ma tête.
 Temps des tomahawks, des tam-tams et des tambours
 assourdissant la source éclatante du silence
 (« Temps des aurores du temps », p. 105.)

Puis, l'invention du feu et du vin, de la fête : « Je remonte les siècles comme un grand totem » (p. 106) ; « Les loups sont à la piste des Noëls anciens » (p. 107). La Gaspésie est un repère, une étape, mer et pierre, conque, coquillage, langue énorme, cri massif et figé qu'une main pourtant peut toucher :

ce n'est pas tout de dire
 il faut toucher
 car toucher c'est jouer.
 Je marche dans la mémoire des chrysanthèmes (p. 111)

« L'amertume au silence » (« Un homme à la mer », p. 115-117) n'est pas le vinaigre, le suri, mais le sel, les larmes, le sable, les « temps paléolithiques » dans le temps d'aujourd'hui. L'amertume ramène à l'origine, ou plutôt amène l'origine, la tentation, le désir, la navigation profonde. L'enfant « asservi et ligo-té », l'enfant devenu adulte, instruit, civilisé, urbain, l'Enfant prodigue (p. 118-119) peut retrouver son esprit d'aventure, son « beau sang rouge » et son « bon sang », grâce à ses jeux d'Indien, à ses danses, à ses feux, au totem qu'il sculpte (« court vêtu », « perché sur les clôtures ») à même la poésie de son enfance, son *Voyage au pays de mémoire*. Le petit guerrier a maintenant ses armes en main. Il peut lancer, contre les parasites qui pillent et épuisent le « grand corps » du pays (p. 21), le cri de guerre des Iroquois.

Avant d'apparaître, minorité menacée, dans les récits d'Yves Thériault, puis dans le nouveau théâtre » (des *Grands Soleils* à *On n'est pas sorti du bois*), les Indiens, leurs totems et leurs cris, animent la poésie québécoise de 1945 à 1965. Non plus à titre de figurants, décor, couleur locale, mais, tout près des éléments, comme symboles de l'espace lui-même, vierge, sauvage, préhistorique, inhabité puisque dépossédé.

Les Indiens n'envahissent pas, en hordes, la poésie ; ils s'y fauillent, s'y glissent, se dissimulent derrière les arbres de Lapointe, dans ses « Crânes scalpés » (*le Vierge incendié*), dans le « hameau archaïque » de Giguère (*En pays perdu*). La joie, la peine d'Anne Hébert sont « sauvagine », « sauvage ». « Parmi la fumée des chairs brûlées, sur la pierre noircie, parmi les festins sauvages

renversés, voici que s'allume dans la nuit primitive une pure veilleuse... » (*Mystère de la parole*). Se dressent la tente, première habitation, la table aux viandes crues (Préfontaine), l'« iglou de vie » (Giguère) ; s'élèvent *Trois Chants esquimaux*, de Jean Marcel, *Élémentaires* et *le Chant de l'Iroquoise*, d'Andrée Maillet, etc. *Demain les herbes rouges* (Filion), la danse, le feu, la fête. Demain, les *Variations sur la pierre* (Van Schendel) d'une Amérique moins étrangère ; demain, *l'Afficheur hurle* (Chamberland), Indien blanc, Québécois rouge — « abénaki, maya, nègre de Birmingham » (P.-M. Lapointe). Hénault fut un des premiers à lancer les flèches, le tomahawk, à ouvrir les sentiers, à capter la fumée des calumets :

Peaux-Rouges
 Peuplades disparues
 dans la conflagration de l'eau-de-vie et des tuberculoses
 Traquées par la pâleur de la mort et des Visages-Pâles
 Emportant vos rêves de mânes et de manitou
 Vos rêves éclatés au feu des arquebuses
 Vous nous avez légué vos espoirs totémiques...
 (« Je te salue », p. 120)

LECTURE-ÉCRITURE DU MONDE, DU PAYS

Pour Pamphile Le May et ses contemporains, « l'Univers est un poème » (sonnet des *Gouttelettes*), dont on doit s'inspirer, que l'on peut célébrer, traduire, refléter. Chez Gilles Hénault, la démarche est inverse ; pour *voir* l'univers, il faut en *faire* l'équivalent d'un poème, lui donner les figures mêmes du style : « phrase cendreuse », « litanies neigeuses », « débâcles d'énigmes », « le vent qui feuille son grimoire », « la vague profère ses incantations démentes » (tous des exemples tirés du poème « Sémaphore »).

Devant la nature brute ou aliénée, l'espace inorganisé, le terrain vague, le pays absent, le poète entreprend d'abord des expéditions de (re)connaissance. Il envoie des bouteilles à la mer, lance des mots-sondes, des bouées ; il plante des poteaux indicateurs, des panneaux, des feux de signalisation : « *No man's land* » (p. 127). Il machine, invente des sismographes, des radars, des lignes à haute tension ; il établit des grilles où le réel se saisira.

L'interdit brille en néon saccadé (p. 200)

Les mots nous trahissent aux confins du langage
 les gestes simples nous font une mémoire nouvelle (p. 164)

Le geste le plus simple, artificiel et naturel, est le jeu. Hénault s'y livre sans vergogne, s'y engage : « faux calculs, faux cols », mineur « miné » et « minable », « coptes et sarcoptes » ; lettres volées et retrouvées : so(u)rcier, la(r)mes, p(s)aumes, (i)images, li(e)sses, (é)chanson, (é)gare, etc. « C'est ainsi que la flamme se fait femme » (p. 144). Le Chien névrosé a évidemment « sa petite chienne de vie qui fait la belle » (p. 191). Hénault aime les lieux-dits (« le pic de l'aurore »), les villes légendaires et livresques (« Ys »), les tableaux de guerre (p. 170) ou de chasse aussi bien que les peintures (p. 186). Il cherche l'arbre derrière « la forêt des symboles » (p. 127) ; il recherche le sens littéral des proverbes : « ventre affamé n'a point d'oreilles ».

Iniminimainimo

C'est la formule pour passer à cloche-pied outre-raison (p. 184).

Jacques Godbout utilisera cette comptine dans *le Couteau sur la table*, en romancier-essayiste ; et son « allure » de poète est « un peu celle du dicton travesti », comme le dit Van Schendel à propos de *C'est la chaude loi des hommes*. Hénault, au contraire, déshabille, dépersonnifie, désarticule tout pantin, tout prétexte.

« Au milieu de ce qui a été mesuré, pétrifié, au milieu de ce qui est dune, la poésie est lumière et mirage. Mais les mirages ne sont que les images transposées des véritables oasis⁹ ». La poésie est une autre terre, un pays spécifique, qui exige comme répondant un pays réel, une géopolitique claire et ferme. « Salve contre l'habitude » (Henri Pichette), la poésie « bafoue les choses à travers les signes » ; elle « laisse passer des formes aberrantes du réel¹⁰ » — par exemple : « Supprimer du paysage la dent cariée des ruines » (p. 127) — pour en fixer la norme (par opposition ou négation), en retenir l'ossature, en déterminer les lignes de force et de faiblesse. « C'est en vain qu'on épelait feuille à feuille une végétation brûlée » (p. 136). On n'épelle que les mots pleins, et les mots se remplissent par le poème, mémoire substantielle. Comment expliquer alors cette phrase d' « Exil »¹¹ ?

L'écriture des allées et venues, des pas entrelacés
le quadrillé des rues métropolitaines en dit plus long
que tous les poèmes sur la texture de mon être (p. 137)

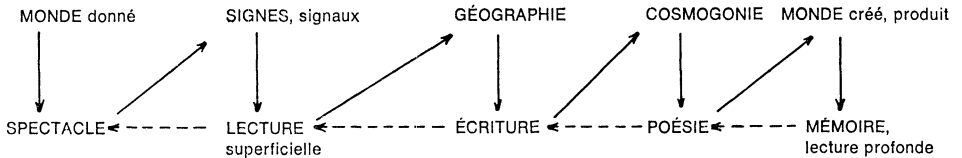
9. Gilles Hénault, « la Poésie est mot de passe », *loc. cit.*, p. 73.

10. *Ibid.*, p. 74.

11. « Les cheminées, les fumées masquaient un soleil de nickel... » (p. 136) : Sudbury ? où Gilles Hénault fut syndicaliste dans les années 1950.

C'est que la métropole (Montréal), éloignée et reconnue, compose dans la mémoire — « écho multiplié des images qui nous assaillent » — un paysage-pays, articulé, parcouru en tous sens, texture-texte.

Voici, schématiquement configurés, les axes et les étapes de l'exploration poétique de Gilles Hénault :



Le MONDE, l'univers donné, est d'abord extériorisé, objectivé, transformé en SPECTACLE : théâtre (en plein air), portraits, couleurs, masses. C'est l'œil ¹² qui le reconnaît, l'éclaire ; il y projette des SIGNES, qu'il décrypte et LIT aussitôt : sigles, idéogrammes, « albums vieux », présages, « vestiges sur les sables » (p. 182), « filigranes d'aurores boréales » (p. 149).

Quel paléographe saura lire la toundra dénudée ?
 Grand alphabet de glace parcouru par des loups
 qui tentent d'en formuler le sens en longs hurlements
 lunaires (p.157)

Je lis la forêt
 Ses tatouages totémiques
 Ecorces palimpsestes
 Monuments d'hiéroglyphes (p. 176)

Parcouru par l'œil, le relief GÉOGRAPHIQUE doit être épousé par la main, travaillé par l'ÉCRITURE, modelé, vivifié. La topographie, statique, descriptive, devient COSMOGONIE, prospective, débâcle, origine : « brouillons de planète » (p. 139), « violentes césures » du dégel, « syllabes qui bourgeonnaient en astres dans le microcosme de notre amour » (p. 144). La POÉSIE « coule dans la plaine où s'abreuvent les peuples » (p. 199) — c'est le dernier poème du recueil : « Miroir transparent », miroir liquide, lucide, limpide ; regard de chacun vers tous. « Et moi, paysan... », dit le poète (p. 179), homme de pain, homme de

12. « Voici venir le temps des regards clairs / et des beaultsé nouvelles / Après l'enfer des métamorphoses » (p. 168).

peine, par le travail de ma main, de ma plume-soc, je trace les sillons d'un MONDE nouveau, inédit, où la MÉMOIRE est libre, sans autres limites que l'imagination et la science des signes. « Si je voyage, c'est dans la profondeur des mots retenus » (p. 137).

je n'ai jamais voyagé
vers autre pays que toi mon pays

dit pour sa part Gaston Miron (« Pour mon rapatriement », cycle de *la Vie agonique*). Le *Voyage au pays de mémoire* est également proche du *Cahier d'un retour au pays natal* de Césaire et du *Chant général* de Neruda. L'espace et le temps se joignent. On peut alors refaire à l'envers et plus directement le périple : de la MÉMOIRE, lecture profonde, à la POÉSIE en acte, au travail sensible de l'ÉCRITURE, puis à la LECTURE de la surface du monde comme SPECTACLE, à travers des signes qui correspondent à ceux du texte poétique.

*
* * *

Signaux pour les voyants : éclairage intermittent, rythmé, violemment lumineux ; lecture-écriture d'un espace habité par lisières, possédé par bribes. Les voyants, dans l'ombre, sur l'autre rive — « L'homme dans le mitan de son âge ne sait plus/de quelle rive lui vient la vie » (p. 149) — saisissent le message sans le posséder. Ils y participent, l'enregistrent, le *voient* un instant, l'entendent, l'attendent. Ils s'y réfèrent comme à un présent pas encore passé et déjà futur. Les voyants ne créent pas leur vision, c'est leur vision qui les crée, qui les fait tels : destinataires-émetteurs ; voyants pour les signaux. Ils écoutent, lisent en même temps (et dans le même espace, selon la même ligne brisée) que les signaux sont signalés. Signaux : lettres, mots chiffrés, essaims d'insectes, étoiles-astériques, racines, appels ; coups de théâtre avant la création d'un monde. Signal avant (avec) le signe, signal que le signe se prépare. Gilles Hénauld veut attirer l'attention, la retenir, la fixer sur un nouvel espace-temps : celui de l'écriture. Devant le spectacle du monde, la question « qu'est-ce que cela veut dire ? » appelle une seule réponse : « cela s'écrit ¹³ ».

LAURENT MAILHOT
Université de Montréal

13. Philippe Sollers, « Littérature et totalité », *Logiques, Paris*, Éd. du Seuil, « Tel Quel », 1968, p. 98.