

Université de Montréal

Parcours poétique et intellectuel
de Gilles Hénault
(1939 à 1953)

par
Chantal Carrière
Département d'études françaises
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)
en études françaises

Septembre 2000

© Chantal Carrière, 2000



2011 2820 11

PQ
35
U54
2000
v. 030

Université de Montréal

Programme postdoctoral et intellectuel
de Gilles Héroux
(1979 à 1983)

par
Christine Carrière
Département d'études françaises
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)
en études françaises

Numéro 5000



© Christine Carrière, 2000

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

**Parcours poétique et intellectuel
de Gilles Hénault
(1939 à 1953)**

présenté par :

Chantal Carrière

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Président-rapporteur	:	Lucie BOURASSA
Directeur de recherche	:	Pierre NEPVEU
Membre du jury	:	Robert MELANÇON

Mémoire accepté le : 23-08-2000

Sommaire

Ce mémoire a pour objet l'itinéraire d'un des pionniers de la poésie moderne au Québec : Gilles Hénault. Nous tentons de retracer son parcours poétique et intellectuel à partir des premiers écrits vers 1939, jusqu'à la publication de *Totems* en 1953. Sur le plan proprement poétique, nous procédons à la lecture de quelques poèmes tout en portant attention aux isotopies, à l'élaboration de la subjectivité et aux principaux thèmes. Sur le plan intellectuel, nous tentons de repérer les éléments d'une pensée en évolution au sein des articles publiés par Hénault dans divers périodiques et journaux. Ces deux parcours, poétique et intellectuel, sont parallèles et très souvent interreliés.

Nous observons d'abord que, chez Hénault, au tournant des années trente et quarante, l'émergence d'une parole poétique est animée par un idéal de fraternité humaine non dénué de lien avec l'héritage philosophique de *La Relève* et de *La Nouvelle Relève*. Hénault a fréquenté ces milieux ; avec les humanistes montréalais, il a réfléchi aux conditions d'une révolution tant morale que sociale. Cet espoir de révolution se retrouve d'ailleurs dans les poèmes de «L'Invention de la roue» (1941) et dans ceux des «Allégories» (1943).

Nous constatons ensuite que, de 1942 à 1946, Hénault découvre un nouvel espace poétique axé davantage sur la liberté créatrice, l'inconscient, l'humour et le

primitivisme. À cette époque, le poète fréquente le groupe de Borduas et découvre un bon nombre d'auteurs contemporains. La notion d'«art vivant», nourrie à la fois par le surréalisme français, par la lecture de Supervielle et par l'automatisme montréalais, s'avère centrale dans le *Théâtre en plein air*, lequel constitue un moment essentiel de la révolution surréaliste au Québec.

Nous voyons enfin que l'idéal de fraternité humaine revient en force chez Hénault, en 1947, à travers la question de l'engagement social. Rédacteurs au journal *Combat*, Hénault et son ami Pierre Gélinas soulèvent une passionnante polémique à laquelle vont participer les automatistes. L'auteur du *Théâtre en plein air* adopte alors une position nuancée, entre l'engagement et la liberté créatrice ; en plus de se refléter dans le *Refus global* de Borduas, les enjeux de cette polémique sont présents dans les «Poèmes de dissidence» composés par Hénault à cette époque. La thématique de l'américanité, qui est mise en relief dans *Totems* en 1953, est aussi liée à cette question de l'engagement. Se distanciant d'un engagement de type sartrien et suivant les traces de Robert Charbonneau, Hénault affirme que l'engagement du poète canadien-français ne peut pas se concevoir exactement comme en Europe aux lendemains de la Deuxième Guerre mondiale. Les poèmes de *Totems* s'enracinent ainsi dans une expérience «américaine» (continentale) du temps et de l'espace, annonçant les recueils *Voyage au pays de mémoire* et *Sémaphore*.

Mots-clés : Hénault, Gilles ♦ poésie québécoise ♦ automatisme ♦ engagement social
♦ Amérique.

Table des matières

Sommaire	iii
Table des matières	v
Remerciements	vii
 INTRODUCTION	 1
 CHAPITRE I :	
Émergence d'une parole et d'un humanisme	8
1. Venue au monde et à l'écriture	9
2. Gilles Hénault, lecteur de Saint-Denys Garneau	13
3. La Promesse	18
4. Un espoir de révolution. «L'Invention de la roue»	23
5. <i>Gants du ciel</i> et les «Allégories»	31
 CHAPITRE II :	
Pour un art vivant	41
1. Pour un art vivant	42
2. Lieux de poésie contemporaine. Gilles Hénault, lecteur de Breton, de Supervielle, et fondateur des Cahiers de la file indienne	49
3. Un théâtre de l'art vivant	55
4. «Proses postiches ». Surréalisme et primitivisme	63
 CHAPITRE III :	
L'Ère des engagements.....	71
1. <i>Combat</i> ; l'ère des confrontations	72
2. Lecture de deux «Poèmes de dissidence» : «Le Jour du jugement» et «Camarades»	85

3. De <i>Combat</i> à Ertà. Penser l'engagement poétique en Amérique	95
4. <i>Totems</i>	102
CONCLUSION : Vers l'Hexagone	114
BIBLIOGRAPHIE	121

Remerciements

À Pierre Nepveu, mon directeur, pour sa grande patience.

À ma soeur Geneviève, pour sa présence inestimable.

À Jean et Colette, pour le soutien.

À Carl Diotte, pour l'accompagnement et la constante générosité, pour Brassens et Jaccottet.

À Lucie Juneau, Hubert Beaubien, Catherine Daviau, Ida Durand et Ann Comtois, pour l'amitié si précieuse et les encouragements.

À Lise Demers, pour le sourire et la disponibilité.

À Lucie Bourassa et Robert Melançon, pour les judicieux conseils.

À tous ceux, parents et amis, qui m'ont appuyée.

INTRODUCTION

Figure importante de la littérature québécoise, Gilles Hénault a su ouvrir un vaste horizon à toute une génération de poètes. On a souvent parlé de lui comme d'un précurseur et initiateur de la modernité ; Gaston Miron a reconnu en lui un des «pères» de la poésie moderne et Jacques Brault a affirmé qu'il devançait, «sur tous les plans, ses compagnons québécois en poésie»¹. S'il est d'abord perçu comme un des poètes majeurs de la génération de l'Hexagone et comme l'auteur de l'incontournable *Sémaphore* (1962), il ne faut pas oublier le long cheminement des années précédentes. Ponctué de quelques belles réussites, le parcours de Gilles Hénault vers la maturité poétique passe notamment par les recueils *Théâtre en plein air* (1946) et *Totems* (1953).

Au cours de ces années de formation, Hénault fréquente les cercles littéraires et artistiques les plus novateurs de son temps, à commencer par les humanistes de *La Nouvelle Relève* et les automatistes du *Refus global*. Où Hénault se situe-t-il exactement dans ce paysage culturel? Que retient-il donc de ces divers courants idéologiques et esthétiques? En incorpore-t-il certains aspects à sa propre démarche poétique? Voilà quelques unes des questions qui seront abordées dans ce mémoire. Nous tenterons de retracer le parcours intellectuel et poétique de Gilles Hénault à partir de ses premiers écrits, vers 1939, jusqu'à la publication de *Totems*, en 1953 (c'est-à-dire jusqu'au seuil de ce sommet qu'est *Sémaphore*). Deux parcours seront donc mis côte à côte, non sans quelques précautions. D'une part, le parcours poétique avec ses richesses propres et son mode de résonances symboliques ; d'autre part, le parcours intellectuel d'un homme ancré dans un

¹ Jacques Brault, Préface à *Signaux pour les voyants* de Gilles Hénault, Montréal, l'Hexagone, Typo, 1972, p. 8.

certain contexte social, littéraire et artistique. Il s'agit de deux parcours reliés mais non pas soudés, qu'il faut mettre en parallèle sans toutefois les confondre. Nous tenterons de repérer les étapes d'une écriture en gestation ainsi que les éléments constitutifs d'une pensée en évolution, tout en observant le type de lien ou de tension qui peut s'insérer entre ces deux réalités.

Sur le plan proprement poétique, nous verrons comment s'articulent les isotopies et comment s'élabore la «subjectivité» au sein des recueils qui précèdent *Voyage au pays de mémoire* et *Sémaphore* ; le parcours poétique de Hénault pourra ainsi être retracé jusqu'à ce qui est considéré comme le faite de son oeuvre. Par «sujet poétique», nous entendons ce «je» complexe qui est «un autre» pour parler comme Rimbaud. Tantôt explicite et tantôt bien caché dans la trame sémantique et énonciative du poème, tantôt singulier et tantôt pluriel, le sujet peut osciller du «moi» au «nous» chez Hénault (et ceci, parfois à l'intérieur d'un seul et même texte). Il faut noter que la subjectivité a déjà atteint un certain degré de maturité au Québec, au moment où Hénault commence à réaliser son oeuvre poétique. Nous voici bien loin du chant patriotique, péremptoire et impersonnel des anciens poètes du terroir. Il ne s'agit plus d'observer le monde avec la ferme volonté de le peindre, de le célébrer et de le conserver à travers une rassurante opulence de couleurs et de signes, mais plutôt de sonder les méandres de sa propre intériorité, des scruter les lieux authentiques de la mémoire et de mettre en doute l'expérience du réel, l'expérience du langage. Ceux qu'on a coutume d'appeler les «quatre grands aînés» de la modernité poétique au Québec (Alain Grandbois, Rina Lasnier, Anne Hébert et Saint Denys Garneau) ont déjà ouvert la voie. Gilles

Hénault a ceci d'original qu'il transforme la prise de contact entre le sujet et le signe en expérience poétique. Sa poésie, en plus d'être elle-même constituée d'un réseau de signes, d'images et de sonorités, nous parle justement de ces signaux du monde et du langage, de ces symboles que les «voyants»² devront lire et déchiffrer, émettre et retransmettre. Par mise en abîme, c'est le signe même qui est cerné, un peu comme si un espion sournois se glissait dans la mémoire collective pour y décoder lentement les rêves et les mythes de «l'homme des neiges». L'espace est habité tantôt par la fragile voix glacée d'un insulaire, tantôt par l'étrange silence d'un prestidigitateur ou encore par le regard perçant et décrypteur du sphynx, «remontant les siècles comme un grand totem»... De même que le «voyant» de Rimbaud, le sujet sait lire les signes du temps, ces «nombreux signes sur la mer», nénuphars ou reflets d'étoiles qui éclairent timidement la nuit et brisent déjà un peu le silence.

Sur le plan intellectuel, nous pouvons par ailleurs repérer les étapes d'un parcours à travers les écrits sur l'art et les nombreux articles de Hénault. Publiés ici et là, ces articles de périodiques ou de journaux n'ont peut-être pas toujours une grande valeur littéraire en soi (contrairement aux essais d'un Jacques Brault, par exemple) mais ils ont une certaine valeur «documentaire», si l'on peut dire. Ils vont nous permettre d'observer le réseau de coordonnées socio-culturelles dans lequel s'inscrit le trajet personnel de Gilles Hénault. Nous ne souhaitons pas effectuer une analyse sociocritique, faut-il préciser. Retracer le parcours intellectuel d'un poète, c'est aussi remarquer les bribes de discours qui lui viennent du monde ;

² On peut ici songer au titre de la rétrospective publiée en 1972 à l'Hexagone : *Signaux pour les voyants*.

«L'écrivain, le poète même, est celui qui connaît le monde sur le mode de la lecture et de la réécriture (...) C'est avec les langages de son temps, avec les phrases et les mots qui sont actifs dans l'atmosphère intellectuelle, qu'il compose ses textes»³.

Mais si la littérature permet d'enregistrer la «rumeur de ce qui se dit et s'écrit dans une société», de capter librement ces propos et d'en «répercuter l'écho»⁴, l'objectif n'est pas ici d'examiner ce processus, si fascinant soit-il. Nous tenterons plutôt d'effectuer une synthèse des diverses données propres à révéler le parcours du poète. Une attention particulière sera accordée aux multiples textes critiques portant sur l'oeuvre de Hénault, car en plus de constituer une intéressante porte d'entrée sur le poème, ces textes permettent d'évaluer de près le rôle joué par l'homme dans son milieu. Nous ne cherchons pas tant à trouver du «nouveau» qu'à mettre en regard diverses lectures qui existaient déjà mais qui demeuraient somme toute assez dispersées. Quant à notre propre lecture des poèmes, elle pourra peut-être sembler un peu timide à l'occasion ; nous effectuons un certain nombre de nuances et de mises au point, mais ne prétendons pas rivaliser avec la critique existante. Ce qui importe ici, c'est le *récit* d'un cheminement, le *portrait* d'un homme. C'est le *trajet* d'un poète qui insère peu à peu dans l'histoire sa propre «liberté d'écrivain»⁵, en simple chroniqueur ou en prophète, en amateur ou en exégète. Très engagé dans son milieu, Hénault fut syndicaliste, journaliste, critique

³ Gilles Marcotte, *La Prose de Rimbaud*, Montréal, Boréal, 1989, p. 8.

⁴ Marc Angenot, «Que peut la littérature», *La Politique du texte. Enjeux sociocritiques. Pour Claude Duchet*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1992.

⁵ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Gonthier, 1953, p. 13. Selon cette perspective, nous pouvons considérer les écrits de Gilles Hénault sur l'art et la littérature comme un laboratoire, un lieu préliminaire où les «mots de la tribu» passent par le prisme de la subjectivité.

d'art ainsi que directeur du Musée d'art contemporain de Montréal. Il poursuit son chemin en restant toujours fidèle à ses convictions ; aussi sa parole avance-t-elle sans hésiter au coeur des saisons l'histoire, à la fois tendre et ironique, simple et prophétique, résolument tendue vers l'avenir et dotée d'une étonnante puissance de vie.

Dans le panorama de la poésie québécoise, ce parcours a ceci de captivant qu'il permet d'établir un pont entre la génération de Saint-Denys Garneau et celle de Gaston Miron. Non seulement Hénault est-il un des premiers à s'aventurer sur les sentiers du surréalisme, mais encore est-il un de ceux qui ont le plus envisagé la question de l'engagement de l'artiste et de l'écrivain. Tout en respectant l'autonomie du texte littéraire et l'essentielle liberté créatrice de l'auteur, il s'attache à un certain idéal de solidarité et soulève une mémorable discussion sur l'engagement social dans le journal *Combat* en 1947 ; les enjeux de cette polémique vont d'ailleurs se répercuter dans le manifeste *Refus global* de Paul-Émile Borduas en 1948. Nous verrons ceci au début du troisième chapitre, pour enfin parler de l'engagement du poète en terre d'Amérique à l'époque où il compose *Totems* (1953). Quant aux deux premiers chapitres du mémoire, ils tentent aussi d'établir un dialogue entre l'homme et son oeuvre, entre parcours intellectuel et parcours poétique. Le deuxième chapitre est concentré sur la brève période, entre 1942 et 1946, où Hénault compose les poèmes de *Théâtre en plein air*, où il découvre les automatistes montréalais, les surréalistes français et quelques poètes contemporains comme Supervielle. Le premier chapitre offre l'occasion de remonter aux sources ; il est consacré à la venue à l'écriture, c'est-à-dire cette

période où Gilles Hénault fréquente les humanistes de *La Nouvelle Relève* et compose ses premiers recueils : *L'Invention de la roue* et les «Allégories».

CHAPITRE I

1. Venue au monde et à l'écriture

Au début des années trente, l'instabilité sociale et politique dûe à la crise économique est particulièrement palpable dans les quartiers populaires de la ville de Montréal. Les Canadiens français ayant quitté leurs terres pour s'installer en ville sont confrontés à des conditions de travail précaires et inéquitables, souvent pires que celles qui prévalaient à la campagne. C'est dans ce contexte que la famille Hénault arrive à Montréal en 1922. Issue de Saint-Majorique sur les rives du Saint-François, cette chaleureuse famille de cultivateurs emménage dans le quartier Hochelaga quelques années avant la crise mondiale de 1929, à un moment où la misère et la pénurie touchent déjà le milieu ouvrier.

Gilles Hénault est à peine âgé de neuf ans au début de la grande crise économique. Son père Octavien perd alors temporairement son emploi à la Canadian Pacific Railway et doit faire appel à la Société Saint-Vincent-de-Paul pour se procurer quelques victuailles ; le jeune Hénault éprouve un grand choc¹. Il n'oubliera jamais son milieu d'origine et demeurera toujours très sensible aux problèmes concrets des travailleurs, ces «marcheurs de la faim de midi à quatorze heures»². Premier membre de la famille à poursuivre ses études, Gilles Hénault complète sa douzième année de scolarité au milieu des années trente. Il se passionne pour la physique, la chimie, la philosophie et compose déjà quelques vers. Ses succès en science lui méritent une bourse pour étudier au Mont Saint-

¹ Voir HAECK, Philippe, PIOTTE, Jean-Marc et Patrick STRAHAM le Bison ravi, «Entretien avec Gilles Hénault - 30 ans après le *Refus Global* », *Chroniques*, Montréal, vol.I, no 1, janvier 1975, p. 16.

² Gilles Hénault, «Bordeaux-sur-Bagne», *Signaux pour les voyants*, Montréal, l'Hexagone, Typo, 1972, p.43.

Louis, mais il ne peut l'accepter vu l'extrême précarité de sa situation financière³. Il se rend alors à chaque jour à la Bibliothèque municipale avec son ami Jean Hamelin (le futur journaliste et romancier) pour y passer de longues heures de lecture. Ici commence une fructueuse période d'apprentissage autodidacte qui l'entraîne vers la poésie plutôt que vers la science. Cet apprentissage se distingue de la formation orthodoxe offerte dans les collèges classiques et les petits séminaires du Québec au tournant des années trente et quarante. C'est en toute liberté - et de sa propre initiative - que Gilles Hénault découvre les poètes français, dont Rimbaud, qu'il relira avec fascination tout au long de sa vie. Quelques poètes belges attirent aussi son attention, notamment Verhaeren et Maeterlink. Or la lecture semble pour lui déjà inséparable de l'écriture ; Hénault publie dès 1937 ses premiers poèmes dans la revue *Horizons* dirigée par Clément Marchand, sous le pseudonyme de «G. Rêvai». Il pastiche le poète français Francis Jammes et publie à l'occasion de sa mort un hommage fort apprécié, selon Réginald Hamel⁴.

Notons qu'à la fin des années trente, la plupart des éditeurs du Québec cherchent à créer et à «propager une littérature proprement *canadienne*, distincte par le fond et la forme de la littérature française contemporaine»⁵. Les «régionalistes» occupent le devant de la scène littéraire, louant en grande pompe le Canada français, la pureté de ses traditions et la beauté de ses paysages. Félix-Antoine Savard publie *Menaud, maître-draveur* ; Lionel Groulx se fait le défenseur

³ Voir André-G. Bourassa, «Gilles Hénault. Éléments de biographie», *La Barre du Jour*, Montréal, janvier-août 1969, p. 310.

⁴ Réginald Hamel, «Hénault, Gilles», *Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du Nord*, Montréal, Fides, 1989, p. 689.

⁵ Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert, François Ricard, *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis 1930*, Montréal, Boréal, 1986, p. 170.

d'une idéologie de conservation centrée sur la religion⁶. Vers 1918, les «exotiques» étaient les premiers à contester ce traditionalisme tout droit issu du 19^e siècle. Or en 1934 - année de fondation de *La Relève* - Jean-Charles Harvey provoque un scandale avec ses *Demi-civilisés*. Cette oeuvre est aussitôt prohibée par le clergé, l'auteur perd son poste de rédacteur en chef au *Soleil*. Quelques années plus tard, Harvey revient à la charge en fondant l'hebdomadaire *Le Jour*, qui sera considéré comme un des journaux les plus avancés de l'époque, tant sur le plan idéologique que dans le domaine des arts et des lettres⁷. Le mot d'ordre du journal : lutter contre «l'étroitesse d'esprit», contre le «cri de la race» et contre tout ce qui, à l'exemple de l'anti-communisme de Duplessis⁸, peut entraver les libertés de parole, de culte, de politique.

Gilles Hénault entre au *Jour* en 1939, deux ans après la fondation du journal. La presse d'allégeance libérale est alors en plein essor au Canada français ; la Deuxième Guerre mondiale perturbe le système d'édition parisien et permet à l'édition montréalaise de se développer. De plus, le parti d'Adélard Godbout vient tout juste d'être élu et travaille de concert avec le parti libéral du Canada, finançant désormais les journaux progressistes du milieu. Selon François Ricard, cet intermède au sein de la Grande Noirceur provoque une «Révolution tranquille

⁶ Voir Laurent Mailhot, *La Littérature québécoise*, Montréal, Typo, Essais, 1997.

⁷ Voir Victor Téboul, *Le Jour, émergence du libéralisme moderne au Québec*, Montréal, Hurtubise, 1984.

⁸ Voir Pierre Popovic, *La contradiction du poème. Poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Candiac (Québec), Les Editions Balzac, 1992, p. 119. «Le discours unioniste (...) est parsemé d'anathèmes virulents jetés sur quelques boucs émissaires (...). Les communistes sont les principaux élus de cette fête perpétuelle des Expiations. Le premier ministre entend cependant «communistes» dans un sens très large qui, selon le besoin, peut s'étendre à tout individu critique à l'égard du régime».

avant la lettre»⁹ ; il s'agit d'un véritable tremplin pour des journalistes débutants tels que Gabrielle Roy et Gilles Hénault¹⁰. D'août à novembre 1939, celui-ci publie au *Journal* deux poèmes, trois petits contes poétiques et six écrits sur la culture. Si l'on ne peut encore y déceler une véritable pensée de gauche, du moins Hénault y encense-t-il le Péguy socialiste et utopiste qu'il admire. À cette époque, la plupart des humanistes canadiens-français valorisent le Péguy converti au catholicisme. Hénault, lui, s'intéresse surtout au Péguy de la première heure, celui des combats et des imprécations contre la Sorbonne, contre le capitalisme et l'encroûtement du système catholique. Il lit *La Cité harmonieuse* et en retient la belle utopie d'un monde «où le travail serait une espèce de joie constante, où tous les hommes seraient enfin fraternels»¹¹. Il lit aussi *De Jean de Coste*, vif pamphlet dénonçant «l'opportunisme» et «l'à-plat-ventrisme parlementaire» de nos sociétés. Dans un article daté du 4 novembre 1939, il dresse un portrait de l'écrivain français en affirmant :

«J'aime Péguy non seulement à cause de sa pensée ; je l'aime aussi à cause de son action. J'aime son action socialiste et j'aime son action chrétienne, parce que c'est toujours une action à la Péguy, c'est-à-dire une action pour la justesse et la vérité (...) Je l'aime quand il demande, quand il ordonne qu'on donne aux miséreux (...) et quand il aide de ses bras, de ses mains, ces mêmes miséreux»¹².

Modèle de compassion et de générosité humaine, Charles Péguy incarne aux yeux

⁹ Voir François Ricard, «Premières armes à Montréal», *Gabrielle Roy, une vie*, Montréal, Boréal, 1996, p. 198-203.

¹⁰ *Ibid.* Gilles Hénault est d'ailleurs le seul journaliste du *Journal* qui se souviendra (beaucoup plus tard) avoir côtoyé Gabrielle Roy à cette époque. La future auteure de *Bonheur d'occasion* publie une trentaine d'articles au journal, de mai 1939 à mars 1940.

¹¹ Gilles Hénault, «Saint-Denys Garneau ou la vie impossible», *Études françaises*, Montréal, vol. V, no 4, novembre 1969, p. 481-482.

¹² Gilles Hénault, «Un homme véritable», *Le Journal*, Montréal, 4 novembre 1939, p. 4.

du jeune Hénault une philosophie de vie conjuguant le spirituel et le quotidien. Notons que cet idéal n'est pas dénué de liens avec le projet fondamental de *La Relève*, ni avec la pensée du philosophe français Jacques Maritain. En effet, les spiritualistes regroupés à Montréal autour de Robert Charbonneau trouvent «dans la figure et l'oeuvre de Maritain un outil pour comprendre la crise sociale des années 1930 et définir les conditions d'une révolution qui (doit) être morale pour être sociale», comme l'explique Yvan Cloutier¹³. Double action donc, double révolution, à la fois spirituelle et ancrée dans le quotidien, visant à faire éclater un système catholique sclérosé tout en réactivant les véritables valeurs du christianisme. Charles Péguy stimule particulièrement la sensibilité de Hénault, lui révélant le pouvoir salutaire et vivifiant d'une certaine jeunesse. Bien avant de lire *Le Manifeste du Parti communiste*, le jeune canadien découvre chez lui une pensée sociale teintée d'humanisme ; l'écrivain français lui insuffle un idéal de fraternité qui constituera un élément important de sa propre poésie.

2. Gilles Hénault, lecteur de Saint-Denys Garneau

L'entrée de Gilles Hénault en littérature coïncide avec la publication de *Regards et jeux dans l'espace*, recueil qui fait de Saint-Denys Garneau l'incontournable poète de la modernité au Québec, selon la plupart des critiques. Cette poésie est généralement perçue comme le lieu d'un drame typiquement contemporain : celui d'une âme lucide qui, tout en aspirant à l'absolu, ne peut plus croire désormais au

¹³ Yvan Cloutier, «De quelques usages québécois de Maritain : la génération de *La Relève* », *Saint-Denys Garneau et La Relève* (Benoît Melançon et Pierre Popovic, dir.) Montréal, Fides - Cétuq, 1995, p. 60.

mythe du salut. Cette quête poétique débouche sur le néant d'une «intériorité souffrante, désespérée, laïque (puisque le désespoir suppose l'absence de Dieu)»¹⁴, pour emprunter les mots d'André Brochu. Selon ce dernier, elle permet toutefois de réactiver les véritables valeurs chrétiennes, comme le souhaitent justement les intellectuels de *La Relève* à la fin des années trente. Le long calvaire intérieur de Saint-Denys Garneau devient ainsi le lieu fécond d'une récupération personnelle des grandes questions spirituelles :

«(...) un recours à Dieu redevient possible, mais ce n'est plus le Dieu de l'institution, des catholiques conservateurs, du clergé dominant. C'est le Dieu du personnalisme, c'est-à-dire un Dieu intime, transcendant mais aussi immanent, un dieu qui a pleinement subi sa mort sur la croix »¹⁵.

Or cette épreuve ultime est fatale pour le poète. Selon Hénault, Saint-Denys Garneau porte en lui la «névrose de tout un peuple», ressentant douloureusement le fait que la religion ne soit «qu'un simulacre chez la plupart des gens»¹⁶. Dans *Une Littérature qui se fait*, le thème de l'exil intérieur (lié à une certaine difficulté de vivre, à une aliénation individuelle et collective) permet à Gilles Marcotte d'établir une filiation entre Crémazie, Nelligan et Saint-Denys Garneau. Mais qu'en est-il de Gilles Hénault? Quelle lecture fait-il de *Regards et jeux dans l'espace* à la fin des années trente et que retient-il de cette expérience subjective de la «négativité»? Notons tout d'abord qu'il ne connaîtra jamais personnellement le poète, mais fréquentera la plupart de ses amis intimes : Jean Lemoyne, Robert Elie,

¹⁴ André Brochu, «Saint-Denys Garneau : de l'homme d'ici à l'homme total», *Saint-Denys Garneau et La Relève* (Benoît Melançon et Pierre Popovic, dir.) Montréal, Fides - Céтуq, 1995, p. 34.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Gilles Hénault, «Saint-Denys Garneau ou la vie impossible», *Études françaises*, Montréal, vol. V, no 4, novembre 1969, p. 481-482.

Claude Hurtubise, François Rinfret, André Laurendeau. Un témoignage paru dans la revue *Etudes françaises*¹⁷ situe sa découverte de Garneau à l'époque où il fréquente Emile-Charles Hamel, qui est alors secrétaire de rédaction au *Journal*. Un soir dans un bistro, celui-ci fait allusion au poète de *La Relève*, que Gilles Hénault ne connaît pas. Quelques jours plus tard, il a déjà «lu plusieurs fois *Regards et jeux dans l'espace*»¹⁸. Si quelques poèmes l'émeuvent, cette «douce émotion n'a cependant rien du coup de foudre»¹⁹. Gilles Hénault confiera qu'il lui est difficile de distinguer, chez Saint-Denys Garneau, le poète du mythe, ou le poète mythique du mythe poétique. «Je le sens à la fois fraternel et lointain, et j'éprouve, à son égard, ce sentiment qu'il décrit si bien en trois vers : *Qu'est-ce qu'on peut pour notre ami / au loin là-bas / à longueur de notre bras*»²⁰.

Une certaine distance - celle d'un «bras» ou celle d'une vie - semble séparer Hénault de l'univers spirituel de Saint-Denys Garneau. La négativité de cette poésie ne le rejoint guère ; il lui préfère instinctivement le thème de l'enfance, ce «vert paradis des amours enfantines» si cher à Baudelaire. «C'est à travers l'enfance que Saint-Denys Garneau me devient familier», affirme Gilles Hénault. L'enfance : moment fugace de grâce toute juvénile... Moment de présence et d'ouverture au monde, précédant de peu la grande crise intérieure. «De l'enfance à la mort, il semble qu'il n'y ait, chez Saint-Denys Garneau, qu'un tout petit intermède, un décor planté de saules et d'ormes calmes, un paysage à deux

¹⁷ *Ibid*, p. 480-488.

¹⁸ *Ibid*.

¹⁹ *Ibid*, p. 481.

²⁰ *Ibid*, p.480.

dimensions, dans lequel il ne peut pénétrer, mais qu'il décrit avec toute la sensibilité d'un aquarelliste»²¹, remarque Hénault avec justesse. André Brochu va dans le même sens lorsqu'il révèle l'unique point de «médiation possible entre les univers inconciliables de l'enfance jaillissante et de l'intériorité ténébreuse»²². Impossible d'entrevoir une ferme médiation entre ces deux univers, entre ces deux phases de la subjectivité :

«Chez Saint-Denys Garneau, il y a très peu de place pour la maturité véritable, où s'équilibreraient l'élan initial et la chute finale. Dès qu'on a fini de monter, d'être porté par l'énergie associée à la naissance, on est happé par une perspective de chute, d'inertie. Après les effusions limpides des premiers poèmes consacrés aux enfants et aux paysages de plein air (...) on s'achemine vite vers les poèmes graves qui disent la solitude de l'adulte réduit à sa pauvre vie intérieure, à son squelette»²³.

À la fin des années trente, la lecture de Saint-Denys Garneau a le grand mérite de rapprocher Hénault des poètes canadiens. Au moment même où il découvre la «claire intelligence et l'ambitieux dessein de Mallarmé»²⁴, Hénault est aussi préoccupé par une situation bien particulière : celle de sa condition nord-américaine. Avec ses confrères du Canada français, il ne peut éviter la question : «comment faire un poème avec ce peuple moutonnant, avec cet espace glacial, avec ces jours gris, avec cette petite misère et les grands espoirs qu'elle engendre malgré tout»²⁵ ? Comment vivre et écrire ici ? Comment se mesurer au continent et arriver à y fonder une véritable poésie ? Comment passer de l'espace gris de nos vies à l'espace tangible du poème ? De *Regards et jeux dans l'espace*, Hénault

²¹ *Ibid*, p. 480-488.

²² André Brochu, *Op. cit.*, p. 31.

²³ *Ibid*, p.28.

²⁴ Gilles Hénault, *Op. cit.*, p. 482.

²⁵ *Ibid*, p. 485.

retient surtout cet empêchement, cette expérience d'exil intérieur qu'il nomme : «l'impossible». Petite fin du monde, illustrant la mort du désir même. Il cite un très beau poème de la section «Voyage au bout du monde»²⁶, où la subjectivité garnélienne arrive au bout de son propre voyage, «au milieu central» de ce qu'elle n'a pas : le désir. À la suite de cette lecture, Hénault éprouve une sensation de familiarité entremêlée d'étrangeté. Il condamne déjà, comme le fera Paul-Emile Borduas, tout ce qui «tue le désir» et tout ce qui empêche d'explorer les lieux authentiques de la mémoire²⁷. Il est sensible au drame intérieur de Saint-Denys Garneau, mais s'il épouse lui-même cette négativité, c'est seulement dans la mesure où il a la possibilité de lui imaginer une suite libératrice. Souhaitant interroger la «mémoire émotive et charnelle» qui «se déroule dans le temps comme une lente rivière», il voit le «désespoir comme le point zéro, à partir duquel tout (devient) possible». Aussi songe-t-il qu'au lieu de sombrer dans «l'abîme du Rêve», «on peut en émerger pour se laisser porter vers de nouveaux rivages»²⁸. À travers cette belle série d'images fluviales, se dessine une poétique de la renaissance intérieure qui sera déterminante dans plusieurs de ses propres poèmes.

3. La promesse

En 1939, Hénault amorce une réflexion portant spécifiquement sur la création littéraire. En septembre 1939, il publie dans *Le jour* deux articles de fond dans lesquels il développe sa conception du «style». S'inspirant de *La culture des idées*

²⁶ Saint-Denys Garneau, «Il nous est arrivé des aventures», *Regards et jeux dans l'espace*, Montréal, Fides, Nénuphar, 1972, p. 174.

²⁷ *Op. cit.*

²⁸ *Ibid.*

de Rémy de Gourmont, il parle d'abord de l'érudition, laquelle serait «souvent utile à l'écrivain, (...) quelquefois nuisible et rarement indispensable»²⁹. Hénault reconnaît que certains auteurs peuvent «éduqu(er) nos sens, notre goût, notre pensée et lib(érer) en nous des forces latentes» - ce qu'illustre bien son rapport à Péguy - mais il ajoute que ces connaissances ne peuvent en aucun cas remplacer l'expérience, le regard, la vision personnelle de l'artiste. Hénault fustige ceux qui usent à tort et à travers de leur érudition, qui prétendent «enseigner l'art d'écrire au moyen de trucs mécaniques, de formules à double-fond et de ficelles ingénieusement manoeuvrées». L'érudition et la rhétorique peuvent selon lui s'opposer au véritable projet d'écriture. Aussi retient-il une phrase de Rémy de Gourmont : «le style, c'est de sentir, de voir, de penser, rien de plus»³⁰. Pour lui, le travail d'écriture passe d'abord par une saisie vivante, par une expérience du réel qui n'a rien à voir avec la démagogie des uns et le formalisme des autres. Cette attitude est particulièrement visible dans un passage du même article, où Hénault parle du poète canadien-français Paul Morin, qu'il trouve «essentiellement et délicieusement poète» lorsqu'il écrit :

Ami ne rentrons pas encore. Le soir est doux
 Comme un jeune visage
 Allons voir s'allumer les yeux d'or des hiboux
 au nocturne feuillage

Il trouve cependant Morin insupportable lorsqu'il articule doctoralement: «Syrinx ne bruit plus, Aréthuse s'endort», vers «inintelligible pour qui ne connaît pas toute

²⁹ Gilles Hénault, «La pensée de Rémy de Gourmont sur le style», *Le Jour*, Montréal, 23 septembre 1939.

³⁰ Gilles Hénault, «Du style», *Le Jour*, Montréal, 30 septembre 1939.

la parenté des Dieux grecs jusqu'à la cinquième génération»³¹. En plus d'être à la base de sa conception du style, cette remarque illustre bien la vivacité d'esprit du jeune homme. Gilles Hénault préconise déjà un art vivant et actuel, fidèle aux divers mouvements de la subjectivité. S'il ne rejette point les mythes et personnages issus de vieilles traditions (qu'elles soient françaises, grecques ou autres) il conteste l'usage impersonnel qu'en font parfois certains «exotiques». Hénault reconnaît tout de même ce qui fait parfois de Paul Morin un véritable poète: ce petit rien, cette touche, cette «façon toute individuelle de percevoir le mystère»³² qu'évoque Gilles Marcotte dans *Une littérature qui se fait*. «Ami ne rentrons pas encore. Le soir est doux / comme un jeune visage...», cite Gilles Hénault. Ne se lançant pas ici dans une analyse détaillée, il démontre qu'on peut simplement sentir, voir et penser la douceur d'une soirée, en l'espace d'un moment, pour recueillir la matière première d'un beau poème.

Ces trois mots : «sentir, voir, penser», sous-tendent justement sa propre démarche poétique dès la fin des années trente. Entre le 26 août et le 30 septembre 1939, il publie trois poèmes dans trois numéros différents du journal *Le Jour*. Le deuxième de ces textes, intitulé «Le 11 novembre», semble exprimer le regret d'une paix mondiale maintenant rompue. Quant au troisième, intitulé «Promesse», il s'agit d'un petit conte poétique d'une tournure nettement plus personnelle et stylisée. Notons que la Deuxième Guerre mondiale ne semble pas avoir de résonances profondes chez le jeune Hénault pour le moment. La fin des années trente marque

³¹ *Ibid.*

³² Gilles Marcotte, *Une littérature qui se fait*, Montréal, BQ, 1994, p.177.

surtout pour lui l'entrée en littérature et le début des grandes espérances. Dans sa «Promesse», il applique vraisemblablement le conseil de Rémy de Gourmont : accorder plus d'importance aux perceptions, aux sensations, à l'intime procès d'une subjectivité entrant en contact avec le monde. Nous allons lire cette «Promesse» tout en portant attention aux champs sémantiques du texte et en mettant en relief le dynamisme de renaissance qui s'y inscrit. Voici un extrait de ce petit poème en prose :

«Dans nos têtes où s'entassent des souvenirs odorants, des pensées mûries à l'ardent soleil de notre jeunesse, le levain de nos espoirs féconds (...) ; dans nos têtes où s'active le double pressoir de la douleur et de l'énergie bouillonnante ; dans nos actives, riches et folles têtes d'adolescents s'élabore l'Art mousseux, clair et sonore qui enivrera nos frères et nos enfants...»³³.

Ici, «sentir, voir et penser» le monde, c'est d'abord réunir une certaine jeunesse canadienne-française sous la bannière du «nous», c'est rompre la solitude du sujet à travers un projet collectif. Or la conscience plurielle représentée par ce «nous» aborde le monde avec la certitude de pouvoir y fonder un nouvel ordre symbolique: «Dans nos têtes... s'élabore l'Art mousseux, clair et sonore qui enivrera nos frères et nos enfants»³⁴. Plusieurs éléments du texte révèlent une tension entre le moment originel, contemporain de l'énonciation (moment où tout reste à inventer) et le temps futur où un «Art mousseux» enivrera de nouvelles générations de lecteurs. Dans un premier temps, une série de noms et d'adjectifs qualificatifs désignent le lieu de la subjectivité, lieu situé à même «nos actives, riches et folles têtes d'adolescents». Il s'y amorce un lent processus. L'image du

³³ Gilles Hénault, «Promesse», *Le Jour*, Montréal, 30 septembre 1939.

³⁴ *Ibid.*

vin s'allie au pouvoir du «nous» pour dessiner le contour d'une première isotopie : celle de l'espoir et de l'attente. Or la fébrilité de ce temps d'attente est renforcée par un second ordre temporel où les verbes sont conjugués au futur simple : «enivrera», «sera», «goûtera», «charriera». Cette nouvelle temporalité, qui s'articule autour de l'isotopie du dénouement, se distingue de la première, dont les verbes étaient conjugués au présent. C'est l'éclair visionnaire des certitudes et des promesses enfin réalisées. Moment prophétique où «l'Art» peut s'écouler librement, comme une «source nouvelle de volupté». La métaphore filée du vin peu à peu transformé en rivière est à relier aux images fluviales évoquées dans la section précédente ; elle fait appel à une même poétique de la renaissance. Cette image incarne le temps futur des récoltes, le temps d'étancher sa soif aux grands crus d'une nouvelle poésie :

«La source nouvelle de volupté profonde brille déjà dans la montagne. Mais elle n'a pas encore coulé dans la plaine. Elle sera fraîche. Son eau goûtera le sous-bois ; cette eau charriera des étincelles de soleil, de sombres lichens et des cailloux sanglants comme des rubis³⁵».

La relation entre le sujet et le monde s'établit sous le mode euphorique d'une temporalité enfin dénouée. «L'avenir est possible ici», semble dire le jeune poète ; même les «cailloux sanglants» ont ici quelque chose de beau, de précieux comme le «rubis». N'est-ce pas déjà, en 1939, un présage des eaux printanières et tumultueuses de *Sémaphore*? N'est-ce pas un avant-goût des bouleversements qui vont bientôt transformer non seulement la poésie, mais toute la société canadienne-française? Au moment où se révèle le drame complexe et moderne d'un Saint-

³⁵ *Ibid.*

Denys Garneau, la parole d'Hénault s'insinue dans le paysage littéraire :

«Quand vous verrez descendre vers vous un serpentant ruisseau de lumière et de beauté, tendez la bouche et hâtez-vous de vous désaltérer à l'onde de nos rêves. Alors vous saurez que nous avons rêvé et nous n'aurons pas rêvé en vain. Voilà ce que vous promet la jeunesse qui passe et qui demeure à la fois jeunesse éternelle. Et elle tiendra promesse»³⁶.

Cette «jeunesse» que Gilles Hénault avait déjà prise chez Péguy revient avec une puissante force centrifuge. Elle «qui passe et qui demeure à la fois jeunesse éternelle» est ici le thème à partir duquel rayonnent les deux principales isotopies : l'attente et le dénouement. La rime qui unit les mots «jeunesse» et «promesse» tend à confirmer cette hypothèse, terminant le texte sur une homophonie qui nous ramène au titre même. C'est effectivement grâce à la jeunesse et uniquement par elle qu'un échange devient possible entre deux ordres temporels distincts, et c'est enfin par elle qu'est réalisée la «promesse». Signe de lui-même et de la parole qu'il cherche à faire naître, le poème est profondément ouvert sur l'avenir, révélant les vastes possibilités d'une subjectivité enfin libérée. Celle-ci manifeste le désir de réinventer le mythe du salut, de déplacer librement une «foi» toute simple au rythme effervescent de ses rêves et fantaisies, en misant non plus sur l'idée du péché mais sur une mythique jeunesse.

4. Un espoir de révolution ; «L'Invention de la roue».

«La révolution n'est pas toujours créatrice : la création, elle, est toujours révolutionnaire». Gilles Hénault, 1943.

³⁶ Gilles Hénault, *Ibid.*

En 1941, Gilles Hénault participe au lancement de *La Nouvelle Relève* avec Louis-Marcel Raymond, Robert Elie et Robert Charbonneau, au moment même où celui-ci fonde les Éditions de l'Arbre à Montréal. En septembre, dès le premier numéro de la revue, Hénault publie un texte critique intitulé : «Cinq mystères en forme de retable», où il parle d'une petite fable «artisanale» de René Schwob. Dans cet article, la composante sociale de la pensée de Gilles Hénault est particulièrement visible. Celui-ci souligne le fait que l'histoire de Schwob s'organise autour d'un Christ anachronique, fondateur d'un «Syndicat de tous les mécontents». Hénault dresse un compte rendu de chacun des «Mystères», s'attardant surtout au «Drame de la passion». Puis, visiblement amusé et inspiré, il termine son texte par un appel à la révolution : une révolution qui, selon lui, doit être «la plus totale, la plus essentielle de tous les temps, mais toujours recommencée en nous-mêmes et autour de nous». Contrairement à Robert Elie, Gilles Hénault n'hésitera pas à situer son action sur le plan socio-politique quelques années plus tard (c'est-à-dire : sur le terrain du communisme, et plus encore sur celui du syndicalisme). Mais il insiste ici davantage sur le fait que cette «révolution» doit essentiellement s'accomplir au fond de chaque individu, sous l'élan d'une pulsion intérieure. Enfin, loin d'aboutir à un système de pensée unique et dogmatique, elle doit faire appel aux perpétuelles forces de renouvellement de l'esprit humain.

Tout comme le discours que Péguy inspire à Hénault, cette pensée révolutionnaire est liée au projet même de *La Relève* et notamment à la figure du philosophe Jacques Maritain ; ici, la révolution doit d'abord être morale (métaphysique, spirituelle) pour être sociale. Or, en poésie, comment cet espoir de

révolution peut-il s'allier à une conception autonome et personnelle du «style»? Dès 1941, comment l'idéal de fraternité de Gilles Hénault peut-il alimenter la triade «sentir, voir et penser» qui est à la base même de la subjectivité? Indissociable de celle de l'art engagé, cette question - qui suscite de nombreux débats en France aux alentours de la Deuxième Guerre mondiale - sera abordée par Hénault en 1958 dans un très beau texte concernant les rapports entre la vie et la poésie. Cet essai démontre bien ce qu'aura toujours représenté pour Hénault l'expérience du réel, avec ses moments de vertige et ses «misères quotidiennes», ses craintes et ses espoirs. Hénault se distancie d'un engagement de type «sartrien», expliquant que l'engagement littéraire ne peut pas et ne doit pas se concevoir en Amérique de la même manière que dans les vieux pays d'Europe.

Je répète que pour nous, dont le psychisme n'a pas été ébranlé par les grands cataclysmes, l'engagement ne peut se concevoir sur le même plan. Il se fera au niveau des souvenirs, des sensations de vertige, des bruits et des couleurs, des rêves, des misères quotidiennes, des symboles qui s'inscrivent sur nos paysages ou même des grands élans humanitaires³⁷.

Selon lui, un lien de réciprocité existe entre «l'activité vitale» de l'homme et sa poésie. Entre les rêves, les idéaux que lui inspirent le «réel» et les aléas de sa propre démarche artistique, le poète serait le témoin d'un «échange de sève». En effet, dans le processus de création, la subjectivité est le lieu même d'une relation dynamique entre l'objet et l'image, entre l'expérience du réel et le texte poétique, comme le montre Octavio Paz dans *L'arc et la lyre* ³⁸. Or les rêves et les élans humanitaires de notre poète, qui sont à la base même de sa conception de la «révolution» en 1941, s'inscrivent bel et bien dans le champ des préoccupations

³⁷ Gilles Hénault, «La Poésie et la vie», *La Poésie et nous*, L'Hexagone, Montréal, 1958, p. 40.

³⁸ Octavio Paz, *L'Arc et la lyre* (traduction de *El arco y la lira*), Paris, Gallimard, 1965, p. 32-148.

propres au «réel», dans le vertige sensible de l'expérience humaine. Lorsqu'au moment de la création, ces élans sont ressentis et revécus par le sujet dans toute leur résonance psychique, c'est de l'intérieur qu'ils agissent, plutôt que de s'imposer de l'extérieur pour quelque fin utilitaire. Ils relèvent alors d'une logique intrinsèque à la subjectivité. Aussi n'est-il pas surprenant de constater que le fait de «sentir, voir et penser» le monde, chez le jeune intellectuel autodidacte issu d'un milieu populaire, passe d'abord par un irrépressible élan de solidarité envers les humbles et les démunis.

C'est cette proximité entre l'idéal de fraternité révolutionnaire et l'espace de la subjectivité que nous allons maintenant étudier au sein des textes publiés par Gilles Hénault dans *La Nouvelle Relève* en octobre 1941. Ces poèmes, qui seront repris dans la rétrospective *Signaux pour les voyants* en 1972, sont constitués d'un «Chant premier», suivi d'une «Méditation première», d'un «Chant deuxième», suivi d'une «Méditation deuxième» et d'un «dialogue», tous écrits en alexandrins. Ils sont réunis sous le titre de «L'Invention de la roue». Comparés à la forme d'automatisme que Hénault développera quelques années plus tard, ils peuvent sembler d'un style «extrêmement conformiste et baroque»³⁹ ; c'est que l'alexandrin est encore de mise à l'époque. Le jeune homme a probablement composé ces poèmes en 1939, à l'époque où il côtoyait Emile-Charles Hamel au *Journal* et où celui-ci lui a fait découvrir Mallarmé⁴⁰. C'est à travers une vision

³⁹ André-G. Bourassa, «Gilles Hénault. Eléments de biographie», *La Barre du Jour*, Montréal, janvier-août 1969, p. 314.

⁴⁰ Voir Joseph Bonenfant, «L'Invention de la roue», dans *Le Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, Tome III, 1982, p. 521. Joseph Bonenfant a bien identifié le «réfèrent mallarméen» qui se manifeste dans le «Chant premier» de Gilles Hénault.

scientifique largement inspirée d'Alexis Carrel⁴¹ qu'il tente une première exploration poétique en ce sens. Dans le «Chant premier», le sujet se pose d'emblée comme le chantre du progrès scientifique et célèbre dans une envolée lyrique la forme pure et abstraite du cercle. Le sujet invoque une Cité future, désirent faire «chavirer l'univers dans l'azur» ; le souffle prophétique de cette parole constitue un aspect important du style de Gilles Hénault (nous l'avons vu dans la «Promesse»). Le «moi est fortement campé comme voyant, pensant, croyant, chantant et désirent»⁴², attendant de la science une vérité salutaire qui oriente le devenir du monde.

Dans le poème suivant, intitulé «Méditation première», la figure du cercle devient le symbole même du progrès de l'Humanité : la roue. La roue! Quelle découverte! «Signe initial des conquêtes», elle tourne dans l'espace du poème et propage ses «sonores spirales», elle vibre, tumultueuse, et «roule (ses) orages». Les verbes d'action : «agiter», «vibrer», «rouler» et «propager» dessinent l'isotopie de la «révolution», dans le premier sens du terme : rotation, mouvement circulaire. Dans son perpétuel mouvement, la roue figure ici une série de cycles temporels ; c'est le symbole archaïque d'une révolution qui, «avant d'être littéraire, sociale ou politique», renvoie d'abord à l'origine de la civilisation», comme le note Michel Biron⁴³. Or, au sein de ce mouvement originel, il y a discontinuité, changement,

⁴¹ Voir Paul Chamberland, «Un jour on va revenir à la poésie. Entretien avec Gilles Hénault», dans *Voix et images*, vol. XXI, no.1, Montréal, automne 1995, p. 13-17. «...L'Homme, cet inconnu, c'était vraiment une somme pour moi, une somme scientifique (...). Carrel m'a inspiré parce qu'il me mettait en disponibilité...».

⁴² Joseph Bonenfant, *Op. cit.*

⁴³ Michel Biron, «Distances du poème : Gilles Hénault et *Refus global*», *Etudes françaises*, vol. 34, nos 2-3, Montréal, automne-hiver 1998, p. 116.

transformation ; composée d'images cosmiques, une nouvelle isotopie apparaît : celle de la rupture temporelle correspondant au second sens du mot «révolution». Ici se dessine une avancée vers l'illimité, un renversement total :

Il faut que projetant notre être au firmament
 Nous puissions asservir formes et mouvement,
 Et libérer nos yeux du soleil et de l'ombre
 Et libérer nos pas de l'espace et du nombre.
 La transmutation d'un rêve illimité
 Fera de l'irréel une réalité⁴⁴

Ce vaste mouvement de libération s'intègre ainsi à l'isotopie précédente du renouvellement perpétuel, ce qui coïncide avec l'idée que se fait Gilles Hénault, en 1941, d'une révolution «toujours recommencée en nous-même et autour de nous». La subjectivité se révèle être le lieu même où s'inscrit la polysémie du mot «révolution» : c'est en «nous» que tout se passe. Une certaine fraternité émane du «nous», comme le note Joseph Bonenfant⁴⁵ ; c'est un retour au sujet pluriel de la «Promesse». Plus chargée de solidarité que de violence brute, cette subjectivité n'en manifeste pas moins un profond espoir de révolution. Une foi sincère en l'énergie créatrice se dégage du texte, foi qui transcende l'être humain mais ne s'élabore pas ailleurs qu'en lui. Le sujet, éclairé par un nouveau savoir et enfin libéré des vieilles dichotomies, n'hésite pas à superposer le lieu de sa conscience à l'univers tout entier, comme si l'un et l'autre s'invitaient, se frôlaient, se reflétaient dans un même élan vers l'infini. Dans le troisième poème, intitulé «Chant

⁴⁴ Gilles Hénault, «Méditation première», *Signaux pour les voyants*, l'Hexagone, Typo, Montréal, 1972, p. 17-18.

⁴⁵ Joseph Bonenfant, «L'Invention de la roue», dans le *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, Tome III, 1982, p. 521.

deuxième», cette vision cosmogonique débouche sur le désir d'un grand voyage. Le cercle, de forme abstraite puis de mouvement de révolution qu'il était, devient maintenant un «astre de plénitude», un «astre de certitude» convoité par le sujet : «La lune! Nous l'aurons, à nous, pauvres marins!». Objet ultime du désir, la lune figure ici le terme d'une quête essentielle ; son reflet sur l'océan indique au marin le chemin à suivre pour retrouver le «paradis perdu de (sa) liberté»⁴⁶. Ici, la passion scientifique s'accorde aux mouvements secrets de l'âme et en épouse le rythme. C'est sous le signe d'une victoire à la fois douce et pleine de certitude que revient le motif de la jeunesse, de cette jeunesse qui était centrale dans la «Promesse» en 1939 :

(...) Écoutons, voilà que la jeunesse
 Renaît au fond de nous : ce n'est plus la promesse
 Qui subsiste malgré les sombres insuccès
 C'est le chant triomphal qui jaillit, ineffable
 De l'espoir conjugué de l'homme et de la mer⁴⁷

Dans le poème suivant, intitulé «Méditation deuxième», l'équilibre est cependant rompu, un doute surgit : qu'allons-nous faire, au juste, des moyens scientifiques mis à notre disposition? Q'allons-nous faire de cette lune, de cet espace qui s'offrent à nous? La science et la technologie ne doivent surtout pas être subordonnés à des impératifs insensés, au risque de nous faire perdre «nos cœurs», semble dire le poète. Ce «nous» est celui de la collectivité soudain assourdie par le «meuglement

⁴⁶ Voir Paul Chamberland, «Un jour on va revenir à la poésie. Entretien avec Gilles Hénault», dans *Voix et images*, vol. XXI, no 1, Montréal, automne 1995, p. 17. Hénault confie qu'au moment où il écrivait «La lune! Nous l'aurons, à nous, pauvres marins!», il ne songeait «pas vraiment» à la conquête de l'espace, étant bien loin de se douter que la lune serait effectivement atteinte par les hommes peu de temps après.

⁴⁷ Gilles Hénault, «Chant deuxième», *Signaux pour les voyants*, l'Hexagone, Typo, Montréal, 1972, p.17-18.

des machines géantes», celui de l'Homme confronté à son propre destin. La lune s'efface du tableau pour faire place à une lucidité toute prosaïque : «que sommes-nous, qu'allons-nous devenir?» Craignant désormais d'être trahi, le sujet rejette tout progrès qui «nous promet la lune à l'escale prochaine», qui «nous promet la lune et nous donne des chaînes». Le champ sémantique lié au progrès scientifique a maintenant une tournure menaçante : la figure du cercle prend l'aspect tranchant de l'acier, elle devient dure, sombre et impitoyable comme «la bouche des requins». La métaphore maritime se file et se transforme, l'océan perd son attrait sur le sujet. Celui-ci n'a pas «d'autres désir après tant d'espérance / que de (s')ancrer au port sans songer aux partances». Ce passage du «nous» au «je» accompagne un revirement sémantique indiquant clairement que la science - dont on attendait une vérité salutaire - n'est pas apte à sonder le cœur humain si elle n'est pas associée à une véritable quête intérieure. «Le Progrès, hors de l'homme, est un progrès qui ment», affirme le sujet, refusant désormais de s'allier aux promesses trompeuses de la science.

Dans le dernier poème, intitulé «Dialogue», le sujet s'inquiète enfin de «l'intime douleur qui ronge nos amours», de cette détresse intérieure que ne savent pas lire la plupart des savants aujourd'hui :

- Nous savons dénombrer tous les astres du ciel.
- Moi, je sais l'amertume et l'angoisse et le fiel.
- Nous savons le soleil et la lune lointaine...
- Moi, je sais la souffrance et la détresse humaine ⁴⁸.

⁴⁸ Gilles Hénault, «Dialogue», *Signaux pour les voyants*, 1'Hexagone, Typo, Montréal, 1972, p.24. Hénault cite ici un vers de *Jeanne d'Arc*, de Charles Péguy.

Sous la forme d'un dialogue entre un sage et les apôtres inconditionnels du savoir, ce beau poème de Gilles Hénault clôt «L'invention de la roue» sur un scepticisme profond envers la science, qui demeure impuissante face à la détresse du cœur. L'apparat scientifique ne risque-t-il pas de s'allier au pouvoir des «serviles dieux constructeurs de Babels», de «nous» transformer en vils petits robots ne maîtrisant point nos «propre(s) caravelle(s)»? Délaissant le mirage de la haute tour du savoir, le sujet met en garde ceux qui y règnent, les «orgueilleux Icares», en leur disant: «Craignez les cauchemars et les mauvais réveils!» Avec une gracieuse ironie, Hénault se fait prophète de malheur, le temps d'un poème, le temps d'un rêve qui va tout doucement puiser au fond d'anciens mythes grecs et judéo-chrétiens, un rêve qui s'allie doucement au lyrisme et à l'humour : celui d'une fraternité enfin réinventée de l'humanité. Dans «L'Invention de la roue», cet idéal de fraternité relève d'une logique du mouvement et du renouvellement perpétuel ; il s'intègre à la dynamique du texte grâce à la symbolique de la roue, comme nous avons pu le constater. L'élan de solidarité émane tantôt d'une subjectivité plurielle unie dans un projet d'avenir - comme c'était le cas dans la «Promesse» - tantôt d'un sujet individuel refusant de s'incorporer aux rouages d'un progrès scientifique déshumanisant. Loin de servir le discours orthodoxe de la droite bien-pensante, cet humanisme est lié à l'idée même que se fait Gilles Hénault de la «révolution» en 1941 : celle d'un «combat perpétuel» mené en toute humilité. S'il contribue au style du jeune auteur, c'est que, inséparable de la subjectivité, il prend activement part à la triade : «sentir, voir et penser» qui est à la base même de sa démarche poétique.

5. *Gants du ciel* et les «Allégories»

Au tournant des années trente et quarante, alors que la Deuxième Guerre mondiale bat son plein, Gilles Hénault est dispensé du service militaire en raison de sa charge familiale⁴⁹ et demeure à Montréal où il se consacre au journalisme et à la poésie. C'est une période où les contacts se font nombreux et divers. Il fréquente les intellectuels de *La Nouvelle Relève* tout en s'intéressant au mouvement d'avant-garde qui s'amorce dans le milieu des arts visuels. Il fréquente aussi Jean-Aubert Loranger, son aîné de près de vingt-cinq ans, qui publie alors des contes d'inspiration régionaliste au journal *La Patrie*⁵⁰. Fervent admirateur de Saint-John Perse, Loranger lui fait découvrir cet univers poétique dont l'influence sera déterminante. Au Canada, les premiers courants de pensée influencés par les oeuvres de Saint-John Perse et de Paul Claudel remontent environ au milieu des années trente. Les humanistes de *La Relève* découvraient alors chez ces poètes une philosophie permettant de redéfinir et retrouver un certain «sens de l'être». Claude Filteau explique que des barrières étanches ont longtemps été maintenues au Canada français entre la poétique, l'histoire et la philosophie scolastique ; or, grâce à l'influence de Claudel entre autres, il est désormais possible «d'égaliser la poésie à une quête d'envergure philosophique, donc à un discours sur la vérité de l'être»⁵¹. Cette quête spirituelle est précisément au coeur du programme esthétique

⁴⁹ D'un premier mariage, naît un enfant nommé Claude à qui Gilles Hénault dédiera l'un des poèmes de *Totems* : «L'enfant prodigue».

⁵⁰ Loranger travaille aussi à *La Presse* à ce moment-là, si l'on en croit Hénault. Voir Paul Chamberland, «Un jour on va revenir à la poésie. Entretien avec Gilles Hénault», dans *Voix et images*, vol. XXI, no.1, automne 1995, p. 17-18. (Ceci se produit avant le décès de Loranger, survenu en 1942).

⁵¹ Claude Filteau, «L'Âge de la métaphysique : les poètes québécois et le verset claudélien», *Littérature*, Paris, no 66, mai 1987, p.4.

et moral tracé par Robert Elie dès 1935 dans *La Relève* ; elle fait sauter les digues de la rhétorique traditionnelle et détrône la poésie «classique» bien avant l'avènement de l'automatisme à Montréal. Les quatre grands aînés de la poésie québécoise moderne (Rina Lasnier, Saint-Denys Garneau, Alain Grandbois et Anne Hébert) partagent tous cette volonté de repenser l'humanisme ; sauf Saint-Denys Garneau, ces poètes n'ont toutefois pas encore publié l'essentiel de leur oeuvre vers 1940. Hénault peut accéder à ce courant de pensée surtout à travers sa lecture de Saint-John Perse. Celle-ci est d'ailleurs déterminante au moment où il compose les «Allégories»⁵², qu'il publiera en 1943 dans la revue montréalaise *Gants du ciel*.

Un bref examen des liens existant entre *La Nouvelle Relève* et *Gants du ciel* révèle que ces deux revues ont des programmes semblables, basés sur la même quête d'un humanisme intégral. Elles subissent toutes deux l'influence française de Paul Claudel et ont en commun de nombreux collaborateurs. Le fondateur et directeur de *Gants du ciel*, Guy Sylvestre, souhaite créer entre les deux revues un lien de complémentarité plutôt que de rivalité⁵³. À l'inverse de sa consœur, *Gants du ciel* accorde un peu plus de place à l'art et à la poésie qu'aux textes de philosophie. Comme le note Laurent Mailhot, elle «emprunte son titre à Jean Cocteau mais son idéal à Jacques Maritain»⁵⁴ : «atteindre aux valeurs spirituelles éternelles qui, plus que le pain, sont nécessaires à l'homme»⁵⁵. L'aventure durera trois ans, jusqu'à la reprise des conditions normales - et plutôt austères - de

⁵² Hénault confie ceci en entrevue à Paul Chamberland. Voir «Un jour on va revenir à la poésie. Entretien avec Gilles Hénault», *Voix et Images*, Montréal, vol. XXI, no.1, automne 1995, p. 17-18.

⁵³ Guy Sylvestre, «Gants du ciel», *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, no 6, été-automne 1983, p. 65.

⁵⁴ Laurent Mailhot, *La Littérature québécoise*, Montréal, Typo, Essais, 1997, p. 77.

⁵⁵ Anonyme, Introduction à *Gants du ciel*, Montréal, septembre 1943.

l'édition après la guerre. Les «Allégories» de Gilles Hénault paraissent dans le numéro inaugural de cette revue en septembre 1943 ; elles paraîtront aussi trente ans plus tard dans *Signaux pour les voyants*. Ces quatre fables ne sont pas constituées d'alexandrins, mais d'une prose poétique dont le souffle annonce les «Proses postiches» de *Théâtre en plein air* (1946). Selon Nepveu et Mailhot, elles méritent de figurer parmi les «rares proses-poèmes réussies» de l'époque⁵⁶. Une lecture des «Allégories» va nous permettre de constater qu'elles se rattachent aux courants spiritualistes de *La Nouvelle Relève* et de *Gants du ciel*. L'idéal de fraternité révolutionnaire légué par Péguy évolue ici vers un humanisme plus spirituel, plus «individuel» et plus ouvert à une certaine relecture de la poésie du terroir.

Au tout début de la première allégorie, un Je-démiurge affirme vouloir tremper «tous les hommes, toutes les femmes, tous les enfants» dans une «aurore nouvelle» ; l'affirmation forme le premier paragraphe, en une longue phrase. Cet incipit, lié au dynamisme de renaissance identifié plus haut⁵⁷, est à la base d'un projet poétique qui n'est pas étranger au discours de *La Nouvelle Relève*. Le poète ne se contente plus ici de contempler le monde, mais désire le transformer et surtout : se transformer à travers lui⁵⁸. L'usage du futur simple de l'indicatif marque la certitude de pouvoir fonder un nouvel ordre symbolique dans un avenir rapproché : «Tous les hommes (...), je les offrirai en oblation à tout vent purificateur roulant au ciel des astres de flammes». Cette action régénératrice s'incarne dans

⁵⁶ Laurent Mailhot et Pierre Nepveu, *La Poésie québécoise* (anthologie), Montréal, Typo, 1990, p. 13. Mailhot et Nepveu évoquent aussi les *Paroles en liberté* et les *Flacons à la mer* de Marcel Dugas.

⁵⁷ *Supra*, p. 17.

⁵⁸ Voir Gilles Marcotte, *Littérature et circonstances*, Montréal, l'Hexagone, 1989, p. 60.

l'image de l'arbre dès le second paragraphe :

«Après avoir bu à la source des fleuves, ils sont descendus jusque dans la vallée spacieuse où l'Arbre se tient debout, droit comme un homme en prière. Et cet arbre tire sa sève des quatre coins de l'horizon, il plonge ses racines dans toute terre (...) obscurément, mais très certainement, ses racines aiment tout, veulent tout, absorbent tout (...), font l'inventaire minutieux de toute richesse enfouie au sein du limon originel, élaborent et transforment en fruit l'expérience conquérante des radicelles (...) » 59.

L'arbre évoqué n'est nul autre que l'arbre de la science, enraciné dans la nuit des temps ; les verbes qui désignent son activité, tous conjugués à l'indicatif présent dans le texte, n'ont pourtant rien de passéiste. Tirer, plonger, aimer, vouloir, absorber, élaborer, transformer : ces verbes d'action forment une gradation dont la principale modalité est celle du mouvement, du changement. Plutôt que d'illustrer un stérile attachement au sol (ou au passé), la figure de la racine prend ici une tournure dynamique⁶⁰. Elle incarne la vie, le lent mouvement ascensionnel de la sève vers le ciel ; elle a pour tâche de faire «l'inventaire minutieux» des profondes richesses terrestres pour préparer l'avènement d'une naissance, pour transformer «en fruit l'expérience conquérante des radicelles». Ceci illustre assez bien la thèse de Paul Chamberland, selon qui les figures de l'archaïque n'incarnent pas ici un cramponnement au passé, mais portent en elles «l'irrépressible désir d'un nouveau commencement»⁶¹. Puisant sa force à même l'antique arbre de la Genèse, le poème ne cherche pas à occulter le passé - loin de là - mais il instaure une logique du

59 Gilles Hénault, «Allégorie I », *Signaux pour les voyants*, Montréal, l'Hexagone, Typo, 1972, p. 27.

60 On peut penser ici à Gaston Bachelard. L'image de la racine peut s'animer «dans deux directions, selon qu'on rêve à une racine qui porte au ciel le suc de la terre, ou qu'on rêve à une racine qui va travailler pour les morts, chez les morts». Voir *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1948, p.291

61 Paul Chamberland, «La longue phrase de Voyage au pays de mémoire», *Voix et images*, vol.XXI, no 1, automne 1995, p.27.

mouvement où ce passé n'a plus prédominance sur le présent. À travers le mythe biblique des origines, l'arbre des «Allégories» subvertit la doctrine de l'enracinement prônée par le clergé depuis des lustres au Canada-français. Il faut noter que cette subversion est dans l'esprit de *La Nouvelle Relève*, où Robert Elie écrit en février 1936 que «(le) moment est venu de laisser les morts enterrer les morts (...) Le moment est venu de travailler pour les vivants»⁶².

Comme Gaston Miron le fera plus tard dans ses poèmes, Gilles Hénault puise une image dans le répertoire des anciens «mythes de la terre»⁶³, pour la transformer et lui accorder une nouvelle signification. Cet arbre qui ne pouvait transporter dans son écorce grise qu'un souvenir confus de l'amour chez Pamphile Lemay, ce «vieil arbre oublié dans la plaine», le voici rajeuni et transformé chez Hénault. Voici maintenant ses feuilles «plus exaltées dans le soleil que des oiseaux de feu»... La subjectivité est entraînée dans une mouvance historique où le passé n'est plus un obstacle au présent, mais vient au contraire le féconder. Au début du quatrième paragraphe, un homme goûte aux fruits de cet arbre, ces fameux fruits qui causèrent le malheur d'Ève et des premiers humains. Ces fruits sont dangereux ;

«L'homme qui une fois en a mangé sent palpiter en lui les oiseaux mourants de la joie et de la douleur et apprend, d'une seule bouchée, la chose capitale : qu'il est vieux. Il reconnaît avec la surprise d'un

⁶² Robert Elie, «Rupture», *La Relève*, 6e cahier, 2e série, Montréal, février 1936, p. 172-177.

⁶³ Voir Jack Warwick, «Un retour aux mythes de la terre?», *Études françaises*, vol. XXI, no 1, automne 1995, p.281. Warwick associe les «mythes de la terre» à la «doctrine de l'agriculturisme» (immobilisme, messianisme, catholicisme d'état) Les vieux mythes du terroir se fonderaient cependant moins sur des images de la nature que sur «des habitudes, des coutumes, des constructions (...), l'église paroissiale, la croix de chemin, le poêle à deux ponts et les piquets de clôture», précise Gilles Marcotte. (*Littérature et circonstances*, L'Hexagone, Montréal, 1989, p.106). Faut-il conclure que, bien avant l'avènement de l'Hexagone et de la «poésie du pays», le courant régionaliste s'imposant sur la scène littéraire canadienne-française dans la première moitié du vingtième siècle (Pamphile Lemay...) se distingue déjà de la très vieille et très conservatrice «école du terroir» dont parle Marcotte?

enfant se voyant au fond d'un puits, que l'épaisseur de l'expérience est l'épaisseur même de la vieillesse»⁶⁴.

Une pointe de lucidité apparaît alors : satisfaire son désir et sa curiosité - qu'ils visent la réalité du monde ou le mystère de l'autre - manger ces fruits, n'est-ce pas se condamner soi-même à une faim dévorante, à un désir éternellement renouvelé? N'est-ce pas goûter à «l'épaisseur de l'expérience» et à «l'épaisseur même de la vieillesse»? Peu importe, dit le poète. Peu importe, car «pour connaître la vie, pour savoir, pour être ce qu'elle est, il faut la dévorer comme du pain». Dans les «Allégories», l'arbre a faim de minéraux, de vents et de lumière ; l'Homme a soif de vivre, et même lorsqu'il meurt, la terre et les racines ont soif du «savoir charnel» de son corps. Cette faim, cette soif, ce désir s'inscrivent dans le présent le plus palpable et dans la tension vers une évolution intérieure. Invoquant une mémoire plus ancienne que celle du peuple canadien-français (ou même que l'Empire de la chrétienté) cette poésie remonte à l'un des mythes des origines pour déboucher sur une action consciente de ses propres risques et ancrée dans le présent. Nous voici à mille lieues des dogmes et des manies figées de l'ancienne poésie du terroir ; une philosophie se dessine tout en souplesse, tirant sa sève «des quatre coins de l'horizon» et se frayant lentement un chemin dans le «dur azur du soir», pour reprendre la belle image de Gilles Hénault.

Les trois allégories suivantes s'inscrivent dans un même processus de lente régénération. De la «maison d'Automne» à la «ronde des vraies richesses», le sujet

⁶⁴ Gilles Hénault, *Op. cit.*, p.27-28.

s'ouvre peu à peu à la réalité palpable du monde. Le «lever du soleil dans la brume», les «villes blanches» et l'eau des puits : il perçoit tout cela et encore davantage. Vibrant d'ombres et de lumières, de bruits et de silences, le monde extérieur ne s'oppose plus au monde intérieur du sujet, mais s'unit à lui dans un contact sensoriel privilégié :

«Le sable, le soleil et l'or lui font sentir leur poids et l'homme tombe, exténué. Son ombre disparaît, bue par le sable. La fièvre s'installe dans son cerveau, puis commence la ronde des vraies richesses.

Les maisons, il les voit ; les paysages frais et pleins d'herbe verte, il les voit ; les villes blanches, avec leurs rues sombres, il les voit. Il voit la femme. Il entend le chant du coq, au lever du soleil dans la brume (...) L'ombre amarrée au pied de chaque palmier, il la voit.

La mort, il la voit»⁶⁵.

Paradoxalement, c'est ce contact avec la réalité «extérieure» du monde qui ouvre peu à peu la subjectivité à un mouvement de renaissance «intérieure». C'est grâce à cette vivante saisie du réel qu'une certaine pauvreté spirituelle peut être transcendée, que la «ronde des vraies richesses» peut commencer, et que le passage du «moi» aveugle au «moi» voyant peut s'opérer. Si la mort même entre dans cette farandole, n'en est-elle pas l'ultime achèvement? Selon Hénault, la poésie a un «fondement métaphysique d'où elle tire sa sève essentielle»⁶⁶, mais il est toutefois néfaste pour le poète de s'avancer trop loin dans la pure réflexion, dans la «lumière des concepts». Certaines questions restent (et doivent rester) sans réponses. Dans la quatrième allégorie, lorsqu'un sage prend la parole, ses idées, si lumineuses soient-elles, ne peuvent être absolues en soi ; elles ne peuvent que coopérer avec le

⁶⁵ Gilles Hénault, «Allégorie III», *Signaux pour les voyants*, l'Hexagone, Typo, Montréal, 1972, p.31.

⁶⁶ Gilles Hénault, «Axe et parallaxes, par François Hertel», *La Nouvelle Relève*, Montréal, octobre 1941.

rythme de l'exhortation verbale, avec l'image poétique, avec la puissance évocatrice d'une figure centrale : celle de l'arbre.

«... Je dis : sois un arbre et trouve ta vérité dans la terre où tu crois, pareil aux multiples peupliers alignés dans le soir ou aux ormes mythiques qui figurent des arches de cathédrale. Que tu saches seulement tout prendre ce qui te convient, en ayant soin d'en éliminer les poisons. Ne refuse pas l'ardent message de la lumière, la pluie douce et le vent tordant ta chevelure.

Mais surtout, demeure toi-même, greffé à ton être comme au seul tronc impérissable»⁶⁷.

Le texte reprend l'arbre de la première allégorie en posant le mouvement de sa sève, de ses racines et de ses branches comme modèle d'une lente ascension intérieure. Le principe d'intériorité (ou de spiritualité) si cher aux penseurs de *La Nouvelle Relève* n'est aucunement trahi chez Hénault. Insoumise à certains clivages néo-thomistes, cette «intériorité» est simplement accompagnée ici d'une ouverture sur la réalité palpable du monde : goût de l'eau de mer, couleur de l'herbe, effleurement de la pluie ou tiédeur du vent⁶⁸. En un mot, l'aventure intérieure des «Allégories» s'éloigne d'une «spiritualité» qui en viendrait (volontairement ou non) à se détacher du monde concret. La métaphore filée de l'arbre en témoigne : si les branches des ormes touchent le ciel et «figurent des arches de cathédrale», rejoignant les plus hautes sphères de l'esprit, cela n'empêche pas le travail simultané des racines au plus profond de la terre. Cela n'efface pas la lente ascension de la sève et le contact grisant avec les éléments. Cette essentielle collaboration entre le spirituel et le matériel n'est pas sans relation

⁶⁷ Gilles Hénault, «Allégorie IV», *Signaux pour les voyants*, Montréal, l'Hexagone, Typo, 1972, p.33.

⁶⁸ Hénault parlera d'un «monisme matérialiste» ; voir, «La Modernité», *Possibles*, Montréal, vol. VIII, no 3, 1984, p.147.

avec la dynamique archaïsme/progressisme relevée plus haut ; le poète laisse tomber de vieilles rivalités entre les mots et dessine un espace où les contraires peuvent se féconder mutuellement. De ce fait, Hénault rejette un aspect de l'héritage humaniste ; il n'y a pas de dualité, pas de rupture chez lui entre le corps et l'esprit, mais plutôt un «échange de sève» très fécond. Hénault écarte par ailleurs la vieille doctrine de l'enracinement ou de l'agriculturisme qui a fait la pluie et le beau temps au Québec ; s'il s'empare de certains mythes de la terre, c'est pour les transformer et leur accorder une nouvelle signification. Il imagine dans ses «Allégories» un arbre régénéré, porteur de sève et de mouvement, entièrement dégagé de l'ancien principe d'immobilisme qui le gouvernait. De «La Promesse» aux «Allégories», en passant par «L'Invention de la roue», la poésie de Hénault se dissocie des vieilles doctrines du catholicisme d'État tout en adhérant à certains aspects de la pensée humaniste⁶⁹. À travers la riche symbolique de la roue, par exemple, l'héritage philosophique de *La Nouvelle Revève* permet au poète de critiquer le progrès scientifique et d'imaginer l'espace subjectif d'une collectivité unie dans un véritable projet d'avenir⁷⁰. Réinventer l'humanisme : cela veut dire ici révolutionner la poésie tout en s'engageant intimement dans le processus d'évolution de l'humanité. Il s'agit de «sentir, voir, penser» le monde ; poser un regard poétique, éclairé et personnel sur les fondements d'une volonté collective.

⁶⁹ Il ne faut pas oublier, en effet, que les collaborateurs de *La Nouvelle Revève* désirent rompre la mainmise absolue du passé sur le présent ; c'est à des intellectuels comme Robert Elie qu'on doit cette profonde remise en question des mentalités au Québec. Voir Pierre Popovic, *La Contradiction du poème. Poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Les Éditions Balzac, Candiac (Québec), 1992, p. 182-183.

⁷⁰ *Supra*, p. 30-31.

Hénault retient des humanistes le projet de repenser le rapport de l'homme au passé, au présent et au futur sur une base nouvelle, plus libre et plus tolérante.

CHAPITRE II

1. Pour un art vivant

Au début des années quarante, la mobilisation des ressources humaines entraînée par la guerre mondiale favorise un vaste mouvement de reprise économique et sociale à travers le Québec. Longtemps «tenu à l'écart de l'évolution universelle de la pensée»¹, le peuple canadien-français s'ouvre peu à peu aux réalités du monde contemporain et vit un essor intellectuel et artistique qui culminera dans les années soixante avec la Révolution tranquille. Ainsi que nous l'avons vu au chapitre précédent, les intellectuels de *La Relève* souhaitent une transformation de l'humanisme ; ils préconisent un discours vif et novateur qui précède de peu l'éclosion de grandes révoltes dans le milieu des arts visuels. Pendant qu'en France les surréalistes cherchent à réinventer l'amour, l'art et la poésie, en contestant le modèle de civilisation qui a conduit à l'impasse des deux guerres mondiales, quelques intellectuels montréalais gravitant autour de l'École du meuble et de *La Relève* commencent à s'intéresser à ces nouveaux courants de pensée. La nécessité d'une révolution profonde des mentalités au sein du monde occidental se fait sentir. Nous avons vu que, selon l'un des spiritualistes les plus influents de *La Relève*, Robert Elie, cette révolution doit avoir lieu non pas dans la sphère politique, «mais bien individuellement, par la grâce d'un *jaillissement intérieur*»². Pour ces «modernes», il s'agit de combattre ce qui nuit depuis toujours à l'épanouissement des arts et de la pensée au Canada français, c'est-à-dire

¹ Paul-Emile Borduas, *Refus global*, l'Hexagone, Typo, édition préparée et présentée par André-G. Bourassa et Gilles Lapointe, Montréal, 1990, p. 65.

² Pierre Popovic, *La Contradiction du poème. Poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Candiak (Québec), Les Éditions Balzac, 1992, p. 183. Popovic explique que «l'argumentation de Robert Elie» est ici «très proche de celle de *Refus global* ».

l'attachement excessif et souvent illusoire à une certaine tradition. Ceci constitue souvent un réflexe de survie chez les petits peuples qui se sentent menacés dans leur identité culturelle, remarquera plus tard Gilles Hénault³. Mais qui ne risque rien n'a rien : ce que les partisans de l'immobilisme conçoivent comme une «saine tradition» ne fait que retarder leur propre évolution et celle d'un peuple. Aussi, à la fin des années trente, lorsqu'une poignée d'artistes et d'intellectuels contestent la vieille doctrine de l'enracinement prônée par le clergé, une lutte ouverte s'engage. Robert Elie s'insurge contre le système catholique canadien-français et son «code d'aumônes», qui a d'ailleurs été évacué au cours de l'histoire de «toutes les valeurs du véritable humanisme chrétien»⁴, la solution exigeant un «refus total» et un «acte révolutionnaire»⁵, comme le rapporte Pierre Popovic. Si la jeunesse canadienne-française n'est pas encore prête à réaliser cette grande révolution à ce moment, selon Elie, c'est qu'«une prise de conscience n'est pas faite». Or un homme s'apprête à déclencher une franche révolte dans le milieu des arts et à amorcer cette prise de conscience ; c'est le futur chef des automatistes, Paul-Emile Borduas.

À cette époque, Hénault suit quelques cours du soir en sciences sociales à l'Université de Montréal, avec comme professeurs Esdras Mainville et Edouard Montpetit⁶. Il est aussi responsable de la chronique municipale au journal *Le Canada*, gagnant à peine 15 ou 20 \$ par semaine comme la plupart des

³ Gilles Hénault, «Nous passons d'un monde clos à un monde ouvert», *Le Devoir*, Montréal, 22 octobre 1960, p. 29 et 37.

⁴ Voir Pierre Popovic, *La Contradiction du poème. Poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Candiac (Québec), Les Éditions Balzac, 1992, p. 183.

⁵ *Ibid.*

⁶ Gilles Hénault confie ceci en entrevue à André-G. Bourassa ; voir «Gilles Hénault, Éléments de biographie», *La Barre du jour*, Montréal, janvier-août 1969, p. 310.

journalistes. Les escroqueries dont il est quotidiennement témoin en tant que chroniqueur politique lui font prendre «conscience d'un tas de choses absolument aberrantes dans la société»⁷ ; ces incidents continueront longtemps à le hanter et à stimuler sa pensée, sa créativité. En 1939, Hénault gagne un prix pour son travail journalistique au *Canada*, ce qui lui permet d'aller visiter l'Exposition universelle de New-York ; là-bas, il est émerveillé par une toile de Rembrandt, le *Saint-Pierre*. Notons que depuis l'enfance, il est fasciné par ce qu'il appelle le «côté magique de la peinture»⁸. Il ne tient pas à pratiquer lui-même cet art, mais continue et continuera toujours à s'intéresser aux peintres et à leurs oeuvres, préconisant un lien fécond entre le monde des arts visuels et celui de la littérature.

En 1942, soit trois ans après son voyage à New-York, Gilles Hénault rencontre Paul-Emile Borduas par l'intermédiaire de Robert Elie et Guy Viau. Le jeune poète assiste dès lors aux réunions tenues chaque mardi, rue Napoléon, où l'on discute d'*Une saison en enfer* de Rimbaud, du *Château étoilé* de Breton, des *Chants de Maldoror*. Il est profondément marqué par le tempérament volontaire et passionné de Borduas⁹. Auprès des jeunes gens qui fréquentent son atelier, celui-ci valorise «l'impulsion première» de l'artiste, ce qui n'exclut pas une certaine «discipline intellectuelle»¹⁰. Dès 1942, le peintre établit les bases d'un «art

⁷ Voir Philippe Haeck, Jean-Marc Pottle et Patrick Straham le Bison ravi, «Entretien avec Gilles Hénault - 30 ans après *Le Refus global* », *Chroniques*, Montréal, vol.I, no 1, janvier 1975, p. 16.

⁸ Paul Chamberland, «Un jour on va revenir à la poésie. Entretien avec Gilles Hénault», dans *Voix et images*, Montréal, vol. XXI, no.1, automne 1995, p. 12.

⁹ Voir Normand Baillargeon, «Gilles Hénault, le poète-phare. Le précurseur et initiateur de la modernité littéraire au Québec», *Le Devoir*, Montréal, 11 avril 1994.

¹⁰ Paul-Emile Borduas, «Parler d'art est difficile»(1942), *Refus global*, l'Hexagone, Montréal, Typo, édition préparée et présentée par André-G. Bourassa et Gilles Lapointe, 1990, p. 245.

vivant» s'opposant à «l'art académique» et devant fatalement triompher des vieilles conventions. Gilles Hénault est du nombre de ces jeunes personnes avec qui Borduas décide de miser sur l'art «vivant».

Au cours de l'été 1943, peu après l'exposition des «Sagittaires»¹¹ à Montréal, Hénault succède à Robert Elie comme critique d'art à *La Presse*. De juin 1943 à mai 1944, il publie un article dans *La Presse* environ une fois par semaine sur deux, soit une vingtaine en tout sur une période d'un an. Le premier de ces articles a pour titre «L'illustration et la défense de la peinture moderne»¹². Il fait état d'un livre récemment publié par Maurice Gagnon, et dont une section complète est consacrée à Borduas¹³. Fait intéressant : le titre choisi par le jeune journaliste fait allusion à *La Pléiade*. Tout comme *La Défense et illustration de la langue française* de Joachim Du Bellé constituait un manifeste littéraire dans la France du XVI^e siècle, le livre de Gagnon constituerait un manifeste canadien de l'art «vivant» ou «moderne». Hénault n'a sans doute pas tort d'effectuer un tel rapprochement, compte tenu du fait qu'à cette époque, encore peu de gens osent élever publiquement la voix contre un certain traditionalisme. Si Gagnon relève ce défi et parvient à suggérer une vision nouvelle, c'est qu'il croit profondément à la «force de rayonnement de l'art vivant», selon Hénault. Le jeune homme endosse l'idée de Gagnon selon laquelle l'académisme est «le pire ennemi de l'art»¹⁴, faisant

¹¹ Ce terme désigne le groupe des jeunes artistes regroupés autour de Paul-Emile Borduas en mai 1943 ; on ne parlera des «automatistes» que quelques années plus tard.

¹² Gilles Hénault, «L'illustration et la défense de la peinture moderne», sous le pseudonyme de Paul Joyal, *La Presse*, Montréal, 19 juin 1943.

¹³ Maurice Gagnon, *Peinture moderne*, Montréal, Valiquette, 1943. Gagnon dirige alors la collection «Arts vivants» aux éditions de l'Arbre.

¹⁴ *Ibid.*

ainsi écho au discours de Borduas.

Rappelons que l'ennemi n'est pas le passé en soi. Il ne s'agit pas de renier toute forme d'héritage culturel (Selon Hénault, la «véritable» tradition française qui va de Manet aux surréalistes devrait inspirer respect, par exemple). «L'ennemi», c'est plutôt le décret d'inertie que camoufle une tradition figée, l'impossibilité d'évoluer, la stagnation de l'art actuel sous le poids du passé. C'est la soumission totale devant «Notre maître le passé», la sacralisation de modèles anciens qui, selon Patricia Smart, reflète bien «la structure autoritaire de la société, contre laquelle l'automatisme (va) constituer le premier refus philosophique cohérent»¹⁵ (premier refus cohérent faisant suite à celui de *La Relève*, devrions-nous préciser, car de nombreux critiques tels que Pierre Popovic, Gilles Marcotte et Yvan Cloutier ont démontré que le discours de cette génération refuse aussi fortement la mainmise du passé sur le présent). Au début des années quarante, le conservatisme en matière d'art canadien a un nom : Charles Maillard. Lorsque ce dernier publie un texte à teneur parfaitement «académique» en 1943, Hénault réplique dans *La Presse* que «l'école (...) ne doit pas remplir la fonction d'éteignoir» auprès des artistes¹⁶.

Hénault se montre très enthousiaste lorsque la Société d'art contemporain décide de créer une section spéciale pour les jeunes peintres novateurs qui

¹⁵ Patricia Smart, *Les Femmes du Refus global*, Montréal, Boréal, Montréal, 1998, p. 58.

¹⁶ Gilles Hénault, «Manifeste au sujet d'un art canadien», sous le pseudonyme de Paul Joyal, *La Presse*, Montréal, 3 juillet 1943. Borduas parle lui aussi de ce «manifeste» de Charles Maillard et note que le directeur de l'École des Beaux-Arts reçoit en réponse «un reniement dont il ne se relèvera pas tout à fait, et qui contribuera largement à sa déchéance». Voir «Projections libérantes», *Refus global et autres écrits*, édition préparée et présentée par André-G. Bourassa et Gilles Lapointe, Montréal, l'Hexagone, 1990, p. 97.

gravitent autour de Borduas¹⁷. Parmi les articles publiés dans *La Presse* à cette époque, retenons celui où Hénault parle de l'Exposition Borduas organisée en octobre 1943 à Montréal¹⁸. Ce court texte permet de constater une certaine évolution dans le discours de la «révolution» chez le jeune poète. Vers 1939, un rêve de solidarité était à la base de cette conception, comme nous l'avons vu ; il en est sans doute encore de même en 1943, mais Hénault privilégie ici l'urgente nécessité de renverser l'ordre établi : «Toute oeuvre d'art authentique est le signe d'une révolution, parce qu'elle jalonne une poussée vitale qui crève et perturbe (le) système(...)», affirme-t-il en louant la beauté sauvage des tableaux de Borduas. Au contact vivifiant de ces peintures, il prend conscience d'une force apte à s'élever contre l'inertie du système. Selon Hénault, la création est d'ailleurs «toujours révolutionnaire» puisqu'elle subvertit les codes moraux et esthétiques d'une civilisation en les renouvelant continuellement au fil du temps, d'un mouvement artistique à l'autre. Le jeune poète sent vivement la nécessité d'un manifeste et en appelle déjà l'avènement en 1943 lorsqu'il parle d'une «Illustration» et «défense» de la peinture moderne. Ses propres écrits ne font sans doute pas de lui un grand polémiste, mais un journaliste à l'esprit éveillé, un critique d'art nuancé et absolument ouvert aux exigences de la modernité. En 1966 - soit quatre ans après la mort de Borduas - il sera d'ailleurs nommé Directeur du Musée d'Art contemporain de Montréal¹⁹.

¹⁷ Gilles Hénault, «Salon de la Société d'art contemporain», sous le pseudonyme de Paul Joyal, *La Presse*, Montréal, 3 juillet 1943.

¹⁸ Gilles Hénault, «Nouvelle exposition de Paul-ÉmileBorduas», sous le pseudonyme de Paul Joyal, *La Presse*, Montréal, 2 octobre 1943.

¹⁹ Hénault assumera ce poste de 1966 à 1971. Voir l'article de Jocelyne Connolly, «Gilles Hénault, poète, et le champ artistique québécois», *Voix et images*, Montréal, vol. XXI, no 1, automne 1995, p. 63-73.

En décembre 1943, Guy Viau publie un numéro spécial du journal *Le Quartier latin* sur la peinture canadienne. Ce numéro met l'accent sur les artistes canadiens-français plutôt que sur ceux du Canada anglais²⁰. Dans sa très belle *Histoire de l'automatisme à Montréal*, Ray Ellenwood accorde de l'importance à ce numéro du journal étudiant où il détecte un tout premier mouvement de fond en faveur de «l'art vivant» au Canada français²¹. Gilles Hénault y publie un texte intitulé «La Question du primitivisme» ; il y est question de libération, de lutte contre l'inertie du milieu artistique montréalais²². Le jeune homme s'en prend aux «esprits conformistes» de ce temps, ces érudits compulsifs dont la belle instruction débouche rarement sur une véritable démarche créatrice. À ce passéisme infructueux, Hénault oppose le «primitivisme contemporain», conçu comme moment du processus créateur où l'artiste redevient sensible au chaos de son propre monde intérieur. Parallèlement à la triade «sentir, voir et penser» qui est à la base de sa démarche poétique, ce concept mise sur la subjectivité, sur l'autonomie du «moi» créateur. Plus qu'un simple reflet de l'air du temps, c'est un donc une certaine poétique qui se révèle dans ces écrits, en continuité avec les idées développées par Hénault dans *Le Jour* quatre ans plus tôt.

²⁰ Voici quelques uns de ceux qui ont signé des articles dans ce numéro spécial : Fernand Leduc, Eloi de Grandmont, Charles Doyon, François Hertel, Maurice Gagnon, Jacques de Tonnancour, Françoise Sullivan, Robert Elie, Gilles Hénault...

²¹ Voir Ray Ellenwood, «Quartier Latin and the Struggle for the Living Art (1943-1948). The First Wave», *Eglogue. A History of the Montreal Automatist Movement*, Toronto, Exile Editions, 1992, p. 31-36.

²² Notons qu'au milieu des années quarante, en plus de publier des écrits sur l'art moderne dans *La Presse* et *Le Quartier latin*, Gilles Hénault participe à plusieurs forums organisés dans la province par Jacques Viau. Avec Robert Elie et Paul-Émile Borduas, Hénault est appelé à répondre aux questions du public. Il n'oubliera pas de si tôt les questions-pièges des jésuites : «Croyez-vous en Dieu ? », «Êtes-vous d'accord avec le thomisme ? » (Voir Gilles Hénault, «La peinture de Borduas» : Genèse et ruptures», *Vie des arts*, Montréal, vol. XXIII, no 130, printemps 1988, p. 28). En tant que spectateur, le poète Claude Gauvreau se rappellera quant à lui ces débats comme une magnifique occasion «d'acquérir un rudiment de dialectique» (Voir Claude Gauvreau, «L'épopée automatiste vue par un cyclope», *Écrits sur l'art*, édition préparée par Gilles Lapointe, Montréal, l'Hexagone, 1996, p. 41).

**2. Lieux de poésie contemporaine :
Gilles Hénault, lecteur de Breton, de Supervielle,
et fondateur des Cahiers de la file indienne**

Dans le Québec du milieu des années quarante, la révolution surréaliste passe d'abord par les peintres. Pendant que le groupe automatiste se forme autour de Borduas, les expositions se multiplient dans la province, mais du côté de la poésie, l'émergence d'un véritable courant surréaliste est freinée par divers facteurs. Robert Yergeau parle de «la dépendance cléricale», de la «fascination pour des formes passéistes de la littérature»²³. La poésie d'allégeance humaniste occupe effectivement le devant de la scène, monopolisant l'intérêt des critiques et des éditeurs canadiens-français. C'est du côté de nos cousins français que Gilles Hénault doit aller pour approfondir sa connaissance du surréalisme et des autres courants de la littérature moderne. Étant chroniqueur universitaire pour son journal, il apprend un jour que la Faculté des Lettres de l'Université de Montréal désire jeter sa collection de la *NRF*, car «le chanoine Sideleau (est) amplement satisfait de la *Revue des Deux-Mondes*», raconte André-G. Bourassa. C'est donc Hénault qui hérite des numéros de la revue française publiés de 1933 à 1939 ; il a dès lors la conviction d'y apprendre «plus de choses sur la littérature contemporaine que nulle part ailleurs»²⁴. C'est pour lui l'occasion de découvrir Eluard, Michaux, Jouve, Sartre et Breton ; un texte théorique de celui-ci attire spécialement son attention : «Limites non-frontières du surréalisme» (il le fera lire

²³ Robert Yergeau, «Notes sur deux petites maisons d'édition surréalistes (1946-1959)», *L'Édition littéraire au Québec de 1940 à 1960, Cahier d'études littéraires et culturelles*, no 9, GRELQ, Université de Sherbrooke, 1985, p. 126.

²⁴ A.G. Bourassa, «Gilles Hénault. Éléments de biographie», *La Barre du Jour*, Janvier-août 1969, p. 311.

un peu plus tard à Borduas). L'horizon de lectures de Hénault est alors assez vaste. Le jeune homme découvre l'univers de Paul Valéry²⁵ grâce au fondateur d'*Amérique française*, Pierre Baillargeon ; il semble aussi particulièrement stimulé par la poésie de Jules Supervielle, à laquelle il consacre un article en mars 1945 dans la revue *Gants du ciel*²⁶. Dès la fin de la guerre, un court voyage en France lui permet par ailleurs de mettre la main sur *Paroles* de Jacques Prévert, dont il apprécie l'humour²⁷.

La découverte des surréalistes français a un impact indéniable sur la révolution du langage au Québec dans les années quarante et cinquante. Mais Supervielle a aussi un certain retentissement, comme en témoigne le numéro de *Gants du ciel* consacré à l'écrivain français. Intitulé «L'Humour de Jules Supervielle», le texte de Hénault se déroule sous le signe du rêve, de l'humour, et d'une certaine humilité. «Pour parler de Supervielle», il faut «mettre au fourreau le dur syllogisme» et toute autre forme de discours argumentatif ; il faut, dit-il, s'ouvrir à un art incantatoire peuplant «de mots le silence des bêtes et des choses». Ici, «la plus humble parmi les choses participe du mystère global de la création», affirme Hénault en remarquant que cette poésie immerge toutes choses dans le rêve. Un personnage demeure toutefois éveillé, jetant par intermittence un nouvel éclairage sur le poème. Celui-ci se déroule donc «d'une façon logique et continue dans

²⁵ André G. Bourassa a relevé dans *Théâtre en plein air* quelques références à Paul Valéry, mais selon lui, «le recueil n'est pas à proprement parler valéryen ; il s'y rencontre trop de débauche verbale». Voir André G. Bourassa, *Op. cit.*, p.318 et 327.

²⁶ Gilles Hénault, «L'Humour de Jules Supervielle», *Gants du ciel*, no 7, Montréal, mars 1945, p. 43.

²⁷ À ce sujet, voir Paul Chamberland, «Un jour on va revenir à la poésie. Entretien avec Gilles Hénault», *Voix et images*, Montréal, vol. XXI, no 1, automne 1985, p. 13.

l'orbe du rêve, avec, ici et là, des fêlures, des brisures qui sont le rappel à l'ordre du veilleur»²⁸, explique le jeune homme.

«Ainsi, par ses plongées dans le rêve sensible et ses retours à la conscience, Supervielle établit un décalage et fait naître sinon le rire, du moins cette jubilation intérieure que ressent celui qui jette un regard successif sur l'illusion et sur la réalité»²⁹.

Cette juxtaposition antithétique du rêve et de la réalité est essentielle ; Hénault est «tenté de croire» qu'elle est à la source même de l'humour de Supervielle. Lire cette poésie, pour lui, c'est redécouvrir le monde, c'est réaliser avec plaisir que les choses les plus opposées peuvent en fait s'interpeller, se répondre et se compléter.

Hénault comprend que :

«...cette démarcation entre le monde intérieur et le monde extérieur est une autre convention, une autre frontière fictive, une ligne d'horizon qui n'empêche pas la mer et le ciel de se mêler dans les grands mouvements d'air et d'eau»³⁰.

Sa pensée rejoint sensiblement celle d'André Breton, pour qui les démarches de l'esprit dont procède le surréalisme (le merveilleux, l'humour, le hasard objectif) ont tous une «mesure commune» : la résolution des antinomies. Dans «Limites non-frontières du surréalisme» - que Hénault a lu avec beaucoup d'attention - Breton rappelle en effet que son «plus grand souci» est de lever les antinomies qui dominent la pensée depuis belle lurette dans le monde occidental. «Ces antinomies sont celles de la veille et du sommeil (de la réalité et du rêve), de la raison et de la

²⁸ Gilles Hénault, *Ibid.*

²⁹ Gilles Hénault, *Ibid.* Voir aussi Paul Vallaneix, *Le Hors-venu, ou le personnage poétique de Supervielle*, Paris, Klincksieck, 1972, p. 42. Vallaneix identifie dans la poésie de Supervielle un personnage d'«ange-gardien», un «double» qui demeure éveillé lorsque le poète franchit les portes du songe.

³⁰ Gilles Hénault, *Ibid.*

folie, de l'objectif et du subjectif, de la perception et de la représentation, du passé et du futur, du sens collectif et de l'amour, de la vie et de la mort mêmes»³¹. Ce point est capital ; selon Hénault, il s'agit du «mobile» qui parcourt la route du surréalisme dans tous ses détours et ses embranchements³² ; c'est le point central vers lequel convergent les diverses mouvances du surréalisme. Hénault en est conscient : Breton souhaite par-dessus tout «résoudre» les antinomies, c'est-à-dire ne plus considérer les contraires comme s'excluant mutuellement, mais jeter entre eux un précieux fil conducteur. Ceci fait justement de Jules Supervielle un très proche cousin du surréalisme ; chez lui, toute plongée onirique au sein du «cosmos intérieur» est accompagnée d'un certain effort de lucidité³³. Si on se fie à l'article publié dans *Gants du ciel* par Hénault, c'est précisément cette juxtaposition des contraires (conscient / inconscient, veille / sommeil, monde intérieur / monde extérieur) que le jeune poète canadien retient de l'oeuvre de Supervielle. De ce mélange découle un humour «tendre ou désolé, fait d'interrogations ingénues», qui permet d'opposer une certaine «résistance aux conventions»³⁴. On trouvera vraisemblablement quelques échos de cet humour dans les poèmes de *Théâtre en plein air* en 1946.

³¹ André Breton, «Limites non-frontières du surréalisme», *La clé des champs*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1967, p. 24-25.

³² Hénault est très sensible à cette question. En mars 1966, il prononcera une conférence intitulée «Le Droit de rêver» à l'ouverture de la Semaine des Lettres à Montréal, où il endossera les paroles de Breton. Voir Gilles Hénault, «Le Droit de rêver», *Ellipse*, no 18, Sherbrooke, 1976, p. 58. «Je souhaite que le surréalisme ne passe pour avoir tenté rien de mieux que de jeter un fil conducteur entre les mondes par trop dissociés de la veille et du sommeil, de la réalité extérieure et intérieure (...) Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l'on peut ainsi dire». (Hénault cite ici Breton).

³³ À ce sujet, voir Paul Vallaneix, *Le Hors-venu, ou le personnage poétique de Supervielle*, Klincksieck, Paris, 1972, p. 39 à 44.

³⁴ Gilles Hénault, «L'Humour de Jules Supervielle», *Gants du ciel*, no 7, Montréal, mars 1945, p. 43.

À cette époque, si le surréalisme n'a pas bonne presse dans le milieu littéraire canadien-français, la voie est cependant libre pour l'expérimentation. «Peu diffusés, prisonniers du compte d'auteur, certains poètes s'organisent, se donnent des lieux d'édition artisanale»³⁵, expliquent Mailhot et Nepveu. La poésie se caractérise alors souvent par «une fantaisie au bord de l'humour». Hénault, Claude Gauvreau, Paul-Marie Lapointe et Roland Giguère défrichent un territoire langagier à l'intérieur duquel la poésie pourra évoluer pendant les prochaines années. La célèbre querelle de *La France et nous* est par ailleurs enclenchée dès le début de l'année 1946 ; le thème du nationalisme canadien (ou «canadianisme intégral») se débarrasse de ses «derniers relents de particularisme»³⁶ et débouche peu à peu sur «l'américanisme» de Robert Charbonneau. Il est question de la fondation d'une littérature autonome, distincte de celle de la mère patrie, ce qui implique aussi la revendication d'un système éditorial autonome et efficace.

En quête d'un lieu de poésie contemporaine, Hénault souscrit à cette revendication lorsqu'il se lance dans l'arène de l'édition montréalaise. Ses poèmes ont peu de chances d'intéresser les principaux éditeurs, aussi fonde-t-il les Cahiers de la file indienne en 1946 avec son ami Eloi de Grandmont. Hénault choisit ce nom parce qu'il «se rattache à une réalité d'ici» ; comme Charbonneau, le jeune poète se préoccupe de découvrir et d'illustrer une réalité d'Amérique. Il accorde à ce nom une valeur non pas folklorique mais bien subversive. Selon André-G.

³⁵ Laurent Mailhot et Pierre Nepveu, *La Poésie québécoise. Anthologie*, Montréal, Typo, 1990, p. 18-19.

³⁶ Gilles Marcotte, «Robert Charbonneau, la France, René Garneau et nous...», *Littérature et circonstances*, Montréal, l'Hexagone, 1989, p. 81.

Bourassa, cette petite maison d'édition «inaugur(e) en 1946 une nouvelle ère»³⁷. Les Cahiers de la file indienne marquent effectivement le début d'une fructueuse coopération entre peintres et poètes, rejoignant ainsi une certaine tradition issue du surréalisme. *Les Sables du rêve* de Thérèse Renaud sont illustrés par Jean-Paul Mousseau ; *Le Voyage d'Arlequin* d'Eloi de Grandmont est illustré par Pellan, qui avait illustré *Les Iles de la nuit* de Grandbois deux ans plus tôt ; enfin, le *Théâtre en plein air* de Gilles Hénault est illustré par Charles Daudelin. André G. Bourassa rappelle qu'on doit aux Cahiers de la file indienne des «publications luxueuses d'oeuvres d'avant-garde»³⁸. L'expérience est de courte durée ; elle prend fin dès 1946 en raison des conditions difficiles du système d'édition après la guerre. Malgré tout, ces publications novatrices acquièrent un certain prestige au Québec ; elles séduisent Gaston Miron dès son arrivée à Montréal en 1947, et préfigurent une autre aventure éditoriale qui va peu à peu s'imposer dans les années cinquante : les éditions Erta de Roland Giguère³⁹.

3. Un «théâtre» de l'art vivant

En 1946, Hénault publie *Théâtre en plein air* aux Cahiers de la file indienne. Ce recueil de poèmes est formé d'une première partie en vers libres et d'une

³⁷ André G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise*, Montréal, Les Herbes rouges, 1986, p. 137.

³⁸ A.G. Bourassa, «Gilles Hénault. Eléments de biographie», *La Barre du Jour*, Montréal, janvier-août 1969, p. 313.

³⁹ Richard Giguère estime que les Cahiers de la file indienne «peuvent être considérés vraiment comme un éditeur de poésie, précurseur d'Erta à certains points de vue». Richard Giguère, «Un surréalisme sans frontières. Les Editions Erta», *L'Édition de poésie*, Sherbrooke, Ex Libris (GRÉLQ), 1989, p. 58.

deuxième en prose. Cette toute petite plaquette est accueillie chaleureusement par le critique de *La Nouvelle Relève*, Berthelot Brunet⁴⁰. Celui-ci est séduit par la fraîcheur, la simplicité et la légèreté d'un poème comme «Vivre nu» ; il affirme sans ambages qu'il «donnerai(t) toute l'oeuvre d'une demi-douzaine de nos poètes pour ces deux vers de Gilles Hénault : «Ne vois-tu pas que les coquillages \ sont des téléphones aquatiques?». Pour leur part, Laurent Mailhot et Pierre Nepveu verront dans ce recueil un «moment essentiel de la rupture surréaliste»⁴¹. À l'aspect ludique du recueil s'ajoute une dimension contestataire ; l'humour de Hénault - comme celui de Supervielle et des surréalistes - n'est pas un pur divertissement mais une «attaque en règle contre l'esprit de sérieux»⁴², une révolution profonde du langage et de l'imaginaire. Dans les prochaines pages, il sera question des manifestations de cet humour et d'autres éléments rattachés au surréalisme, à travers les poèmes «Visages sans nom», «Dame de vieil âge», «Portrait d'une Balinaise» et «Vivre nu». Une attention spéciale sera portée aux notions d'«art vivant» et de «primitivisme contemporain» qui sont si chères à Hénault.

La première partie de *Théâtre en plein air* constitue le coup d'envoi du vers libre pour Hénault. De «Visages sans nom» à «Vivre nu», la liberté formelle du vers accompagne une certaine thématique de la libération ; ici se déploie une parole nerveuse et vibrante dont le premier geste est un «appel d'air, d'espace», pour

⁴⁰ Berthelot Brunet, «Compte-rendu de *Théâtre en plein air* », *La Nouvelle Relève*, Montréal, octobre-novembre 1946, p. 457.

⁴¹ Laurent Mailhot et Pierre Nepveu, *La Poésie québécoise. Anthologie*, Montréal, Typo, 1990, p. 19.

⁴² *Ibid.*

emprunter les mots de Laurent Mailhot⁴³. Le premier poème du recueil, «Visages sans nom», illustre de manière saisissante la «force de rayonnement de l'art vivant» que Hénault apprécie tant sous la plume d'un Gagnon ou dans les tableaux d'un Borduas. Il faut relever une antithèse significative dans le poème : le sourire figé de la statue de pierre s'oppose à la prompt vivacité de «l'homme inconnu», à ce qu'il y a de fébrile et de mystérieux dans le vrai «visage des hommes». Cette opposition fait écho à celle qui prévaut entre l'art académique (d'un Maillard) et l'art «vivant» (d'un Borduas)⁴⁴. Dans le poème, cette opposition est résolue au profit de l'art «vivant», celui-ci l'emportant sur toute représentation statique. La vie, avec ses rires chavirants et son «troupeau de cataclysmes», supplante l'idole sage et immuable :

Tant mieux si le vent et le temps
 nous font un visage que désertent les charmes
 et si nous n'avons pas cet éternel sourire
 de la statue qui ne pense qu'une seule chose
 avec l'immuable consentement de la mort et de la pierre
 Tant mieux si l'angoisse, la rage
 Les ciels renversés le feu la cendre l'orage
 si le troupeau des cataclysmes s'affole devant notre face
 étrangement mobile et pareille à des mains qui se tendent
 Sur les clairs chemins de la terre⁴⁵

La souplesse formelle du vers libre accompagne ici le vif mouvement de la subjectivité. Ce mouvement s'inscrit dans une certaine perspective onirique ; c'est dans un espace psychique ayant toutes les apparences du rêve que se révèle la

⁴³ Laurent Mailhot, «La Poésie de Gilles Hénault», *Voix et images du pays*, Montréal, vol. VIII, Les Presses de l'Université du Québec, 1974, p.150.

⁴⁴ Voir *Supra*.

⁴⁵ Gilles Hénault, «Visages sans nom», *Signaux pour les voyants*, Montréal, l'Hexagone, Typo, 1972, p. 59.

vérité de l'être : dans les songes, les souvenirs, la rage et les désirs. Avant d'être un individu sans nom perdu dans la foule, «l'homme inconnu» constitue d'abord une énigme, une vérité intérieure inscrivant spontanément son mystère sur chaque trait du visage. C'est l'histoire intime - et bien vivante - de chacun, l'ensemble des pensées latentes souvent «amenées à la surface des choses / Par la secrète clarté des lampes que la nuit enferme / dans ses grandes mains closes», pour reprendre trois beaux vers de Gilles Hénault⁴⁶.

C'est à travers ce même élan fougueux propre à «l'art vivant» que se dessine la figure de la femme, dans les autres poèmes en vers libres de *Théâtre en plein air*. «La Belle au bel amour dormant» se dresse toute flamboyante «à la porte d'un Eden insoupçonné», «les cheveux dans le fleuve des comètes»... La «Dame de vieil âge» a quant à elle un vif «regard de palimpseste», plus vieux que «le fantôme de l'Oiseau-Hypothénuse / dans la grande pyramide». Hénault ne partage certainement pas «avec les poètes de la génération de Saint-Denys Garneau leur vision angoissée de la femme»⁴⁷, pour reprendre les mots d'Eva Kushner. Chez lui, le thème de la femme est effectivement lié à un certain «parti pris de la vie et de l'expérience»⁴⁸. Si la «Dame de vieil âge» a un regard si serein à travers son «sourire brouillé de vieille mer», si la vigueur des jeunes années persiste dans son visage raviné, c'est que la vie est accueillie dans son ardente complexité, que le temps même est délié. La notion d'«art vivant», si souvent évoquée dans les

⁴⁶ Cette dimension onirique est encore plus frappante dans le poème en prose intitulé «Simple monologue», comme on le verra plus loin.

⁴⁷ Eva Kushner, «Théâtre en plein air», *Dictionnaire des Oeuvres littéraires du Québec*, tome III, 1982, p. 988.

⁴⁸ *Ibid.*

articles de Hénault, implique ici un instinct vital et primesautier qui défie le temps. Ainsi la vieillesse ne menace-t-elle pas la beauté des visages, mais la transforme-t-elle plutôt en ultime figure où se rejoignent tous les âges :

Votre regard se déverse dans la pénombre vide d'éclairs
 Et fait reflourir la fleur bleue aux tresses de la vieillesse fanée
 Vos âges successifs tournent sous le soleil de midi
 Vos âges révolus, rose et flamme alternées (...)
 Vos rides s'accroissent en rivières dans l'ombre dormante
 Vos cheveux trempent dans les pleurs des morts de longues stalactites
 Et tout ce qui fut vous, votre sein
 tout ce qui fut doux, votre main
 tout ce qui fut fou, votre serein
 Regard de palimpseste
 perdu, votre regard perdu le propage⁴⁹

Malgré «l'ombre dormante» de ses rides, elle est encore bien vivante, cette dame «vieille et gente» dont les «âges successifs tournent sous le soleil de midi». Elle semble garder dans ses yeux les traces inaltérables de la jeunesse ; son regard un peu «perdu» propage encore la douceur et la folie de vivre. Au niveau phonologique, l'allitération en «s» participe d'ailleurs à cette étrange vivacité, si persistante malgré le temps qui file. Ainsi la beauté n'est-elle point l'apanage d'une figure parfaite, éternellement lisse et figée, mais elle évolue au contraire ; elle se manifeste dans chaque frémissement du temps et dans ce qu'il peut y avoir de plus lointain, de plus dissemblable à soi-même. Les canons habituels de la beauté sont

⁴⁹ Gilles Hénault, «Dame de vieil âge», *Signaux pour les voyants*, Montréal, l'Hexagone, Typo, 1972, p. 65-66.

ici inversés, au même titre que tout principe académique stérile⁵⁰.

La notion de «primitivisme contemporain» si chère à Hénault est inextricablement liée à cet «art vivant». Elle se révèle dans le portrait de la jeune Balinaise :

Un noir silence de palmeraie
 Mire ses lances sur ta figure
 Ô lointaine, et pourtant prochaine
 Soeur. Coeur des sources du songe
 Ô Balinaise au fond des eaux lustrales de l'espace
 Qui bercent sans l'éteindre ton image - magie.
 Les rêves éperdus de ta race descendent
 le cours de ta charnelle croissance
 Les pirogues cadencées voguent
 les pirogues voguent sur la vague recommencée
 mille fois et mille fois reprise
 Pour se dénourer dans le jeu de tes hanches balancées⁵¹.

À travers les «rêves éperdus de (sa) race» et le pur chaos de sa sensualité, la Balinaise constitue un puissant objet de provocation dans le Québec des années cinquante, comme ce fut le cas du «nègre» au début du siècle en Europe :

«Le nègre n'a pu devenir une arme de provocation que parce qu'il s'associait déjà dans l'inconscient collectif européen à un univers de terreur, de violence maléfique, de déraison. Il suffisait ainsi de

⁵⁰ Voir à ce sujet l'excellente analyse d'Eva Kushner, *Op. cit.* «En ce qui concerne le vieillissement de la femme, Hénault dépasse le dilemme ouvert, à la Renaissance, entre le pétrarquisme et l'anti-pétrarquisme (...) Tant que le *carpe diem* valorise (et esthétise) la femme jeune au sommet de son épanouissement, la vieillesse ne peut être perçue que comme décadence (expression d'angoisse chez Ronsard, portrait bernésque d'une courtisane dans les *Regrets* de Du Belley). Cependant, dès lors que le passage du temps est assuré, valorisé, «aimé», le changement qui s'opère chez l'être aimé l'est aussi (...) : au Québec, la génération de poètes qui suivra établira un lien fondamental entre l'amour de la femme dans sa réalité quotidienne («en bigoudis», selon l'expression de Jacques Brault) et celui du pays tel qu'il est».

⁵¹ Gilles Hénault, «Portrait d'une Balinaise», dans *Théâtre en plein air* (1946), *Signaux pour les voyants*, Montréal, l'Hexagone, Typo, 1972, p. 67.

proférer le mot «nègre» et son corollaire, «cannibale», pour troubler l'ordre social. D'où la fréquence avec laquelle ces termes reviennent dans le discours de subversion dadaïste et surréaliste⁵².»

Dans un mémoire intitulé *Modernité et primitivisme dans l'oeuvre poétique de Blaise Cendrars*, Ysabelle Martineau explique qu'un bon nombre de peintres et d'écrivains français sont, à l'époque, profondément fascinés et inspirés par la figure subversive du Noir. Recélant à leurs yeux un «pouvoir magique mystérieux», cette figure incarne dans leur art «tout ce que la civilisation occidentale s'efforce de dompter, aseptiser, mâter pour ne pas sombrer dans l'anarchie»⁵³. Or chez Gilles Hénault, c'est un peu la même chose qui se produit. La figure primitive de la Balinaise transgresse les tabous, défie l'ordre social, s'oppose à toute forme de pensée dirigée. Source de magie, d'enchantement, de provocation sensuelle, elle «profère l'inédit»⁵⁴ comme l'a remarqué Laurent Mailhot. Cette belle indigène reviendra dans l'oeuvre de Gilles Hénault sous les traits d'une créole en 1958⁵⁵. Elle précède aussi l'éclosion d'une figure «primitive» spécifiquement américaine dans l'oeuvre du poète. Avant les tam-tams et les manitous de *Totems* (1953), il y a d'abord cette ensorcelante jeune femme qui évolue dans un paysage maritime de vagues et de pirogues, sur une rive intemporelle désignée comme «la grève du temps»⁵⁶. Sa sensualité émane autant du jeu de ses «hanches balancées»

⁵² Marie-Denise Shelton, «Le Monde noir dans la littérature dadaïste et surréaliste», *The French Review*, vol. LVIII, no 3, février 1984, p. 323.

⁵³ Ysabelle Martineau, *Modernité et primitivisme dans l'oeuvre poétique de Blaise Cendrars*, Mémoire de maîtrise ès arts, Presses de l'Université de Montréal, 1987, p. 72-73.

⁵⁴ Laurent Mailhot, *Op. cit.*, p.154.

⁵⁵ Gilles Hénault, «Créole», dans «Voyage au pays de mémoire» (1959), *Signaux pour les voyants*, Montréal, L'Hexagone, 1972, p. 118-119.

⁵⁶ On peut entendre «grève» dans les deux sens du terme : «berge sablonneuse», ainsi que «arrêt», suspension du travail et du temps.

que de son chant immémorial ; à partir du septième vers, une allitération en «v» incarne bien cette mouvance dans le texte. Transgressant les lois du Québec fermé et cadencé de l'époque duplessiste, la Balinaise illustre tout ce qui est à l'opposé de l'ordre, de la raison et du discours clérical traditionnel, c'est-à-dire : l'exotisme et la volupté, la mémoire profonde et chantante, la liberté folle de renverser toute temporalité linéaire, pour enfin voguer «aux sources du songe».

Vitalité, sensualité, provocation : tout cela se retrouve aussi dans le poème «Vivre nu», dont la fantaisie a particulièrement plu à Berthelot Brunet. Un imaginaire maritime plein de verve et d'humour prend place ici ; les requins deviennent «mangeurs de poissons d'avril» et l'âme du marin est emportée par un vent de liberté :

La mer me libère des pas
 De la terre tourneuse et mécanique.
 L'âme du matelot est phosphorescente
 Pour avoir scruté tant de phares
 Aux bras noyés dans la brume.
 Sans doute m'invitent les îles?
 Mon âme vire au gré des vents (...)
 Les glaciers de mes rêves dérivent vers le sud
 Vers la source du Gulf-Stream
 Où brillent les dents des créoles
 Les salines
 Et les chants des oiseaux-lyres.

C'est la grande débâcle. «Plus de toiles, plus de voiles, plus d'esquifs et d'esquives, mais la marée, l'emportement, la nage», pour parler comme Laurent Mailhot⁵⁷. Ce qui était figé ne l'est plus. Ce mouvement de libération coïncide avec l'idée que se

⁵⁷ Laurent Mailhot, *Op. cit.*, p.153.

fait Gilles Hénault d'un «art vivant». Il s'agit bien d'une «poussée vitale»⁵⁸ crevant le système et perturbant l'ancienne ronde des pas perdus. Le sujet peut enfin cesser de tourner en rond sur cette grande sphère «mécanique» qu'est la terre des hommes, il peut s'évader pour mieux se retrouver. Le poème lance une invitation au voyage, une invitation au mystère des îles tropicales, où plus rien ne subsiste des règles des civilisations évoluées. «Vivre nu sur les plages du temps / Car la liberté est d'eau vive» ; vivre nu, sans chaînes et sans contraintes, au gré de ses caprices et de sa volonté. Ces images toutes primitives se combinent bien à la fantaisie du style. Elles n'ont pas la violence ou la colère brute de certains poèmes d'un Paul-Marie Lapointe : c'est plutôt par l'audace et la légèreté du jeu qu'elles défient les conventions. Pierre Nepveu et Laurent Mailhot rappellent que cette légèreté n'a rien d'un divertissement :

«... moins agressif que Gauvreau et Lapointe, Hénault découvre les splendeurs de l'analogie, la folle liberté de l'image. Grandbois avait déjà montré la voie lorsque, dans *Les Îles de la nuit*, il parlait de «soutes gorgées de désirs d'étoiles». Mais de telles images restaient dépourvues de ce qui caractérise si souvent le surréalisme : une fantaisie au bord de l'humour, une façon de donner à la libre association les apparences d'un jeu (...)

«Le jeu, l'ironie avaient déjà leur place chez un écorché vif comme Saint-Denys Garneau. La poésie québécoise s'est libérée non seulement en brisant les vieilles formes de la métrique traditionnelle mais aussi en apprenant à rire, à sourire, par la fantaisie, le clin d'oeil, la cocasserie. L'arrivée au pouvoir de l'imaginaire passe, comme l'avaient déjà pressenti les surréalistes européens, par une attaque en règle contre l'esprit de sérieux⁵⁹».

La raison cède ici le pas au merveilleux ; des animaux fantasmagoriques tout droit issus d'une imagination féconde envahissent l'espace du poème. C'est le triomphe

⁵⁸ Gilles Hénault, «Nouvelle exposition de Paul-Emile Borduas», sous le pseudonyme de Paul Joyal, *La Presse*, Montréal, 2 octobre 1943.

⁵⁹ Laurent Mailhot et Pierre Nepveu, *Op. cit.*, p.19.

du «principe de plaisir» mis de l'avant par André Breton, principe permettant de renverser les modes traditionnels de la pensée. Par le jeu et l'humour, par les «splendeurs de l'analogie» et la «folle liberté de l'image», *Théâtre en plein air* est inséparable non seulement du discours tenu par Hénault dans ses écrits sur l'art, mais aussi de certains principes surréalistes. Les thèmes et les formes explorés par le jeune poète se rattachent aux notions d'«art vivant» et de «primitivisme contemporain» évoquées dans *La Presse* et *Le Quartier latin* et rejoignent les préoccupations de certains poètes contemporains. Des surréalistes européens, Hénault retient un certain esprit de jeu ; il retient aussi la notion de primitivisme et la figure subversive du Noir. Il y a sans doute ici un surréalisme moins «théorisé» que celui de Breton. Hénault prend certaines libertés et se distancie en quelque sorte de l'entreprise surréaliste française, en ne se faisant pas le grand défenseur des mécanismes psychiques de l'automatisme, ni même l'analyste de sa propre démarche poétique. Il hérite malgré tout de nombreux principes surréalistes qui se trouvent être à l'oeuvre au sein même de sa poésie.

4. «Proses postiches» ; surréalisme et primitivisme

La figure de la Balinaise n'est pas la seule à faire appel à un certain «primitivisme» dans *Théâtre en plein air*. La deuxième partie du recueil est en effet constituée de «Proses postiches» particulièrement riches sur ce plan. Cette partie débute avec un poème en prose intitulé «Les insulaires», qui met en scène un «je» s'adressant directement à l'habitant des îles : «Ô mon ami très cher, très proche et

lointain insulaire, debout sur l'unique rocher qui *fonde* ta personne, ni plus ni moins qu'un palmier bercé par les vents de l'Atlantique...»⁶⁰. Rien de plus près des origines, rien de plus primitif (ni de plus progressif à la fois, paradoxalement) que l'idée d'une naissance, d'une fondation. Il s'agit ici de la fondation simultanée d'un territoire et d'une identité. L'arbre dont les racines creusent le roc trouve son identité à même ce roc, et l'insulaire trouve son identité à même son île, c'est-à-dire : à même son passé, son histoire personnelle, la mémoire et l'imaginaire qui lui sont propres. L'arbre des «Allégories» trouvait lui aussi sa vérité dans le sol natal, il puisait l'impulsion de sa sève dans la matière première, comme on l'a vu au précédent chapitre ; or chez les insulaires, il n'y a plus cette richesse, il n'y a plus cette abondance tellurique. La tempête fait rage, les habitants des îles sont confrontés à leur pauvreté, leur non-langage, leur non-communication⁶¹. Ils parlent très fort pour tenter de réduire la distance entre eux, mais leur parole sonne faux : «...il n'est rien de plus bizarre que la parole humaine et (...) les mots sont nouveaux chaque fois qu'on les profère». Le poète cherche malgré tout le «mot magique» qui réunira les insulaires, la parole fondatrice qui les rejoindra à travers les vents de l'Atlantique : «je te dédie ces phrases modulées au creux de la conque formée par mes deux mains réunies».

Le deuxième poème de la suite donne son titre au recueil, «Théâtre en plein air». Selon 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,

⁶⁰ Gilles Hénault, «Les Insulaires», *Signaux pour les voyants*, Montréal, l'Hexagone, Typo, 1972, p. 73-74.

⁶¹ À ce sujet, voir Michel Biron, «Le poète et les aphones», dans «Au-delà de la rupture: "Bestiaire" de Gilles Hénault», *Voix et images*, Montréal, vol. 34, no 2, hiver 1999, p. 317-323.

dans la posture hiératique de l'officiant à demi sacrifié»⁶². «Pas de *Tombeau des rois*, chez Hénault, mais un théâtre ouvert, cosmique...», ajoute avec pertinence Laurent Mailhot⁶³. Pas de contraintes, pas de limites, mais un espace ouvert à tous les vents ; c'est l'Amérique, vaste théâtre dénué de murs où tout reste encore à jouer, à réinventer. Cependant, la deuxième strophe du poème dit : «Les quatre saisons font une enceinte silencieuse», ce qui suggère l'apparition d'une autre forme de murs.

«La nuit coule dans mes nerfs. La rumeur s'exaspère et frappe aux tympanes ses coups sourds, lourds, velours tendus sur des tambours, tam-tam frénétique sur un ciel renversé laissant pleuvoir cent milliards d'étoiles.

Le théâtre n'a pas de mur. Les quatre saisons font une enceinte silencieuse : neige, pluie, gel et suie, soutenue aux angles par les vents de mars et d'avril».

Cette tension est significative. Si vaste soit-il, (et peut-être en raison même de son immensité) le «théâtre» demeure clôturé de silence. Ainsi que chez les insulaires, la parole est difficile à manier : «Nuit sans phare et voilier sans voile : tout est silence»⁶⁴. Le prestidigitateur arrive dans ce décor comme un «grand Guignol» fabricant de «mots mal prononcés»... Il avance sur la scène en somnambule dont l'âme serait soudain déchiquetée par une meute de chiens ; ce sont les personnages qui «peuplent la nuit», avides témoins de sa propre aphonie. La dimension onirique du texte coïncide avec le «primitivisme contemporain» évoqué par Gilles Hénault dans *Le Quartier latin*. Il s'agit en effet de retourner à un

⁶² Paul Chamberland, «Fondation du territoire», *Parti pris*, Montréal, vol IV, nos 9-12, mai-août 1967, p. 25-27.

⁶³ Laurent Mailhot, *Op. cit.*, p. 151.

⁶⁴ Gilles Hénault, «Théâtre en plein air», *Signaux pour les voyants*, Montréal, l'Hexagone, Typo, 1972, p. 75.

stade d'évolution primitif, de plonger dans le monde obscur du rêve, en accédant au mode de penser non dirigé mis de l'avant par les surréalistes. C'est la «mise à nu du subconscient» et l'éclatement «des schèmes de la pensée», comme l'expliquera plus tard Hénault⁶⁵. Quelques sursauts de lucidité subsistent toutefois à l'orée du rêve, un peu comme chez Supervielle. Le sujet n'est pas tout à fait assoupi dans les bras de Morphée ; il se dédouble et assiste au spectacle de ses propres songes pour en rompre momentanément le fil étrange : «Ah! que d'infidèles et stupides pensées vocifèrent sur les tréteaux du sommeil». Une certaine tension subsiste entre le chaos de l'inconscient et la raison éveillée. En ce sens, André G. Bourassa a peut-être raison d'affirmer que le *Théâtre en plein air* «prolonge le débat sur le surréalisme sans être une adhésion bien nette à l'automatisme psychique pur de Breton»⁶⁶. On peut soulever la question. Il faut cependant reconnaître que, chez Hénault, cette présence presque simultanée de la vie onirique et du regard lucide révèle une tension qui rejoint l'attitude d'André Breton lui-même, quant aux fameuses antinomies⁶⁷. Il ne s'agit pas de tout engloutir dans l'inconscient, mais bien de créer un pont entre deux mondes contraires, entre les «vieux mystères» et les «jeunes merveilles», entre l'instinct et la volonté, entre l'espace du songe et celui de la réalité⁶⁸.

Le dernier texte auquel on portera attention serait le plus «automatiste» du

⁶⁵ Gilles Hénault, «La Poésie est mot de passe», dans Guy Robert, *Poésie actuelle*, Montréal, Librairie Déom, 1970, p. 87.

⁶⁶ André G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise. Histoire d'une révolution culturelle*, Les Herbes rouges, Typo, Essais, Montréal, 1986, p. 144.

⁶⁷ *Supra*, p. 51-53.

⁶⁸ Chez Hénault, cette tension entre les contraires juxtaposés s'annonçait déjà dans les «Allégories» en 1946, par la juxtaposition du «spirituel» et du «matériel». *Supra*, p. 39-40.

recueil, selon Hénault. Il s'agit du «Simple monologue». Dans ce poème, de nombreuses images viennent tisser le réseau sémantique de l'archaïque, participant ainsi à la thématique du primitivisme : oiseaux préhistoriques, rocs volcaniques, fibres «patiemment transformées par des siècles de pluies et d'enfers alternés», «voix végétales et minérales»... Dans un article de *Voix et images*, Paul Chamberland évoque les nombreuses isotopies qui forment chez Gilles Hénault, «par leurs échanges et leurs entrelacements, une riche et complexe constellation de l'archaïque»⁶⁹. Cette poésie ne célèbre pas les valeurs primitives en réaction contre tout ce qui serait «modernité» ou «actualité», mais y puise au contraire l'énergie d'un renouveau langagier et imaginaire, d'une nouvelle conception de soi et du monde : «la valeur qui donne toute sa tension aux figures de l'*archè* est le possible humain»⁷⁰. La jungle préhistorique du poème n'a effectivement rien de vétuste ou de suranné, d'immuable ou de pétrifié ; elle est le lieu d'un drame bien vivant et bien actuel. Tout en plongeant «au coeur de la virginité crépusculaire de l'inconscient, remontant le passé jusqu'aux premières expériences adolescentes»⁷¹, le texte retrace les origines du monde et celles d'une vie humaine. Les forces primitives de l'inconscient émergent en même temps que les figures de l'archaïque et leur impriment un mouvement tumultueux :

«N'avons-nous pas joué dans des sources souterraines aux eaux encore pleines du reflet des chevelures barbares et que nous prenions pour les ailes emportées d'étranges oiseaux préhistoriques. Ces soirs, nous avons miré notre face dans la première aurore, et nous avons failli mourir d'avoir reconnu notre essence dans les fruits et les fleurs de la première argile (...)

⁶⁹ Paul Chamberland, «La longue phrase de *Voyage au pays de mémoire* », *Voix et images*, Montréal, vol. XXI, no 1, automne 1995, p. 27.

⁷⁰ *Ibid*

⁷¹ André G. Bourassa, *Op. cit.*, p. 143.

Certains soirs, nous portons en nous tous les soirs du monde. Et les aurores ne nous ont-elles pas vêtus d'un manteau couleur du Temps? Ah, certes, nous n'avons jamais vu les forêts tropicales, le réseau des lianes autour des troncs millénaires, les mares stagnantes couvertes d'écume verte et des fleurs vénéneuses aux centaines d'yeux ; nous n'avons jamais tressailli dans la moiteur des nuits vivantes, pleines de voix en marche(...) Et pourtant, cette jungle ne nous est pas inconnue. Nous avons violé son mystère vierge. Plus nous descendons en nous, plus nous pénétrons en elle(...)

L'homme ne disait rien. Ce que nous nommons monologues sont des dialogues avec quelque part ignorée de nous-mêmes. Mais cet homme superbe que nous connaissons bien n'est qu'un roi sourd qui règne sans comprendre sur un peuple d'ombres. Si le roi règne et si ses ordres sont des glaives, il n'en règne pas moins sur des ombres qui traînent son char lumineux aux enfers surréels⁷².

Dans le mouvement même de l'écriture, Hénault dit n'exercer aucun contrôle sur le choix du vocabulaire⁷³. Les obscurs chemins menant le roi sourd aux «enfers surréels» semblent bien épouser le «programme» surréaliste ; comme le pêcheur pris d'assaut par une vague vivante et comme le prestidigitateur du poème précédent, le roi n'a pas vraiment de pouvoir sur les «ombres» qui peuplent son royaume. Breton et les surréalistes souhaitent effectivement briser une certaine logique et faire sourdre les éléments de l'inconscient dans leurs textes ; il s'agit de descendre au fond de soi, d'accéder à une «part ignorée» de soi-même pour y découvrir tout un «peuple d'ombres». Pourtant, dans le corps même du texte «Simple monologue», une certaine «logique» sémantique s'installe, certains niveaux de cohérence apparaissent dans l'articulation des images. Tout en brisant l'ordre «académique», tout en remontant jusqu'aux origines lointaines de la vie, vers un passé quasi mythique et porteur de renouveau, le poème tisse en effet tout un «réseau de lianes autour des troncs millénaires» ; les «sources souterraines», les «crépuscules infinis

⁷² Gilles Hénault, «Simple monologue», *Signaux pour les voyants*, Montréal, l'Hexagone, Typo, 1972, p. 77-78.

⁷³ Voir Gilles Hénault, «De la poésie comme fonction de l'esprit», *Estuaire*, Montréal, nos 40-41, p.83.

d'automnes», les fruits et les fleurs «de la première argile» se réunissent tous sous le signe du primitivisme, en une longue et riche métaphore filée. Si le poème fait place au mystère, à la révolte et à l'irrationnel, s'il en vient à traîner aux «enfers surréels» ce grand symbole de pouvoir qu'est le roi (substitut du premier ministre, du curé ou encore de Dieu le père), bref, s'il subvertit les codes moraux et esthétiques de la société canadienne-française, c'est toujours dans un mouvement de «tension» où peuvent s'insérer certains niveaux de cohérence sémantique, où peut s'intercaler une nouvelle forme de logique.

Si Gilles Hénault assimile quelques aspects du surréalisme ou de l'automatisme montréalais, sa poésie est loin d'être sous l'esclavage d'un «programme» quelconque. En 1946, dans les poèmes en vers libres et les «proses postiches» du *Théâtre en plein air*, Hénault découvre un espace poétique qu'il va continuer à explorer par la suite⁷⁴. Les notions d'art vivant et de primitivisme contemporain, jointes à la pratique du vers libre, sont ici centrales. Le poète met de côté ce qui concerne l'héritage humaniste pour explorer le chaos mystérieux du rêve, la portée révolutionnaire de l'humour et de la fantaisie, le pouvoir subversif que recèlent la figure du Noir et quelques autres images «primitives» ; il commence aussi à explorer les vastes ressources thématiques du continent américain. Le rêve de solidarité humaine et d'évolution spirituelle qui était important dans les premiers recueils n'est ici perceptible qu'«en sourdine : allusion à la fraternité et à la

⁷⁴ A propos du dernier poème du recueil, intitulé «Le Voyageur», voir ce que dit Laurent Mailhot, *Op. cit.*, p. 151-152. Voir aussi Michel Biron, «Distances du poème : Gilles Hénault et le *Refus global*», *Études françaises*, vol.34, nos 2-3, automne-hiver 1998, p.123-124.β Ici, il faut noter que la transgression s'effectue entièrement sur le mode d'un humour carnavalesque. L'esprit de dérision de Hénault (remarquablement relevé par Biron) participe de la révolte du poème ; ce drôle de voyageur est à sa façon tout aussi provocateur que la Balinaise.

communication»⁷⁵. Cet héritage humaniste refera cependant surface dans les poèmes ultérieurs à travers la question de l'engagement social, comme nous pourrons le constater dans le prochain chapitre.

⁷⁵ André G. Bourassa, *Op. cit.*, p. 142.

CHAPITRE III

1. *Combat ; l'ère des confrontations*

Quand il se situe à une certaine profondeur,
quand il coïncide avec le visage d'un homme,
l'engagement est l'honneur de la poésie.

Gilles Marcotte

Après la guerre, le Québec est ébranlé par de nombreuses grèves qui demeureront «célèbres dans la mémoire collective», expliquent les auteurs de *L'Histoire du Québec contemporain*¹. Depuis qu'il a été réélu en 1944, Duplessis privilégie une politique d'opposition aux syndicats et fait la sourde oreille aux demandes des travailleurs, ce qui a pour résultat d'augmenter les conflits entre patrons et ouvriers au sein des entreprises. L'orientation politique de Gilles Hénault se confirme alors ; il participe à plusieurs grèves, s'inscrit au Parti communiste, réfléchit au sort des ouvriers ainsi qu'aux liens existant entre l'art et la société. Le jeune homme issu d'un milieu populaire n'a pas oublié la grande crise économique des années trente. Il n'a pas oublié la misère des siens, aussi ne peut-il que s'insurger contre les mauvaises conditions de travail imposées aux ouvriers sous le règne de Duplessis. À Valleyfield, lors de la fameuse grève du textile, il assiste aux réunions organisées par le syndicat et s'occupe des communications entre celui-ci et les médias. De nombreuses luttes menées par les travailleurs du textile avaient échoué dans cette ville depuis 1880 ; la leader syndicaliste Madeleine Parent raconte :

¹ Voir Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert, François Ricard, *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis 1930*, Montréal, Boréal, 1986, p. 189.

«Les patrons réprimaient brutalement les grèves(...) De mère en fille, de père en fils, les familles ouvrières qui gagnaient leur vie aux moulins de coton portaient dans leur coeur la mémoire de ces luttes passées. On vivait chaque jour à l'usine des injustices, des humiliations, et quand on s'en plaignait à la maison, le grand-père ou la grand-mère rappelait que c'était pareil de son temps»².

Or en 1946, la grève débouche sur une éclatante victoire : les ouvriers obtiennent une première convention collective, la reconnaissance du syndicat ainsi qu'une journée de travail de huit heures. C'est d'abord à l'occasion de cette grève que Madeleine Parent découvre le «génie d'intellectuel et de travailleur» de Gilles Hénault, qu'elle décrit comme un «homme de conviction»³.

Lorsqu'il met la main sur le *Manifeste du Parti communiste*, Hénault trouve celui-ci «extraordinaire de lucidité» et y voit «au moins une façon d'aborder» le problème de la condition ouvrière, qui le hante depuis toujours⁴. Il est alors invité par un de ses amis, Pierre Gélinas, à se joindre au Parti communiste du Québec. Il s'y inscrit dès 1946 mais n'y sera jamais très engagé, les activités du parti étant assez clandestines en cette période de Grande Noirceur⁵. L'affinité de Hénault pour le communisme grandit en même temps que sa passion pour l'art moderne, selon le même principe, le même espoir libérateur. En 1946, pendant «une conversation avec Borduas et Fernand Leduc, à l'atelier de ce dernier, rue Jeanne-

² Madeleine Parent et Léa Roback, *Entretiens avec Nicole Lacelle*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 1988, p. 11. Notons que Madeleine Parent est issue d'un milieu bourgeois, et que ses activités étudiantes militantes à l'Université McGill l'ont finalement menée vers le syndicalisme. Avec son mari Kent Rowley, elle a marqué l'histoire industrielle du Québec. Voir le collectif CLIO, *L'Histoire des femmes au Québec*, Montréal, Le Jour, 1992.

³ *Hommage à Gilles Hénault*, à la radio de Radio-Canada, octobre 1996.

⁴ Gilles Hénault répondant aux questions de Réginald Hamel en 1973 : extrait de *Hommage à Gilles Hénault*, à la radio de Radio-Canada, octobre 1996.

⁵ Voir à ce sujet : Philippe Haeck, Jean-Marc Pottle et Patrick Straram le Bison ravi, «Entretien avec Gilles Hénault - 30 ans après le *Refus global* », *Chroniques*, Montréal, vol. I, no 1, janvier 1975, p. 18-20.

Mance», Hénault réalise la «nécessité de publier une série de cahiers qui reflèteraient la pensée et la production du groupe des automatistes»⁶. À la suite de cette rencontre, il rédige un court texte, «À propos de l'automatisme», qui demeurera inédit jusqu'en 1975. André G. Bourassa y relève un esprit qui «n'est pas étranger à celui du collectif *Refus global* mis en chantier à la fin de l'année suivante»⁷. Il serait toutefois inutile d'y chercher des qualités stylistiques comparables à celles du manifeste automatiste, car si ce petit texte «ressemble à bien des égards à un manifeste»⁸, il n'en a ni la violence, ni la teneur. Ces quelques lignes constituent tout de même un jalon important dans le parcours intellectuel de Hénault. Pour la première fois, une pensée de gauche se dessine clairement. Le jeune poète développe une conception de la révolution basée sur une distinction entre deux domaines : celui de la société d'une part, celui de la pensée et de l'art d'autre part.

Nous disons donc qu'une libération toujours plus grande de l'individu par rapport aux contingences de l'extérieur ainsi que vis-à-vis des préjugés qu'il porte en lui est la condition première et indispensable du développement harmonieux de sa personne. Cela implique donc, dans le domaine de la pensée et de l'art, une révolte constante contre les solutions figées et toutes faites ; dans le domaine social, une révolte constante contre les institutions actuelles, et notamment contre l'organisation capitaliste de la société⁹.

Pas de salut individuel sans salut collectif ; celui qui a connu la misère du milieu ouvrier s'élève aujourd'hui contre «l'organisation capitaliste de la société». Le

⁶ Gilles Hénault, «Présentation», Philippe Haeck, Jean-Marc Pottle et Patrick Straram le Bison ravi, «Entretien avec Gilles Hénault - 30 ans après le *Refus global* », *Chroniques*, Montréal, vol. I, no 1, janvier 1975, p. 12-13.

⁷ André G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise. Histoire d'une révolution culturelle*, Montréal, Les Herbes rouges, 1986, p. 145.

⁸ Michel Biron, «Distances du poème : Gilles Hénault et *Refus global* », *Études françaises*, Les Presses de l'Université de Montréal, vol.34, nos 2-3, automne-hiver 1998, p. 113.

⁹ Gilles Hénault, «À propos de l'automatisme», Philippe Haeck, Jean-Marc Pottle et Patrick Straram le Bison ravi, «Entretien avec Gilles Hénault - 30 ans après le *Refus global*», *Chroniques*, Montréal, vol. I, no 1, janvier 1975, p. 14-15.

«nous» du texte - porteur de solidarité plutôt que de violence brute - épouse ouvertement la cause ouvrière. Comme un bon nombre de personnes à l'époque, le jeune homme croit fermement que «la société capitaliste et bourgeoise est appelée à disparaître»¹⁰. Sur le plan artistique, il prône toutefois un discours révolutionnaire plus libre, autonome, distancié de quelque parti pris politique ou idéologique. Son modèle est un Rimbaud dont la lecture va dans le sens d'une totale liberté créatrice ; à ses yeux, ce grand poète français a poursuivi «en toute intégrité son expérience angoissante dans le domaine purement poétique»¹¹. Ici se trouve un élément-clé du principe de distanciation relevé par Michel Biron dans l'univers poétique de Gilles Hénault : l'artiste doit savoir préserver une certaine distance esthétique par rapport aux multiples réalités sociales, historiques ou politiques de son temps. Sans quoi son art risque de devenir un vil «instrument de propagande»¹².

Cette double conception de la révolution confirme l'hypothèse avancée au premier chapitre ; l'idéal de solidarité du poète relève d'une logique intrinsèque au processus de création et n'est nullement subordonné à quelque politique partisane. Il s'incarne de manière autonome, dans un espace subjectif qui lui est propre : celui du poème. Mais ce qu'il y a de paradoxal, si l'on veut, c'est que malgré cette

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.* À propos de cette lecture que fait Hénault de Rimbaud vers la fin des années quarante, voir Michel Biron, *Op. cit.*, p.114.

¹² Gilles Hénault, *Op. cit.* En épousant ce point de vue, Gilles Hénault ne s'isole pas de ses contemporains ; il se rapproche beaucoup de Robert Elie et de Borduas, pour qui la grande révolution des temps modernes doit principalement opérer «sur un terrain autre que politique», comme l'explique Pierre Popovic dans *La Contradiction du poème. Poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Candiac (Québec), Les Éditions Balzac, 1992, p. 183.

conception libre de l'art, Hénault considère que les peintres et les poètes devraient tendre la main aux «éléments les plus virulents et les plus révolutionnaires de la société». Malgré le fait que la révolution artistique soit pour lui tout d'abord intérieure, personnelle et subjective, il croit que les automatistes devraient manifester un certain appui au Parti communiste du Québec. Il reconnaîtra plus tard s'être «bercé d'illusions»¹³ à propos du communisme, mais pour le moment, l'esprit de la révolution prolétarienne lui semble pouvoir accompagner l'esprit de révolution inhérent au surréalisme et à l'art moderne. Il faut rappeler que les «horreurs du stalinisme» ne seront officiellement révélées qu'en 1956 par Krouchtchev¹⁴. Vers la fin des années quarante, le communisme peut encore paraître une option très séduisante. Hénault vient alors de lire la proclamation de 1936, «Limites non-frontières du surréalisme», dans laquelle André Breton, se référant à Marx et Engels, prend clairement position en faveur du matérialisme dialectique. Le jeune Canadien français (ignorant sans doute à quel point Breton a changé d'avis depuis 1936) souhaite un rapprochement semblable entre automatistes et communistes au Québec. Il va bientôt jouer un rôle central au sein d'une mémorable polémique à ce sujet dans le journal montréalais *Combat*.

En se rangeant derrière la proclamation de 1936, Gilles Hénault adhère à l'esprit de révolution du communisme, mais il rejette néanmoins le «réalisme socialiste», tout comme les surréalistes français :

¹³ Voir Odile Tremblay, «Gilles Hénault : La longue marche d'un poète», *Le Devoir*, Montréal, 30 novembre 1991, p. D1 et D4.

¹⁴ Voir Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert et François Ricard, *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis 1930*, Montréal, Boréal, 1986, p. 335.

« (...) nous nions que l'art d'une époque puisse consister dans la pure et simple imitation des aspects que revêt cette époque, nous repoussons comme *erronée* la conception du «réalisme socialiste» qui prétend imposer à l'artiste, à l'exclusion de toute autre, la peinture de la misère prolétarienne et de la lutte entreprise par le prolétariat pour sa libération. Cette dernière thèse est, d'ailleurs, en contradiction flagrante avec l'enseignement marxiste : «Plus les opinions (politiques) de l'auteur demeurent cachées, écrit en avril 1888 Engels à Miss Harkness, et mieux cela vaut pour l'oeuvre d'art». Nous contestons formellement qu'on puisse faire oeuvre d'art, ni même, en dernière analyse, oeuvre utile en s'attachant à (n')exprimer que le *contenu manifeste* d'une époque. Ce que, par contre, le surréalisme se propose est l'expression de son *contenu latent* »¹⁵.

La représentation pure et simple de la «misère prolétarienne» n'intéresse pas plus Breton que Hénault. (Il s'avère que cette doctrine est en contradiction avec l'enseignement d'Engels lui-même, comme l'indique Breton). La fameuse prise de distance par rapport aux multiples réalités socio-politiques de son époque, Hénault la réclame certes «au nom de l'intégrité du sujet artistique»¹⁶, mais il serait réducteur d'affirmer qu'elle fait de lui un écrivain marginal, réactionnaire ou isolé de ses pairs. En fait, cette distanciation coïncide parfaitement avec l'attitude d'André Breton en France et celles de Claude Gauvreau et Paul-Emile Borduas au Québec. C'est d'ailleurs avec encore plus de véhémence que Hénault que les futurs membres du groupe automatiste rejettent le «réalisme socialiste». En décembre 1946, Claude Gauvreau signe un article incendiaire dans le journal *Combat*, où il affirme ne pas croire à ce «néo-réalisme mythique qui aurait pour but d'exprimer, par la description ou par la reproduction, l'état social d'une époque»¹⁷. Gauvreau n'y va pas de main morte ; il traite les tenants du néo-réalisme

¹⁵ André Breton, «Limites non-frontière du surréalisme» (1936), *La Clé des champs*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1967, p. 26.

¹⁶ Michel Biron, *Op. cit.*, p. 120.

¹⁷ Claude Gauvreau, «La peinture n'est pas un hochet de dilettante», *Combat*, Montréal, 21 décembre 1946. L'article de Claude Gauvreau est publié dans le journal une semaine après la publication d'un autre article présentant les points de vue de deux écrivains communistes français : «Prose pour des hommes de bonne volonté», *Combat*, Montréal, 14 décembre 1946.

d'«inconséquents tarés» et clame que personne n'a le droit «d'imposer à des cerveaux jeunes, par l'abus de confiance, toutes sortes de préjugés conformistes, répugnants et injustifiables»¹⁸. Pour lui, le néo-réalisme socialiste s'apparente aux pires formes de l'art académique.

À peine un mois après l'assaut de Gauvreau dans le journal *Combat*, soit en janvier 1947, Hénault envoie à Borduas une lettre où il le convoque en entrevue pour le journal *Combat*, et lui fait part du fameux texte de Breton intitulé «Limites non-frontières du surréalisme»¹⁹. À la lecture de ce manifeste, le peintre se montre «instinctivement prudent»²⁰. Avant l'entrevue, il rédige une série de notes intitulée «Le Retour», où se révèle une évidente affinité pour certains postulats marxistes :

«Le marxisme nous a donné une explication rationnelle des mouvements de l'histoire. Mouvement qui avant lui était incompréhensible sans l'interprétation de pouvoirs surnaturels. Cette découverte fut une prise de conscience magnifique»²¹.

Les marxistes seraient certainement d'accord avec Borduas, lorsqu'il affirme que ce ne sont pas les idées qui mènent le monde... Mais voilà : pour eux ce sont les «conditions sociales et économiques» qui mènent le monde, alors que pour lui c'est tout d'abord la «passion collective de la liberté»²². Borduas croit qu'«en supprimant l'âme», les marxistes ont fait l'erreur d'oublier, «dans l'enthousiasme,

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ C'est «peut-être le seul manifeste surréaliste que Borduas ait eu l'occasion de lire en entier avant celui de 1947 que Riopelle rapportera d'Europe, *Rupture inaugurale*» ; André G. Bourassa, *Op. cit.*, p. 141.

²⁰ Paul-Émile Borduas, *Refus global et autres écrits*, édition préparée et présentée par André G. Bourassa et Gilles Lapointe, Montréal, l'Hexagone, Typo, 1990, p. 22.

²¹ Paul-Émile Borduas, «Le retour» (1947), *Ibid.*, p. 262-263.

²² André G. Bourassa et Gilles Lapointe, «Présentation», *Ibid.*, p.23.

l'importance passionnelle»²³ ; dans un même élan, il réfute aussi la théorie marxiste d'une primauté de la matière sur l'esprit. Lorsque Hénault lui demande : «Voyez-vous un lien, un point de ressemblance entre la peinture et l'activité sociale, ou plus généralement entre l'art et la vie?»²⁴, Borduas répond de façon fort convaincante que l'activité sociale est une des nombreuses «manifestations de la vie» auxquelles peut s'intéresser l'artiste, au même titre que l'activité émotive ou passionnelle, par exemple. Dans le compte rendu de l'entrevue publié par Hénault le 1^{er} février, Borduas dit croire sincèrement que l'oeuvre d'art naît au moment où l'artiste se retrouve seul face à lui-même, oubliant «le reste de l'univers»²⁵. Le véritable rôle social de l'art serait de développer la «connaissance du monde des formes», de témoigner du lien qui nous unit «aux générations passées, aux civilisations évoluées», et de manifester la «continuité de la pensée»²⁶. Pour Borduas, ce rôle n'est pas immédiat ; l'art agit sur les consciences au fil du temps, il agit indirectement sur le plan social en tant que témoin des grands mouvements de pensée et de leur évolution. Fidèle à un certain élan révolutionnaire, tout en nuance et en profondeur, la réponse n'est pas pour déplaire à Hénault. Aussi n'est-il pas surprenant de voir celui-ci prendre la défense du peintre contre les «académistes» et particulièrement contre les «petit(s)-bourgeois réactionnaire(s)».

Hénault n'adhère pourtant pas entièrement au discours de Borduas ; il reste plus sensible que lui aux questions socio-politiques et demeure attaché à son

²³ La passion, cette «*anima* mystérieuse» qui colore le discours de Borduas, a d'ailleurs attiré l'attention de Pierre Popovic, *Op. cit.*, p.156-157.

²⁴ Cité par André G. Bourassa et Gilles Lapointe, «Présentation», *Op. cit.*, p.22.

²⁵ Gilles Hénault, «Un Canadien français. Un grand peintre. Paul-Emile Borduas», *Combat*, Montréal, 1^{er} février 1947.

²⁶ *Ibid.*

propre idéal de fraternité sociale, même s'il sait que cela peut jouer contre lui à l'époque²⁷. On peut penser qu'il fait fi de toute prudence, étant donné la vague d'hystérie anti-communiste qui commence à déferler dans les hautes sphères du Canada français (et un peu partout en Amérique du Nord d'ailleurs). Mais il faudrait peut-être plutôt dire qu'il a le courage de demeurer fidèle à ses plus profonds espoirs, à ses plus humbles convictions. Tout en conservant ses relations au Parti communiste, Hénault continue à fréquenter ceux qu'on appelle désormais les Automatistes. En mai 1947, il tient un rôle dans la pièce de théâtre *Bien-être* de Claude Gauvreau. À ce moment, peut-être souhaite-t-il encore un rapprochement entre Automatistes et communistes, mais les retours d'Europe des peintres Mousseau et Riopelle vont bientôt rendre ce rapprochement impossible. Au cours de l'été 1947, ce dernier fait circuler dans le cercle automatiste le manifeste *Rupture inaugurale*, où les surréalistes français confirment leur rupture avec le Parti communiste. Les surréalistes renvoient désormais «dos à dos les ennemis de gauche comme de droite», explique André G. Bourassa ; le nouveau manifeste français est «perçu comme rejet officiel et simultané des staliniens, trotskystes et anarchistes»²⁸. Riopelle, qui est un des co-signataires du texte, souhaite vivement que Borduas y adhère et qu'il rejette définitivement «tout lien obligé entre l'art et la politique partisane»²⁹. Celui-ci se met plutôt à la rédaction d'un manifeste convenant davantage à la situation québécoise.

²⁷ Voir Philippe Haeck, Jean-Marc Piotte et Patrick Straham le Bison ravi, «Entretien avec Gilles Hénault - 30 ans après le *Refus global* », *Chroniques*, Montréal, vol. I, no 1, janvier 1975, p. 18-20.

²⁸ André G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise. Histoire d'une révolution culturelle*, Montréal, Les Herbes rouges, 1986, p. 199.

²⁹ Paul-Emile Borduas, *Refus global et autres écrits*, Edition préparée et présentée par André G. Bourassa et Gilles Lapointe, Montréal, l'Hexagone, Typo, 1990, p. 54, note 58.

Pendant ce temps, la polémique se poursuit au journal *Combat*. Hénault publie en novembre 1947 un article intitulé «Au sujet d'une exposition de Pierre Gauvreau». Tout en faisant l'éloge des toiles du peintre, Hénault accepte un peu à contre-cœur le fait que cet art soit «fermé», «très personnel» et «sans résonance sociale». Il affirme néanmoins ne pas croire qu'un autre type d'art que l'automatisme soit possible dans la société actuelle, qui «rejette l'artiste de toute part ou l'admet simplement comme *être bizarre, curiosité, objet de luxe*»³⁰. Quelques jours plus tard, cet article suscite les virulents commentaires du rédacteur en chef de *Combat*, Pierre Gélinas. Contrairement à Hénault, ce pro-communiste condamne intégralement les automatistes, qu'il appelle «les soi-disant révolutionnaires de la toile». Il les accuse d'«abstention coupable»³¹, leur reproche de s'opposer à la force ascendante de la classe ouvrière et de se situer ainsi «à contre-courant du progrès de l'humanité sur le terrain économique, politique et social». Selon lui, la peinture automatiste constitue un art «fermé», un «refus d'engagement réel». Le *Refus global* sera en partie une «réponse à de telles accusations», comme l'explique Marcel Fournier³². Hénault est plus obligeant envers les automatistes que son collègue de *Combat* ; ses interventions nuancées lui confèrent un rôle de médiateur, de conciliateur ; plutôt que d'attiser la querelle, il semble chercher un terrain d'entente. Le 13 décembre 1947, il prend la défense de Borduas en rappelant à Gélinas que l'art n'évolue pas au même rythme que l'action politique dans une société. Pour Hénault, le fait que les automatistes

³⁰ Gilles Hénault, «Au sujet d'une exposition de Pierre Gauvreau», *Combat*, Montréal, 22 novembre 1947. Cet article fait particulièrement réagir François-Marc Gagnon, dans *Chronique du mouvement automatiste québécois, 1941-1954*, Montréal, Lanctôt Editeur, 1998, p. 413 à 417.

³¹ Pierre Gélinas, «Contribution à une discussion sur l'art», *Combat*, Montréal, 29 novembre 1947. N.B. On retrouvera cette expression dans le *Refus global*.

³² Marcel Fournier, «Borduas et sa société», *La Barre du Jour*, Montréal, nos 17-20, janvier-août 1969, p. 111.

décident de rejeter l'option communiste n'est pas condamnable, puisque de toutes manières, l'idéologie d'un artiste ne coïncide pas forcément avec son oeuvre. Par comparaison, il rappelle que «Balzac était royaliste en un temps où, du point de vue d'une politique progressive, il était impardonnable de l'être»³³. Si la question de l'art engagé continue à le préoccuper, Hénault a le mérite de refuser d'«établir une adéquation directe entre oeuvre d'art et idéologie»³⁴. Ces précautions ne suffisent pas cependant pour réconcilier Automatistes et communistes au Québec ; le 20 décembre, soit dans le cadre de l'exposition conjointe de Mousseau et Riopelle, ce dernier publie dans *Combat* un texte où il désapprouve ouvertement le communisme :

Si je désapprouve les communistes c'est que dans leur révolution ils portent le moins possible atteinte à la morale actuelle, laquelle morale, tant qu'elle ne sera pas foulée aux pieds, restera le principal handicap à la libération totale de l'homme. Je ne veux pas dans ces lignes faire le procès du communisme pour déterminer ses faiblesses (...) Il reste que je considère Marx et Engels comme les esprits les plus lucides de leur époque, même s'ils sont jusqu'à un certain point responsables de la dégénérescence actuelle du communisme. Le monde depuis n'a pas fait un pas en avant dans la réalisation de la libération de l'homme, car l'obstacle qu'est la morale chrétienne n'a pas cédé (...) ³⁵.

La réplique de Gélinas ne se fait pas attendre ; dès le 3 janvier dans *Combat*, il traite indirectement Riopelle d'«individualiste petit-bourgeois»³⁶. Il croit qu'en écartant l'option progressiste du communisme, les Automatistes font la grave erreur de ne pas s'engager ; leur révolte étant limitée à leur propre ego, elle ne

³³ Gilles Hénault, «Discussion sur l'art», *Combat*, Montréal, 13 décembre 1947.

³⁴ Marcel Fournier, *Op. cit.* En cela, Hénault adopte sensiblement le même point de vue que Gauvreau et Borduas.

³⁵ «Lettre ouverte de Jean-Paul Riopelle», *Combat*, Montréal, 20 décembre 1947. À ce sujet, voir les commentaires d'André G. Bourassa et Gilles Lapointe, dans *Refus global et autres écrits*, Montréal, L'Hexagone, Typo, 1990, p. 25-26.

³⁶ Pierre Gélinas, «Poursuivant la discussion sur l'art», *Combat*, Montréal, 3 janvier 1948.

constituerait pas une véritable révolution. Fait intéressant : «le groupe automatiste et le groupe de *Combat* s'affrontent (...) pour le monopole d'un même mot : révolution», rappelle Pierre Popovic³⁷.

Si jusqu'ici Hénault a pu agir comme intermédiaire, s'il a pris la défense des peintres avant-gardistes tout en creusant la question de l'art engagé chère aux rédacteurs de *Combat*, il n'a désormais aucune chance de créer un rapprochement entre les deux groupes. On va même jusqu'à l'écarter du mouvement automatiste en ne l'invitant pas à signer le collectif *Refus global* (publié le 9 août 1948). Cette exclusion est étonnante, si l'on songe que Hénault fréquente le groupe depuis 1942 et qu'il vient tout juste d'affronter publiquement Gélinas pour défendre les Automatistes. En outre, l'idéal socio-politique ne s'impose pas dans son écriture de façon sèche, utilitaire et rationnelle, mais se lie inextricablement à la subjectivité et au processus de création ; loin de prôner un esprit de partisanerie, Hénault demeure toujours fidèle à sa sensibilité de poète, comme on l'a vu au premier chapitre. Or le simple fait d'être inscrit au Parti communiste lui est fatal, puisque le chef automatiste considère toute adhésion à un parti politique comme une entrave à l'intime cheminement de l'artiste. Fournier explique :

Ainsi, pour Borduas, le problème ne se situe pas au niveau du modèle de société ; il renvoie dos à dos la société capitaliste et la société communiste *stalinienne*, toutes deux totalitaires et répressives. Le problème se situe plutôt au niveau du modèle de civilisation. C'est pourquoi, devant la possibilité d'une prise de pouvoir par «les amis de la révolution», Borduas rétorque-t-il : *Comme si changement de classe sociale impliquait changement de désirs, changement d'espairs* »³⁸.

³⁷ Pierre Popovic, *La Contradiction du poème. Poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Candiak (Québec), Les Éditions Balzac, 1992, p. 161.

³⁸ Marcel Fournier, *Op. cit.*, p. 125-126.

Le manifeste automatiste va attirer l'attention de certains critiques sur l'«interdiscursivité» formant sa «texture hétérogène»³⁹ ; celle-ci joue entre autres au niveau politique. Plutôt que de privilégier un seul parti et de tenir un propos monolithique, le manifeste condamne en alternance les discours de droite et de gauche. Renvoyant dos à dos les deux systèmes politiques, le *Refus global* fustige toutefois davantage le capitalisme, contrairement à *Rupture inaugurale* en France⁴⁰. Selon Fournier, même si les signataires du *Refus global* ont la prudence de se tenir loin du Parti communiste et du modèle stalinien, certains sont bel et bien marxistes. Borduas lui-même est sympathique à certains postulats marxistes. Aussi n'est-il pas surprenant que, dans son manifeste, la gauche soit un peu moins attaquée que la droite. Si, dans les faits, la relation entre Automatistes et communistes n'a jamais pu évoluer, elle n'a toutefois pas été stérile. Ray Ellenwood rappelle que les questions soulevées par Hénault dans le journal *Combat* viennent colorer la rhétorique du *Refus global* et demeurent une issue importante pour le groupe automatiste⁴¹. François-Marc Gagnon va dans le même sens en indiquant qu'on «aurait tort de minimiser l'importance» de la polémique Hénault-Gélinas. Non seulement prouve-t-elle qu'on a «rêvé pour un temps, dans le groupe automatiste, à une sorte de front commun de la gauche, où les surréalistes auraient pu faire bon ménage avec les communistes»⁴², mais elle imprègne aussi l'esprit même du manifeste, tout particulièrement la section intitulée «Le Règlement

³⁹ Pierre Popovic, *Op. cit.*

⁴⁰ André G. Bourassa, *Op. cit.*, p.199 : «*Rupture inaugurale*, comme plus tard *Refus global*, renvoie dos à dos les ennemis de gauche comme de droite, en insistant surtout sur ceux de gauche, alors que *Refus global* insistera surtout sur ceux de droite».

⁴¹ Ray Ellenwood, *Egregore. A History of the Montreal Automatist Movement*, Toronto, Exile Editions, 1992, p. 77.

⁴² François-Marc Gagnon, *Chronique du mouvement automatiste québécois, 1941-1954*, Montréal, Lanctôt Éditeur, 1998, p. 420-421.

final des comptes». Il faut enfin noter que Claude Gauvreau va rétrospectivement placer dans ce contexte la toute première exposition collective des Automatistes sur la rue Amherst en 1946 :

L'ambiance était frénétique, nous étions saouls de ferveur et de joie. L'exposition avait lieu dans un milieu populaire et je n'ai jamais oublié depuis que les gens du peuple n'avaient que peu de préjugés et qu'ils parvenaient assez facilement à concevoir la légitimité de cette entreprise à la suite de quelques explications sincères ; par contre, dès que surgissait un personnage à bottines vernies, c'était tout de suite l'étalage de prétention sottie et le persiflage d'autant plus méprisant qu'il était plus aveugle»⁴³.

Un peu plus loin dans le même article, Gauvreau affirme avec conviction que «*Refus global* est à l'antipode de tout snobisme». Il rappelle que Paul-Emile Borduas trouve le peuple canadien-français encore trop envoûté «par le prestige annihilant (...) des chefs-d'oeuvre d'Europe», et malheureusement bien «*dédaigneux des authentiques créations de ses classes opprimées*»⁴⁴. Gauvreau tient mordicus à ce qu'on ne parle pas de «désengagement social» à propos du manifeste automatiste.

2. Lecture de deux «Poèmes de dissidence» : «Le Jour du jugement » et «Camarades»

Dans la polémique entre Automatistes et communistes à la fin des années quarante, Gilles Hénault a une position assez nuancée, comme on l'a vu. S'il ne parvient pas à faire évoluer la relation entre les deux groupes, du moins met-il en lumière des questions d'ordre social qui vont apparaître dans les discours de Paul-

⁴³ Claude Gauvreau, «L'Épopée automatiste vue par un cyclope», *La Barre du Jour*, Montréal, janvier - août 1969, p. 59.

⁴⁴ *Ibid* (Gauvreau cite ici Borduas).

Emile Borduas et de Claude Gauvreau. Ces questions interviennent aussi sa propre poésie, notamment les «Dix Poèmes de dissidence» composés entre 1945 et 1963 (puis réunis en 1972 dans la rétrospective *Signaux pour les voyants*). On procédera ici à la lecture de deux de ces poèmes : «Le jour du jugement» (1945) et «Camarades» (1948). Le premier de ces poèmes est écrit au moment de la Libération. Selon André G. Bourassa, Hénault y évoque le procès de Nuremberg⁴⁵. Ce poème ne paraît dans aucun des recueils publiés par Hénault entre 1946 et 1962 ; le public ne pourra le lire qu'en 1969 dans la revue *La Barre du jour* avec deux autres poèmes, «Câblogramme» et «Bordeaux-sur-Bagne»⁴⁶. Au tout début du texte, le sujet évoque «un peuple tapi dans les basses plaines de la désolation»... Il peut s'agir du peuple juif ou de tout autre peuple opprimé, image saisissante illustrant bien l'engagement du poète. Dans un paysage dévasté, «écroulé sous des colonnes de nuit», ce peuple humilié se redresse tranquillement et, soutenu par les «armées de l'azur», il amorce un violent réquisitoire contre ses oppresseurs :

«Vienne le jour du règlement des comptes
 Viennent les nuits éclairées par le rougeoiement du sang des morts
 Et par les incendies intérieurs qui éclatent en vociférations (...)
 Viennent les hommes macérés dans l'épaisseur des nuits sans lune
 Dont les mots non prononcés leur transpercent la gorge
 - épées du verbe clair et droit souvent ravalées(...)
 Vienne le choc, vienne le saut, vienne le cri
 Viennent l'attaque et la ruée contre le mur

⁴⁵ Au cours ce célèbre procès - engagé le 20 novembre 1945 contre les chefs nazis - un tribunal de guerre précisa, pour la première fois dans l'Histoire, «les notions de crime de guerre, de responsabilité collective, de génocide» ; «Nuremberg (procès de)», *Dictionnaire. Langue. Encyclopédie. Noms propres*, Hachette, 1989.

⁴⁶ Gilles Hénault, «Le Jour du jugement», «Câblogramme» et «Bordeaux-sur-Bagne», *La Barre du jour*, Montréal, janvier-août 1969. Faute d'espace, on ne parlera pas ici le poème «Câblogramme», composé à la même époque que les deux autres. Il faut toutefois noter au passage que, selon André G. Bourassa, ce poème évoque les «guerilleros de Sarajevo chantés par Eluard» (*Op. cit.*, p.355). Michel Van Schendel croit quand à lui que le poème «écrit la mémoire» de la «brève mais terrible guerre civile grecque» de 1948. Cette dernière hypothèse semble fondée, puisqu'une Grèce à feu et à sang apparaît dans ce petit texte écrit en 1948.

Des tyrannies croulantes, contre les souffrances pyramidales
 Contre le regard borgne du pistolet cliquetant
 Contre les chiens des ténèbres
 Contre les mains enchevêtrées de la trahison pantelante
 Contre les hommes bicéphales et les consciences mitoyennes
 Contre les hauts jongleurs sur le partage du jour et de la nuit
 Contre les trompettes jumelées de la délation et du mensonge
 Contre les tambours sourds battant la chamade sur la peau de cent mille cadavres
 Contre le gémissement d'oiseaux des drapeaux qu'on abaisse dans les places qu'on délaisse
 Monuments sans nom de la famine et de la détresse⁴⁷.

L'utilisation anaphorique du mot «contre» produit un rythme particulier ; elle vient ponctuer, accentuer, légitimer l'appel à la révolution. Pour obtenir justice, le peuple-sujet doit briser le mur de la honte et du silence, il doit s'insurger *contre* tout ce qu'on lui a imposé jusqu'ici : pistolets, drapeaux, «trahison pantelante», «souffrances pyramidales». Le «Jour du jugement»... Jour fatal où les morts de la guerre reviennent hanter le chant des tambours. Moment de vérité où le «cri» d'un peuple triomphe sur les drapeaux ennemis, sur les trompettes de cavalerie, sur tous les monuments de l'infâmie. Si les morts reviennent éclairer la nuit des vivants «par le rougeoiement de leur sang», c'est pour déchirer le silence, c'est pour révéler l'horreur des «mots non prononcés». Dans ce poème, le mouvement de la subjectivité coïncide avec un mouvement de libération collective, qui est aussi une libération de la parole ; il s'agit de *dire* l'indicible, de *dénoncer* l'inadmissible. Au cœur de cette parole et de cette action, le *peuple* est omniprésent. Dans la première strophe, il est textuellement évoqué et agit comme le ferait un soldat aux aguets : il *sent* «bouger le pays», il *écoute* «claquer le drapeau gelé des mers australes», il *redresse* les «noirs boucliers de sa colère». Cette colère acquiert dans le texte une

⁴⁷ Gilles Hénault, «Le Jour du jugement»(1945), *Signaux pour les voyants*, Montréal, l'Hexagone, Typo, 1972, p.37.

certaine dureté sonore, notamment grâce aux consonnes [k] et [r] qui s'entrechoquent. La personnification du «peuple-sujet», ainsi que la série de phonèmes et d'images qu'elle entraîne dans son parcours, est cruciale. Elle peut sembler aller de soi dans un poème incarnant une expérience de libération collective. Mais dans la troisième strophe, même si le peuple n'est plus là textuellement, c'est par sa bouche que continue de parler le poète, c'est lui le sujet qui prophétise : «Vienne le jour du jugement /(...)/ Vienne le choc, vienne le saut, vienne le cri / Viennent l'attaque et la ruée contre le mur». La double allitération en [k] et en [r], trouvant un nouvel écho dans l'anaphore du mot «contre», vient incarner encore davantage cette colère apocalyptique. Ces éléments dessinent ainsi le contour d'une isotopie guerrière, dirigée contre le «regard borgne du pistolet cliquetant», contre «les trompettes jumelées de la délation et du mensonge», belles métaphores du pouvoir oppresseur.

Or quel est le rôle de ces métaphores dans le texte? Ce n'est certainement pas de reproduire telle quelle l'oppression \ libération d'un peuple. L'image poétique ne tente pas simplement de «représenter» la réalité ; elle la recrée à travers la texture des mots, à travers sa propre réalité sémantique, rythmique, phonologique. L'image «évoque, ressuscite, éveille, recrée», redonne «vie à notre expérience du réel»⁴⁸, explique Octavio Paz. Dans «Le Jour du jugement», l'image du peuple-sujet permet à l'élan de fraternité révolutionnaire de s'allier à un langage, à un imaginaire, à un style bien personnels, comme on vient de le constater. Ainsi le mouvement de la subjectivité s'inscrit-il dans une réalité palpable, bien distincte, parallèle au réel

⁴⁸ Octavio Paz, *Op. cit.*, p. 142.

empirique : celle du texte. Ceci illustre bien la position nuancée de Hénault entre deux pôles : l'engagement social d'une part, la liberté créatrice d'autre part. Le texte soulève une question moralement et socialement préoccupante, celle de l'ultime libération collective, mais il le fait à travers un langage proprement «poétique», impliquant nécessairement un processus de médiation créatrice. Bien loin d'atténuer le propos, ce processus créateur est d'autant plus percutant qu'il permet la rencontre de deux discours antagonistes dans le Québec des années quarante : la révolution sociale (isotopie guerrière) et la religion (isotopie biblique du jugement dernier). On retrouvera cette combinaison avec encore plus de fracas en 1948 dans le *Refus global* de Paul-Emile Borduas⁴⁹. Dans le cadre du présent travail, l'important n'est pas d'examiner les mouvances du discours social ni même ses stratégies de «mise en texte» (Claude Duchet) ; il s'agit, plus largement, de voir comment la sensibilité du poète s'accorde aux multiples discours de son époque. Il s'agit par exemple de saisir, à travers les mouvements de la subjectivité dans le poème, comment l'écrivain parvient à interpréter les «complexités de la scène internationale» et à y associer «les mobiles profonds de (son) invention poétique»⁵⁰. En 1948, Hénault a lu le *Manifeste du Parti communiste* ; l'idéal de fraternité sociale autrefois légué par Péguy a définitivement évolué vers la gauche.

49 Voir Michel Biron, «Distances du poème : Gilles Hénault et le *Refus global*», *Études françaises*, Montréal, vol. 34, nos 2-3, automne-hiver 1998, p. 120-122. « (...) *Refus global* est le plus violent sermon de la littérature québécoise. Si le manifeste a eu tant de répercussions, c'est peut-être moins à cause de ses positions esthétiques ou idéologiques qu'à cause de la forme même qu'il a donnée à son réquisitoire et qui, se trouvant au coeur du langage le plus autorisé, celui de l'Église, en constitue la perversion la plus irrecevable qui soit. Tout y est : la force de conviction, le discours de remontrance, la hauteur des références, la grandiloquence et la véhémence de la prédication, le style à la fois péremptoire et prophétique (avec l'usage remarquable du futur simple), la durée exceptionnelle de l'exhortation, le martèlement (...) Il ne s'agit pas de dire que *Refus global* n'est en fait qu'un sermon, mais que le manifeste emprunte la forme du sermon pour lui confisquer son pouvoir de persuasion au profit d'une prédication résolument, ostensiblement, désespérément moderne».

50 Michel Van Schendel, «D'une lucidité, d'une ironie et d'une tendresse», *Voix et images*, Montréal, vol. XXI, no 1, automne 1995, p. 98.

S'il se tient éloigné du «néo-réalisme socialiste», Hénault est sensible au discours révolutionnaire de la classe ouvrière ; la distance vitale qu'il souhaite maintenir entre ses propres convictions politiques et sa pratique de la poésie tend à évacuer chez lui tout esprit partisan, mais cette distance ne l'empêche aucunement de jouer avec le discours de la révolution prolétarienne. C'est ce qu'on peut constater dans le poème intitulé «Camarades», composé en 1948, et qui ne paraîtra qu'en 1972 parmi les «Dix poèmes de dissidence». Dans ce texte, la prise en charge par le poème du discours de gauche s'effectue dans le titre même, «Camarades», qui, on le sait, est l'appellation utilisée au sein des partis et organisations socialistes et communistes. Voici le début du texte :

«Camarades
 dans le coeur, qu'avez-vous donc?
 Une chanson, un peu de raison
 la révolution?
 Camarades, camarades
 dites, qu'avez-vous donc?
 La fatigue de plomb vous saborde les jambes
 cette marche a du bon
 Ah! mais la terre est ronde.
 Qu'entendez-vous la nuit camarades
 la nuit camarades la nuit?
 C'est l'en-marche immense
 la montée, la marée
 C'est la terre ébranlée
 C'est la fourmilière éventrée
 C'est la Chine prise dans la toile d'araignée
 de vos très patients stratagèmes
 de vos rizières mirant les yeux bridés d'angoisse»⁵¹

⁵¹ Gilles Hénault, «Camarades» (1948), *Signaux pour les voyants*, Montréal, l'Hexagone, Typo, 1972, p. 41-42.

Tout d'abord, plutôt que de réunir l'immense communauté des prolétaires (chinois et autres) en un puissant «nous», la structure énonciative du poème établit une distinction entre un sujet singulier et son destinataire, le «vous». La fusion à laquelle on aurait pu s'attendre est déjouée d'entrée de jeu, le «je» du poème ne s'incluant pas parmi ces «camarades». Une deuxième remarque s'impose, concernant aussi la prise de distance du sujet ; celui-ci reste à l'écart de la grande marche planétaire effectuée par les «camarades» du régime, à l'écart de cette longue file de moutons qui finira certainement par revenir à son point de départ, car «la terre est ronde». Cette ironie du poète «à l'égard de tout ce qui vit en troupeau»⁵² a été relevée par Michel Biron ainsi que par Michel Van Schendel ; elle illustre bien la distance esthétique qu'entend garder Hénault face aux multiples réalités sociales, historiques et politiques de son temps. En 1948, au plus fort de l'adhésion mondiale au communisme, le poème «Camarades» semble mettre en question l'allégeance de Hénault au discours de la révolution prolétarienne ; on a vu d'ailleurs que sa position est très nuancée à ce sujet. Le retrait, la dissidence et l'ironie du «clairvoyant» n'entrent pas en contradiction avec l'idéal de solidarité ; celui-ci n'est simplement soumis à aucune règle, à aucun discours, si ce n'est à la logique interne du poème. La profonde solidarité de Gilles Hénault pour les humbles et les démunis se passe volontiers des décrets «de la foi et des paroles officielles, fussent-elles celles de la révolution et de ses appareils»⁵³, fussent-elles celles du Parti communiste.

⁵² Michel Biron, «Au-delà de la rupture : «Bestiaire» de Gilles Hénault», *Voix et images*, Montréal, vol. XXIV, no 2, hiver 1999, p. 313.

⁵³ Michel Van Schendel, *Op. cit.*, p.95. «La poésie de Gilles Hénault dirait mieux que cent raisons articulées l'ironie des attaches, leur silence, l'ironie coûte que coûte du clairvoyant».

Cette double question de la dissidence et de la solidarité du poète à l'égard des «camarades» amène une lecture intéressante de la seconde strophe, dont voici le début :

«Ah! camarade
 ne vois-tu pas la ville grandir
 la ville porter des fruits
 ouvrir toutes ses portes aux armées de l'aurore !
 Ne vois-tu pas l'amour
 enfin devenu le geste simple d'accorder deux souffles
 et deux corps
 au même rythme
 pas plus obscène
 què le semeur
 pas plus étrange
 que le brin d'herbe
 pas plus bête
 que la parole...»⁵⁴.

Le «vous» de la strophe précédente fait ici place au «tu». Le «camarade» apostrophé semble accessible, tout près. Le sujet l'invite à s'abandonner à un amour enfin libéré de toute trace de péché, noble dans la simplicité des gestes les plus physiques. Ce transfert de pronoms accompagne un transfert de sens, du pluriel de la révolution à l'intimité de l'amour. On sait que, dans une poésie engagée comme celle de Hénault - et comme plus tard celle de Miron - le combat éthique ou politique se marie aux exigences intimes de la «marche à l'amour», entrant constamment en interaction avec elle. Pour emprunter les mots de Jacques Brault, l'engagement social et politique n'y est pas un «corps étranger, surtout pas un programme, mais un dialogue vif entre l'intime et le collectif». Dialogue, passage,

⁵⁴ Gilles Hénault, *Op. cit.*

échange dynamique entre le «tu» et le «vous», entre le «moi» et le «nous», entre le singulier et le pluriel ; l'engagement social du poète ne se moule pas dans l'espace englobant et monolithique d'un «nous» bien précis (le Parti communiste par exemple), mais il est plutôt tempéré par un jeu de distance énonciative. Ceci contribue certainement à entretenir la liberté créatrice si essentielle pour Hénault.

Cette lecture du «Jour du jugement» et de «Camarades» ne peut s'achever sans qu'on parle un peu d'un troisième «Poème de dissidence», dont Michel Biron a récemment fait une lecture dans *Études françaises*. Il s'agit de «Bagne», composé par Hénault en 1948. Ce poème est publié en 1951 dans la revue *Place publique*, puis en 1969 dans *La Barre du jour* sous un nouveau titre : «Bordeaux-sur-Bagne». Biron a fait une lecture comparée de ce texte et du manifeste *Refus global*, datant aussi de 1948. Il remarque entre autres que l'expérience subjective de la colère dans «Bagne» est indissociable d'une terre internationale et planétaire, une terre minière qui «rime avec prolétaire»:

«L'homme chez Hénault n'est plus un surhomme et il ne sait plus trop où tourner sa colère (...) S'il lui reste encore un *poing levé*, c'est détaché du corps, réduit à n'être qu'un signe parmi d'autres. Cet homme-là ne sent rien, ni plaisir ni douleur : il veut parler, communiquer avec autrui, entrer dans l'univers du sens, mais il ne le peut pas encore parce qu'il est *soudé à la terre, au marteau, à la mine / aux galeries débouchant sur le sel gemme*. Le terre dont parle Hénault n'a plus rien à voir avec la terre des paysans de DesRochers : elle est étrangère, internationale comme le symbole du marteau révolutionnaire, planétaire comme les trottoirs de la ville, de n'importe quelle ville ; elle rime avec prolétaire»⁵⁵.

Lorsque la révolte du poème prend une tournure plus locale et qu'apparaît le

⁵⁵ Michel Biron, «Distance du poème : Gilles Hénault et le *Refus global*», *Études françaises*, Montréal, vol. 34, nos 2-3, automne-hiver 1998, p. 118-119.

peuple - «représentant le plus ancien de l'identité nationale» - le texte expose alors «au grand jour les petites misères de la patrie», explique Biron. Ceci est juste, mais il ne faut pas oublier que Hénault (tout comme Gauvreau et Borduas) n'a que faire du néo-réalisme socialiste. La description pure et simple des mille et un drames du peuple n'est pas au centre de ses préoccupations. Dans «Bordeaux-sur-Bagne», si les «petites misères de la patrie» sont abordées, c'est toujours à travers «Les mots comme des caillots de sang dans la gorge / Les mots jetés à pleine figure / Les mots crachats / Les cris qui sourdent des rochers du silence»⁵⁶. C'est aussi à travers le prisme de l'humour, comme en témoigne la rupture de ton repérée par Biron en fin de poème, où la violence manifestaire cède le pas à la comptine. Le poème de Hénault a parfois la particularité de chahuter, de pirouetter, de se moquer de lui-même et Biron se demande si cela n'affecte pas «le sérieux de la révolte mais aussi le sérieux de la poésie». Cette distance ironique, cette fantaisie si particulière est présente dans les «Poèmes de dissidence» ainsi que dans plusieurs poèmes de *Théâtre en plein air*, comme on l'a vu au deuxième chapitre. On l'appellera avec Michel Van Schendel : «l'ironie coûte que coûte du clairvoyant»⁵⁷.

Semblable à la révolte surréaliste et à celle de plusieurs poètes contemporains, la révolte de Gilles Hénault se tourne volontiers contre toute espèce de «sérieusité»⁵⁸. C'est d'ailleurs en partie grâce à cette position ironique que l'engagement du poète peut éviter l'impasse de la propagande et de l'idéologie

⁵⁶ Gilles Hénault, «Bordeaux-sur-Bagne» (1948), *Signaux pour les voyants*, Montréal, l'Hexagone, Typo, 1972, p. 43.

⁵⁷ Michel Van Schendel, *Op. cit.*, p. 95.

⁵⁸ Le néologisme est de Jacques Brault.

partisane. L'humour a dans «Bordeaux-sur-Bagne» un rôle similaire à celui que remplit le jeu de distance énonciative dans «Camarades», ou à celui que joue la métaphore dans «Le Jour du jugement» et dans l'ensemble des poèmes. Tous ces éléments contribuent à entretenir la distance qu'entend garder Hénault face aux multiples réalités historiques ou socio-politiques de son temps ; ce faisant, ils nous rappellent aussi que le poème est d'abord poème, trajectoire de signes, réalité palpable. La question de l'art engagé est certes posée, comme elle s'est posée dans la querelle du journal *Combat* - question d'autant plus cruciale qu'elle se posera aussi plus tard chez Parti pris et à l'Hexagone. Mais la lecture des «Poèmes de dissidence» montre bien que, chez Hénault, cette question ne trouve son sens qu'à un certain niveau de profondeur, à travers un processus de médiation créatrice où l'ironie joue un rôle de premier plan.

3. De *Combat à Erta* ; penser l'engagement poétique en Amérique

Dès la parution du *Refus global*, Borduas et ses disciples essuient les attaques de nombreux intellectuels au Québec. S'il n'a pas été invité à signer le manifeste, Hénault maintient tout de même son appui au groupe automatiste. Ceci dénote chez lui un courage empreint de générosité, et montre qu'au-delà de toute querelle politique, il partage avec Borduas une même attitude d'esprit, un même combat : celui de la modernité. En vertu du même progressisme, Hénault demeure aussi très engagé sur le plan syndical. Il rédige des textes qui sont diffusés à l'émission de Léa Roback sur les ondes de CKAC, discutant des démarches

entreprises par les Ouvriers unis de l'électricité. En 1950, il s'occupera aussi de la rédaction du journal *L'Aiguilleur* pour l'Union des ouvriers unis du vêtement pour hommes. Ce militantisme implique hélas des risques en pleine période de «grande noirceur». Dans la foulée du maccarthysme, les syndicats de gauche sont peu à peu frappés par de multiples lois et amendements ; selon Duplessis, ils ne peuvent être considérés «de bonne foi» puisqu'ils tolèrent dans leurs rangs des personnes «soupçonnées d'être *communistes* ou d'avoir des *idées communistes*»⁵⁹. Les automatistes ont déjà clairement affiché leur rejet de toute politique stalinienne, mais voici qu'ils se retournent vertement contre Duplessis et contre sa politique anti-communiste, procédé inquisitoire portant bien sûr atteinte à la liberté d'expression. Ils s'en prennent notamment à la fameuse loi du cadenas permettant au gouvernement de fermer tout établissement, toute maison privée où se trouvent des livres marxistes⁶⁰. En 1949, les automatistes participent aussi à la polémique sur la grève de l'amiante qui fait rage à Asbestos ; l'évolution de cette célèbre grève est fidèlement rapportée dans la plupart des journaux québécois à l'époque, mais le gouvernement ne fléchit pas et continue à ignorer souverainement les demandes du milieu ouvrier. Peu après la grève, Gilles Hénault publie un billet intitulé *Les ouvriers accusent Duplessis*, texte bilingue distribué à 50 000 exemplaires ; son «plus gros succès de librairie», racontera-t-il au journaliste Gaétan Dostie, non sans

⁵⁹ Le collectif *Histoire du mouvement ouvrier au Québec. 1825-1976. 150 ans de luttes* (1979), Beauceville (Québec), Coédition CSN et CEQ, L'Éclaireur, 1981, p. 123.

⁶⁰ Voir «Protestation collective», *Le Canada*, Montréal, 8 février 1949, p.4. (Ont signé: Pierre Gauvreau, Maurice Perron, Paul Rovira, Renaldi Perras, Jean-Jules Richard, Jean-Paul Mousseau, Claude Gauvreau, Jean-Maurice Laporte, Yves Lasnier, Françoise Sullivan, Marcelle Ferron-Hamelin, Jacques Ferron, Marcel Barbeau, Raymond-Marie Léger, Fleurent Émery, Suzanne Barbeau, Jean LaFebure, Robert Blair, Rémi-Paul Forgues, Magdeleine Arbour, Bruno Cormier, Denise Guilbault, Muriel Guilbault).

humour⁶¹. Le journal montréalais où vient juste d'avoir lieu la polémique entre automatistes et communistes n'échappe pas aux manoeuvres de Duplessis : *Combat* est fermé sans préavis dès 1949. Définitivement privé de cette tribune, Hénault se joint alors au groupe des *Ateliers d'arts graphiques*, où il a déjà fait paraître quelques textes deux ans plus tôt⁶². Il y publie maintenant trois poèmes qui feront partie du recueil *Totems* : «On tourne», «Feu sur la bête angoisse» et «Un homme à la mer»⁶³. Là, dans cet «antre de la typographie» qu'est l'Institut des Arts Graphiques, Hénault rencontre quelques «professeurs passionnés, notamment Arthur Gladu et Albert Dumouchel», lesquels se livrent à des «recherches entièrement nouvelles (...) sur la mise en page et sur la sérigraphie»⁶⁴. Hénault rencontre aussi le poète, graveur et typographe Roland Giguère, un des élèves de l'institut, avec qui il se lie d'amitié.

En 1949, au moment même où est fondée en France la revue *Cobra*, Giguère fonde Erta. Cette petite maison d'édition entend se consacrer à la poésie surréaliste et poursuivre un certain équilibre entre le travail du poète et celui de l'artiste. Le projet ne peut qu'intéresser Hénault, pour qui les questions de poésie sont depuis toujours liées aux questions d'art. Dès 1949, Giguère demande à Hénault de lui remettre certains poèmes afin de les publier chez Erta. Il devra attendre quelques

⁶¹ Voir Gaétan Dostie, «La poésie québécoise - Gilles Hénault, prophète discret», *Le Jour*, Montréal, 9 mars 1974.

⁶² Voir Gilles Hénault, «1 + 1 + 1 = 3 poèmes», *Les Ateliers d'arts graphiques*, Montréal, no 2, 1947, p. 30. André G. Bourassa note que ces poèmes révèlent sans doute les «préoccupations révolutionnaires» de Hénault ; *Op. cit.*, p.152-153.

⁶³ Gilles Hénault, «On tourne», «Feu sur la bête angoisse» et «Un homme à la mer», *Ateliers des arts graphiques*, Montréal, no 3, 1949.

⁶⁴ Gilles Hénault, «Au début des années 50. Erta - Arts graphiques et poésie», *Vie des arts*, Montréal, vol. XXII, no 90, printemps 1978, p. 20.

années avant de pouvoir réunir les poèmes de *Totems*. C'est que Hénault est alors bricassé par des problèmes tout autres que poétiques ; entre 1949 et 1952, tout se ferme peu à peu pour lui sur le marché du travail. «À cause de mon action politique, tous les journaux, la radio et les maisons de publicité m'ont été fermées. Partout on me foutait à la porte pour des raisons politiques», racontera-t-il à Gaétan Dostie en se remémorant cette période de sa vie. «Alors j'ai milité dans divers syndicats comme agent de publicité et comme agent d'affaires»⁶⁵. Mais lorsque ces syndicats sont anéantis par la police secrète de Duplessis, il ne reste plus d'autre choix à Hénault que de s'exiler du Québec. En 1952, il part finalement pour Sudbury en Ontario. Pendant cinq ans, il s'occupe là-bas du journal du Syndicat des mineurs, rédigeant en anglais et en français des articles adressés entre autres aux travailleurs immigrés ; il travaille aussi par ailleurs chez les «mineurs de l'uranium de la région de Blind River»⁶⁶. Pendant ce temps, à Montréal, Roland Giguère vient tirer des dossiers de son ami l'ensemble des poèmes qui vont bientôt former *Totems*. Par la force des choses, une certaine *distance* sépare alors Hénault de sa province natale et du lieu de sa propre poésie, ce qu'on peut certainement mettre en parallèle avec le processus de distanciation qui est au coeur de sa démarche poétique⁶⁷.

En 1953, alors que Miron et ses amis fondent les éditions de l'Hexagone, le recueil *Totems* de Hénault paraît aux éditions Erta. Cet important recueil inaugure la collection de la «Tête armée», laquelle permet à Erta d'entrer sur le marché du

⁶⁵ Gaétan Dostie, *Op. cit.*

⁶⁶ Voir Hugues Corriveau, *Gilles Hénault : lecture de Sémaphore*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1978, p. 140.

⁶⁷ Voir Michel Biron, «Distances du poème ; Gilles Hénault et le *Refus global* », *Études françaises*, Montréal, vol. 34, nos 2-3, automne-hiver 1998, p. 1113-124. Voir aussi *Supra*, «Lecture de deux poèmes de dissidence : le *Jour du jugement* et *Camarades* », p. 85-95.

livre⁶⁸. c'est aussi dans cette collection que paraîtra *Sur fil métamorphose* de Claude Gauvreau. Il faut relever un lien explicite entre le titre du recueil édité par Giguère, *Totems*, et le nom de l'éphémère mais prestigieuse petite maison d'édition fondée par Hénault en 1946 : Les Cahiers de la file indienne. Les deux noms évoquent en effet une primitivité spécifiquement continentale : celle de l'Amérindien⁶⁹. Or la thématique de l'américanité est d'abord et avant tout envisagée à travers la question de l'engagement, chez Hénault. Pour comprendre les enjeux de cette problématique, il faut revenir au très beau texte de 1958, «La poésie et la vie». Hénault y rappelle que les formes d'engagement poétique ont beaucoup évolué depuis le début du vingtième siècle. Pour ce qui est du peuple canadien-français, petit peuple francophone évoluant en Amérique du Nord, Hénault précise qu'on ne doit pas y concevoir l'engagement exactement comme dans les vieux pays d'Europe. Il parle d'un mutuel «échange de sève» entre «l'activité vitale» du poète et le coeur de son oeuvre, processus créateur exigeant que «nous», francophones d'Amérique, exprimions la vie même qui nous façonne selon la conjoncture historique et géographique qui est la nôtre⁷⁰. Hénault rappelle que «nous» expérimentons le monde moderne à partir de données plus ou moins similaires à celles de l'Europe. Les «racines profondes» de notre engagement doivent donc s'ancrer dans «notre» propre expérience du temps, du territoire, de l'histoire, fut-elle à repenser ou à mettre en perspective avec celle de l'Ancien Continent. Plus haut, à travers la lecture de quelques «Poèmes de dissidence», on a

68 Voir Richard Giguère, *Op. cit.*

69 Voir Gilles Marcotte, *Le Temps des poètes*, 1969, Montréal, HMH, 1969, p. 87.

70 Gilles Hénault, «La poésie et la vie», *La Poésie et nous*, Montréal, l'Hexagone, 1958, p. 28-42. Voir aussi le travail ci-présent, p.25.

vu que la coexistence de l'engagement social et de la liberté créatrice impliquait chez Hénault une certaine *prise de distance* ironique ou esthétique ; or la notion même d'engagement implique ici une *prise de distance* par rapport à certains points de repères européens, par rapport à l'engagement de type «sartrien» par exemple :

«Nous sommes tous tributaires de la vie qui nous façonne, et c'est dans la mesure où nous exprimons ce qui nous différencie, d'une façon dynamique et vitale, que nous méritons de nous intégrer dans la grande tradition poétique française(...) Je répète que pour nous, dont le psychisme n'a pas été ébranlé par les grands cataclysmes, l'engagement ne peut se concevoir sur le même plan»⁷¹ .

Quand Hénault invoque cette distance que le poète canadien-français doit maintenir par rapport aux normes culturelles et à l'imaginaire de la mère patrie, il se rapproche insensiblement des États-Unis ; on ne peut s'empêcher de songer à Robert Charbonneau, qui avait déjà abordé la question en 1946-47 lors de la fameuse querelle relatée dans le livre *La France et nous*⁷². Les écrivains canadiens-français ont certes, avec la France, une relation bien différente de celle des écrivains de l'Amérique anglophone (ou hispanophone)⁷³ ; pourtant, sur le plan de l'autonomie culturelle, il y a deux points où peuvent certainement se rejoindre Charbonneau, Hénault et un écrivain des États-Unis tel que William Carlos Williams, par exemple. Premier point : la portée internationale d'une oeuvre est

⁷¹ Gilles Hénault, «La poésie et la vie», *La Poésie et nous*, l'Hexagone, Les Voix, Montréal, 1958, p.40. Voir aussi *Supra*, p. 25.

⁷² Voir Gilles Marcotte, «Robert Charbonneau, la France, René Garneau et nous...», *Littérature et circonstances*, Montréal, l'Hexagone, 1989, p. 65 à 83.

⁷³ Voir Pierre Nepveu, *Op. cit.*, p.120. Pour un écrivain de l'Amérique anglophone (ou hispanophone) à cette époque, la capitale mondiale de l'avant-garde qu'est Paris permet de «rompre avec une certaine Europe et avec tout un héritage colonial», elle permet de rompre avec de vieilles traditions britanniques, espagnoles ; pour un écrivain canadien-français, la ville de Paris demeure elle-même, dans sa splendide modernité, indissociable d'un certain héritage colonial.

inséparable de son caractère national. À la suite de Robert Charbonneau, et avant Gaston Miron, Gilles Hénault affirme l'aspect singulier de la vie, du psychisme et de la culture «d'ici». Face à la France (ou face à l'Angleterre dans le cas de Williams), le fait d'assumer ce caractère distinct devient la condition première d'une ouverture sur le monde. «C'est en étant lui-même, en s'acceptant avec sa terre, son histoire, sa vie et son temps qu'un écrivain produit des oeuvres d'une portée universelle», écrit Robert Charbonneau⁷⁴.

Second point : la diversité des influences littéraires. Il s'agit selon Gilles Marcotte d'une des thèses «les plus justes et les plus fécondes» du fondateur des Éditions de l'Arbre. Charbonneau n'a pas la naïveté de croire que «la littérature française puisse ne plus constituer une source majeure d'inspiration pour les écrivains canadiens»⁷⁵ ; aussi propose-t-il plutôt un changement d'orientation, en invoquant la nécessaire diversité des influences littéraires. La référence française n'est pas occultée ou supprimée ; elle n'est simplement plus unique, toute-puissante. Gilles Hénault reconnaît ce principe de métissage des influences lorsqu'il affirme par exemple : «(...) notre modernité se situe nécessairement au carrefour d'une poésie savante, évoluée, issue de l'héritage français et d'un vécu nord-américain»⁷⁶. Selon ce principe, la référence française (importante mais non exclusive) n'empêche plus l'élaboration d'une conception autonome de l'engagement poétique en terre d'Amérique.

⁷⁴ Robert Charbonneau, *La France et nous, journal d'une querelle, réponses à Jean Cassou, René Garneau, Louis Aragon, Stanislas Fumet, André Billy, Jérôme et Jean Tharaud, François Mauriac et autres*, Montréal, l'Arbre, 1947, p. 12.

⁷⁵ Gilles Marcotte, *Op. cit.*, p.79.

⁷⁶ Gilles Hénault, «La modernité», *Possibles*, Montréal, vol.VIII, no 3, printemps 1984, p. 146.

4. Totems

La double question de l'altérité et des métissages ethniques ou culturels constitue aujourd'hui un enjeu de taille, un peu partout à travers le monde. Elle interpelle plus que jamais notre sensibilité, notre mémoire et notre intelligence, appelant discrètement une forme d'engagement. Or qu'a donc à dire la poésie à ce sujet ? Qu'a donc à révéler la littérature, ce lieu «polyphonique»⁷⁶ par excellence, lieu où coexistent les voix d'ici et de là-bas, d'hier et d'aujourd'hui ? Dépassant la simple perspective anthropologique ou ethnologique, la poésie a accès (et donne accès) à tout un imaginaire créateur, elle permet de relativiser «toute forme de fondamentalisme»⁷⁷. Sa façon de mettre en mots, en rythmes et en images les discours les plus divers ainsi que sa façon de remettre en question les discours les plus stéréotypés favorise sans doute un certain dépassement de soi-même et de sa propre vision du monde, créant ainsi les conditions préalables d'un cheminement vers l'Autre.

Dans les années cinquante et soixante, la littérature canadienne-française met en place le cadre d'une réflexion ouverte au métissage et à l'altérité, alors qu'elle explore les fondements de sa propre identité. En effet, c'est au sein même de la poésie dite «du pays» qu'émerge le thème de l'américanité, avec tout ce qu'il

⁷⁶ Voir Marc Angenot, «Que peut la littérature? Sociocritique littéraire et critique du discours social», Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars (dir.), *La Politique du texte. Enjeux sociocritiques. Pour Claude Duchet*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1992, p. 9 à 25.

⁷⁷ Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau Monde. Essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal, 1998, p. 222.

comporte d'immense et d'éclaté⁷⁸, avec tout ce qu'il suppose de mythes des origines ou des recommencements, avec tout ce qu'il promet de rencontres entre soi et l'Autre. En l'occurrence, l'Autre, c'est ici l'Amérindien. Il s'introduit discrètement dans la poésie au début des années cinquante, il se faufile, se dissimule «derrière les arbres de Paul-Marie Lapointe, dans ses «Crânes scalpés» (*Le Vierge incendié*), dans le «hameau archaïque» de Giguère (*En pays perdu*)». Apparition furtive, fantôme dépossédé de lui-même et malgré tout étrangement présent, «non plus à titre de figuran(t), décor, couleur locale, mais, tout près des éléments, comme symbol(e) de l'espace lui-même»⁷⁹. Laurent Mailhot rappelle que Gilles Hénault est au Québec «un des premiers à lancer les flèches, le tomahawk, à ouvrir les sentiers, à capter la fumée des calumets»⁸⁰. On sait que Louis Fréchette avait évoqué la figure primitive de l'autochtone dès le 19^e siècle. Hénault va évidemment plus loin. Chez lui, l'Amérindien ne se présente plus comme un être barbare et sanguinaire, ou comme un simple accessoire folklorique, mais comme une donnée continentale qui, si fuyante soit-elle, hante l'imaginaire avec persistance. Susceptible de définir un type particulier de rapport au Nouveau Monde, la figure de l'Amérindien sollicite la pensée du poète lorsqu'il fonde les Cahiers de la file indienne en 1946, puis lorsqu'il écrit les textes de *Totems* vers 1948. En témoigne l'entrevue avec Patrick Straram dans la revue *Chroniques* :

⁷⁸ Voir Gilles Marcotte, «La poésie du pays», *Littérature et circonstances*, Montréal, L'Hexagone, 1989, p. 141. «Aussi voit-on surgir, aux environs de 1955, une première forme du thème du pays : l'Amérique. Forme vaste, par définition géographique, mais qui se révélera, dans la poésie québécoise, propos d'ascèse et violent défi plutôt que forme habitable».

⁷⁹ Laurent Mailhot, «La Poésie de Gilles Hénault», *Voix et images*, vol. VIII, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1974, p. 157.

⁸⁰ *Ibid*, p.158.

«(...) je voulais un titre qui se rattache à une réalité d'ici. Pour moi, cela avait une espèce de valeur subversive, c'était pas du folklore, les Indiens. Je me disais : eux on les a détruits ; nous, est-ce qu'on va nous détruire aussi et quand je disais nous, je pensais aux Canadiens français, aux Québécois, mais je pensais aussi à tous les travailleurs qui étaient là et qu'on essayait de ruiner. Alors ça prenait pour moi une figure de symbole, les Indiens, et d'ailleurs c'est pourquoi plus tard j'ai utilisé ce thème dans un sens qui est à mon avis pas folklorique, (j'espère en tout cas) mais dans un sens plutôt subversif où je dis voilà : vous avez commis un génocide vis-à-vis des Indiens et maintenant vous essayez de nous piller également(...)»⁸¹.

L'Amérindien n'est plus un méchant ou un simple figurant ; il devient l'étrange allié du sujet, le symbole de son oppression et de sa propre aliénation. Il rejoint le fragile destin d'un petit peuple d'Amérique. Ce discours soulève un mythe qui était déjà présent dans «le dernier Huron» de François-Xavier Garneau et dans «la dernière Iroquoise» de Louis Fréchette ; il s'agit du mythe de la disparition autochtone. On y reviendra plus loin. Pour l'instant, il faut plonger dans la lecture de *Totems* et s'en imprégner, prendre le pouls d'un premier poème dédié à Roland Giguère : «Petite genèse apocryphe». Cette suite contient douze «strophes» dont voici la première, toute petite : «Adam et Ève \ ne sont que mirages \ aux sources du temps». La tournure restrictive et la brièveté de l'énoncé sont significatives ; nul désir ici de fondre l'image poétique dans une vaste mythologie des origines, dans une trompeuse métaphysique de tous les commencements. Il s'agit plutôt de rendre l'Homme à «ses premiers pouvoirs, non pas pour retrouver un Éden situé hors du temps, mais pour lui permettre de créer de nouveau le monde, de le modeler à *l'image de l'homme*», comme l'explique Gilles Marcotte⁸². Cette petite genèse est essentiellement «apocryphe», c'est-à-dire non reconnue par l'Église catholique,

⁸¹ Philippe Haeck, Jean-Marc Pottle et Patrick Straram le Bison ravi, «Entretien avec Gilles Hénault - 30 ans après le *Refus global* », *Chroniques*, vol. 1, no 1, Montréal, janvier 1975, p. 17.

⁸² Gilles Marcotte, *Le Temps des poètes*, Montréal, HMH, 1969, p. 86.

non asservie à quelque mythe judéo-chrétien. La légende biblique d'Adam et Ève est certes évoquée dans le poème, mais c'est sous un mode ironique révélant une certaine distance subjective et soulignant le côté illusoire de cet Éden. Un «bon Dieu d'opéra» se présente...

«En robe violette
avec des boutons blancs
la barbe passée au bleu
et les cheveux ondulés en éclair»⁸⁴

Lorsque l'humain mange la pomme, ce bon Dieu quelque peu risible revêt «son habit de gendarme / son képi à trois galons...» pour aller le châtier. La «démithifiante ironie»⁸⁵ du poète permet bien sûr de contester l'autorité divine ou toute autorité paternelle⁸⁶. Cette mise en scène burlesque du mythe du péché originel illustre bien le principe de distanciation garant de liberté créatrice chez Hénault ; la parole du poète se distancie de tout système religieux ou idéologique. Pourtant, la «Petite genèse apocryphe» n'est peut-être pas dénuée de tout fondement moral, de tout ordre symbolique, de toute vision du monde. Si elle désacralise une certaine mythologie judéo-chrétienne, l'ironie du poète ne va pas forcément à l'encontre de tout «sens du sacré». Selon Pierre de Grandpré, le poème tente humblement de jeter les bases d'une nouvelle morale, au nom de laquelle il

⁸⁴ Gilles Hénault, «Petite Genèse apocryphe», *Totems* (1953), dans *Signaux pour les voyants*, Montréal, l'Hexagone, Typo, 1972, p. 86.

⁸⁵ Pierre De Grandpré et Michel Van Schendel, «Pionniers du surréel au Québec», *Histoire de la littérature française du Québec*, vol. 3, Montréal, Beauchemin, 1969, p. 213.

⁸⁶ Voir l'analyse de Sylvie Dallard, «Totems», *Dictionnaires des oeuvres littéraires du Québec (1940-1959)*, tome III, sous la direction de Maurice Lemire, Montréal, Fides, 1982, p. 1011-1014.

convient de réévaluer «le rôle de toutes les théologies»⁸⁷. Le mythe d'Adam et Ève est ainsi mis à l'épreuve de l'humour, métissé avec d'autres mythes originels (ceux d'une préhistoire «d'aurochs et de bisons») et peu à peu inversé par la figure du totem :

« L'homme a quitté la nuit de la préhistoire
L'âge de pierre et de cloportes
À l'entrée de la caverne
Il a planté le totem de son destin
Les chameaux ont inventé la caravane
Et l'homme a connu les mirages
d'âge en âge
Dans un désert de soif et de sable
et de désirs insatiables»⁸⁸.

Toute tentative de retracer la genèse de l'humanité ne tient-elle pas du «mirage», en fait? On peut se le demander avec le poète. Ce clin d'oeil de lucidité rappelle celui de la première «Allégorie», où le sujet affirmait que manger le fruit défendu (et entrer dans la mouvance de l'Histoire) c'était se condamner soi-même à une faim dévorante, à un désir toujours renouvelé. C'était goûter l'épaisseur même de la vieillesse... Mais peu importe, affirme à nouveau le poète. Peu importe, l'essentiel étant d'ouvrir les portes du temps et de planter dans le sol le totem-oasis de son destin. L'énigme arborescente du totem est d'autant plus cruciale qu'elle rappelle l'arbre des «Allégories» tout en annonçant celui de *Sémaphore* ; elle instaure une

⁸⁷ Pierre de Grandpré et Michel Van Schendel, *Op. cit.*, p. 213-214. Gilles Marcotte affirme aussi que cette poésie «propose une morale profondément incarnée» ; voir «Les Livres. Hénault et Filion, poètes d'aujourd'hui», *La Presse*, Montréal, 5 mai 1962. Eva Kushner parle quant à elle d'une sacralité «divorcée de toute tradition religieuse», «confondue avec l'exaltation de la vie», dans *Totems* ; voir «Signaux pour les voyants», *Livres et Auteurs québécois*, Montréal, Jumonville, 1972, p. 139.

⁸⁸ Gilles Hénault, *Op. cit.*

logique où le passé ne fait plus obstacle au présent, invitant le lecteur à capter les signes du Temps qui «s’arborise»⁸⁹. Tout est présage, signal, trace de temporalité ; il ne s’agit pas de trouver la signification ultime de cette historicité, mais plutôt d’en observer les manifestations tangibles, et peut-être d’en tirer quelque intuition. Selon André G. Bourassa, l’image du totem devient chez Hénault le symbole d’une «civilisation nouvelle», d’un «homme nouveau planté en terre nouvelle, en Inde occidentale...»⁹⁰. Alors que certains ont voulu voir au Canada français une simple «branche» du grand «arbre français»⁹¹, Hénault imagine pour sa part, à la suite de Charbonneau, un nouvel engagement poétique dont les «racines profondes» sont bien distinctes de celles de la France et plongent dans une expérience continentale du temps.

Dans le poème intitulé «Avec le feu, avec le vin», ce processus d’enracinement est au coeur même de l’action poétique ; l’image de l’arbre débouche sur celle d’un homme-totem prenant racine en terre d’Amérique:

«L’arbre à présence t’a fait mûr
 Plus que les raisins du désir.
 Je remonte les siècles comme un grand totem
 Les lumières ne sont plus que symboles
 Le sphynx lit les télégraphies des sourires
 L’homme prend racine dans le terreau
 qui transforme les pavots en opium».

⁸⁹ Voir Gilles Hénault, «Le temps s’arborise», dans *Sémaphore* (1962).

⁹⁰ André G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise. Histoire d’une révolution culturelle*, Montréal, Les Herbes rouges, 1986, p. 356

⁹¹ Voir Robert Charbonneau, *La France et nous*, Montréal, Éditions de l’Arbre, 1947, p. 56.

Pivot central de la thématique de l'américanité, la figure du totem illustre bien le principe d'autonomie culturelle par rapport à la France (principe dont il a été question plus haut). En effet, c'est à même le continent nord-américain que s'enracine le totem ; c'est à même le «paysage du fleuve sans mémoire» que le sujet cherche à retracer quelques signes de sa propre historicité. Ainsi le totem se présente-t-il comme une énigme à résoudre, un signe temporel à déchiffrer à même le visage de l'Amérique. Sur cette figure primitive, le sujet appelle une «interprétation hiéroglyphique» comparable à celle préconisée par Breton en France :

«Ce n'est pas la civilisation chrétienne qui a converti les Indiens. C'est la civilisation indigène qui indique l'orientation que doit prendre l'égrégore nouveau, tel que le préconisait l'exposition internationale du surréalisme de 1947 (...) Sans doute, il ne s'agit plus ici d'automatisme. Mais par le recours au mythe primitif, *Totems* se rattache (de façon plus ou moins consciente) au surréalisme»⁹².

Le recours au primitivisme dans *Totems* : à relier au «mythe primitif» d'André Breton? Ce rapprochement est intéressant. Le rapport à la civilisation indigène est en effet semblable chez les deux poètes, chacun y pressentant une possibilité d'ouverture à de nouvelles orientations, à de nouvelles conceptions du temps, à de nouveaux engagements. En fait, chez Hénault, la double appartenance du totem à l'héritage surréaliste français et à un imaginaire amérindien (donc américain) illustre bien le principe de diversité des influences dont il a été question à la section précédente. Même si elle n'a plus l'autorité absolue, la France demeure présente ; il ne s'agit pas de s'en couper, mais de s'en distancier, tout en multipliant les points de références et tout en intégrant une certaine expérience «américaine» (dans le sens continental du terme).

⁹² André-G. Bourassa, *Op. cit.*, p.356-357.

Le poème «Je te salue» met tout spécialement en jeu une imagerie amérindienne participant de la thématique de l'américanité chez Hénault. Ce texte a été abondamment commenté ; Paul Chamberland y a lu une espèce de «chant de re-naissance et de réintégration «aux origines, au corps de la terre/mère»⁹³. Eva Kushner y a lu un pastiche de l'Ave Maria désacralisant la mythologie chrétienne et ouvrant la voie à une nouvelle sacralité, «confondue avec l'exaltation de la vie...»⁹⁴. Quant à Gilles Marcotte, il y a lu une Amérique moins violente, moins revendicatrice que ne le seront celles de Paul-Marie Lapointe, de Michel Van Schendel ou d'Yves Préfontaine. Bref, une Amérique offrant «le motif d'une généreuse louange à la manière de Whitman»⁹⁵. Voici le début du poème :

Peaux-Rouges
 Peuplades disparues
 dans la conflagration de l'eau-de-feu 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 léguez vos espoirs totémiques
 Et notre ciel a maintenant la couleur
 des fumées de vos calumets de paix.

On remarquera la double allitération en [p] et en [r] ponctuant les premiers vers et rappelant la présence fantômatique du [P]eau-[R]ouge... De quelle façon ces «peuplades disparues» participent-elles de la thématique de l'américanité ? Quelle vision de l'Amérique sous-tendent-elles? La célébration de la terre et du continent

⁹³ Paul Chamberland, «Fondation du territoire», *Parti pris*, Montréal, vol. IV, nos 9-12, mai-août 1967, p. 20.

⁹⁴ Éva Kushner, «Signaux pour les voyants», *Livres et auteurs québécois*, Montréal, Jumonville, 1972, p.139.

⁹⁵ Gilles Marcotte, «Le thème du pays», *Littérature et circonstances*, Montréal, l'Hexagone, 1989, p.141.

à laquelle nous convie le poème est pour le moins ambiguë, malgré ce qu'en disent Marcotte et Chamberland. D'entrée de jeu, la fête apparaît trouble et marquée par le souvenir des malheurs qui se sont abattus sur les peuples amérindiens ; le poème conserve la «mémoire authentique d'un désastre»⁹⁶ qui est au fondement même de l'histoire des blancs sur ce continent.

À défaut d'avoir une solide présence dans le poème et de cohabiter parfaitement avec l'homme blanc dans un monde moderne, l'Amérindien a du moins une histoire, un passé, peut-être même un «espoir» à léguer. Contrairement à Walt Whitman, Gilles Hénault ne peut escamoter l'Amérindien, il ne peut réduire les manitous et la fumée des «calumets de paix» aux éléments chaotiques et négligeables d'une nature à dompter. Dans «Je te salue», inutile de chercher le reflet d'une Amérique vierge où s'imposerait soudain l'extraordinaire et tout-puissant visage pâle d'un «Nouvel Adam»⁹⁷. Non. Le fantôme fragile de l'Amérindien continue à planer et rappelle avec persistance que l'histoire du continent commence bien avant l'arrivée des colons européens. Percevoir l'autochtone comme une simple figure du passé risque cependant de fausser les données et de créer une nouvelle forme d'amnésie. Comment prétendre situer la naissance du peuple québécois sur les cendres d'une mythique disparition autochtone, sans occulter davantage «notre propre histoire métisse»?⁹⁸ Simon

⁹⁶ Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau Monde*, Montréal, Boréal, 1998, p.212.

⁹⁷ Voir Maximilien Laroche, «L'américanité ou l'ambiguïté du je», *Dialectique de l'américanisation*, Grelca, Essais, Université Laval, 1993, p.39 à 50. «C'est parce que l'escamotage de l'Amérindien n'a pas été mené aussi parfaitement qu'aux États-Unis que les poètes (québécois) sont obligés d'avoir une parole double...», explique Maximilien Laroche, p.51.

⁹⁸ Pierre Nepveu, *Ibid*, p.213 à 217. «Nous ne pouvons plus nous croire américains en prétendant au titre d'héritiers de l'Indien mort ; ce titre est un fantasme» qui ne nous permet aucunement d'établir «notre droit d'existence et notre personnalité sur ce continent», comme l'explique Pierre Nepveu.

Harel a très bien décrit cette «impasse de l'imaginaire québécois» où «l'indianité» est appréhendée comme «absence» tout en servant de caution à un grand Fantôme d'Origine⁹⁹. Jacques Ferron identifie quant à lui une des principales causes de la vaste amnésie collective qui brouille tristement les pistes de «notre» passé patriotique et métis ¹⁰⁰ ; on peut craindre que cette distorsion de l'histoire continue à entretenir le fameux mythe de la disparition autochtone au Québec. Mais revenons à Gilles Hénault. Chez lui, il y a peut-être un piège lorsque le chant de salut au continent renvoie à la mythique mort de l'Indien et lorsque le sujet allègue circonscrire un nouveau «nous» québécois à même le ciel fantômatique des «peuplades disparues». Pourtant, l'Amérindien demeure étrangement vivant, étrangement présent ; son héritage n'est pas celui de la mort mais bien celui de la vie. Il demeure l'allié du sujet et lui insuffle les «espoirs totémiques» qui lui permettront d'explorer les ressources symboliques du continent. Voici la deuxième strophe du poème «Je te salue» :

Nous sommes sans limites
 Et l'abondance est notre mère.
 Pays ceinturé d'acier
 Aux grands yeux de lacs
 À la bruissante barbe résineuse
 Je te salue et je salue ton rire de chutes.
 Pays casqué de glaces polaires
 Auréolé d'aurores boréales

⁹⁹ Simon Harel, «La filiation secrète», dans *Confluences littéraires. Brésil-Québec : les bases d'une comparaison*, Cadiac (Québec), Les Éditions Balzac, l'Univers des discours, 1992, p.153 à 175.

¹⁰⁰ Jacques Ferron, «La soumission des clercs», dans *Historiettes*, Montréal, Éditions du Jour, 1969, p.23. Si les jésuites canadiens-français firent tout pour convertir l'Amérindien au christianisme et le «sauver» de l'enfer, ils n'hésitèrent pas ensuite à éroder les bases mêmes de ce que Nepveu désigne comme notre «histoire métisse». En effet, ils supprimèrent de «notre» imaginaire les deux grands héros liés à cette histoire, Chénier et Riel, pour les remplacer par un Dollard Désormeaux tueur de méchants Iroquois (Jacques Ferron explique les motifs complexes de cette substitution). À ce sujet, voir aussi Patrice Groulx, *Un Héros commun. Dollard des Ormeaux, les Amérindiens et nous*, Hull, Éditions Vents d'Ouest, 1998.

Et tendant aux générations futures
 L'étincelante gerbe de tes feux d'uranium.
 Nous lançons contre ceux qui te pillent et t'épuisent
 Contre ceux qui parasitent sur ton grand corps d'humus et de neige
 Les imprécations foudroyantes
 Qui naissent aux gorges des orages.

L'isotopie de l'abondance se développe à même une profusion d'images bien ancrées dans la réalité physique du territoire : «yeux de lacs», «barbe résineuse», «rire de chutes», «glaces polaires», «aurores boréales», «grand corps d'humus et de neige». Il faut noter que les attributs de ce corps n'ont rien de très «maternel» : ceinture d'acier, barbe, casque, lance. Mis à part un clin d'oeil à «notre mère» l'abondance, le sujet ne salue pas le continent comme s'il honorait avec tendresse et dévotion la «terre-mère», mais plutôt comme s'il s'adressait amicalement à un guerrier. Il le salue à la deuxième personne du singulier : «je te salue et je salue ton rire de chutes». On se souvient du peuple personnifié par un soldat dans «Le jour du jugement»¹⁰¹. Ici, c'est le territoire même qui prend vie et emprunte le visage d'un guerrier «casqué de glaces polaires», jusqu'à ce que le «nous» de la collectivité vienne le rejoindre dans les quatre derniers vers.

Tout comme la figure-pivot du totem dans la «petite genèse apocryphe», la personnification du territoire et l'isotopie de l'abondance sont centrales. Elles ancrent le poème dans une «réalité d'ici» ; c'est en Amérique que tout se joue. Sur ce continent, les abondantes ressources naturelles sont d'«étincelante(s) gerbe(s)» de «feux d'uranium», et il faut lancer de fougueuses imprécations pour les protéger,

¹⁰¹ Voir *Supra*, p.86-88.

il faut les retourner contre ceux qui tentent de les piller. Mais la colère de Gilles Hénault ne dure que le temps d'un éclair, le temps de vaincre quelques parasites, quelques profiteurs. Le «grand rire de chutes» du continent revient vite habiter la trame du poème. Il ne faut pas s'étonner que le texte se termine sur un air de comptine où règne une certaine légèreté. «Je te salue la vie pleine de grâce», lance le sujet. Les troisième et quatrième strophes parodient l'Ave Maria et rappellent que, pour Hénault, l'engagement poétique se teinte de quelques touches d'humour allant de pair avec une certaine liberté créatrice¹⁰². Cette «ironie coûte que coûte du clairvoyant» a pour effet de désacraliser une certaine mythologie chrétienne dans le texte ; comme le suggère avec pertinence Eva Kushner, il serait toutefois inapproprié de réduire la lecture de *Totems* à une simple entreprise de désacralisation¹⁰³. Si le poète défait certains mythes, c'est pour mieux ouvrir la porte à un nouvel engagement poétique en Amérique, pour mieux ancrer le texte dans une expérience continentale du temps et de l'espace.

¹⁰² Voir *Supra*, p. 93-95.

¹⁰³ Eva Kushner, *Op. Cit.*

CONCLUSION

Vers l'Hexagone

La question de l'engagement est présente tout au long du parcours poétique et intellectuel de Gilles Hénault. Si elle change de visage entre la publication de «L'invention de la roue» en 1941 et celle de *Totems* en 1953, elle n'en demeure pas moins vivante et la plupart du temps intrinsèque au processus même de création. Loin des idéologies toutes faites ou des abus dogmatiques de l'autorité, l'engagement du poète s'élabore en toute simplicité au fil de l'écriture.

Hénault a côtoyé les intellectuels de *La Relève* et de *La Nouvelle Relève* au tournant des années trente et quarante. Il partage un bon nombre d'idées avec Elie et Charbonneau, ainsi qu'un certain imaginaire avec Péguy, parfois même avec Saint-Denys Garneau. Or, plutôt que de constituer une prémisse impérieuse et contraignante, l'héritage humaniste est assez librement intégré chez lui. Marqué par la grande crise économique des années trente, Hénault est habité d'un irrésistible élan de solidarité envers les humbles et les démunis. Il est amené à envisager le scénario d'une révolution tant morale que sociale, auprès des intellectuels de *La Nouvelle Relève*. Fidèles à cette quête de renouveau spirituel et à cet idéal de fraternité révolutionnaire, les poèmes de «L'Invention de la roue» (1941) mettent tantôt en place un «nous» uni dans un vaste projet d'avenir, tantôt un sujet individuel refusant de s'assimiler aux rouages d'un progrès scientifique déshumanisant. Quant aux proses poétiques des «Allégories» (1943), elles s'emparent de la figure archaïque de l'arbre pour la transformer et pour lui imprimer un nouveau dynamisme. Renversant la vieille doctrine de l'enracinement prônée par le clergé au Canada français, les «Allégories» instaurent une modalité du

mouvement où le passé n'a plus préséance sur le présent¹. Délaissant tout immobilisme, elles obéissent à une véritable poétique de la «renaissance», qui culminera chez Hénault au début de la Révolution tranquille dans «Sémaphore». Ce poème incarnera effectivement en 1962 une renaissance «de la nature par le printemps, du sujet par l'amour»² ; il deviendra une «*allégorie* de sa propre naissance, du poème comme renaissance d'une parole», pour emprunter les mots de Lucie Bourassa.

Vers 1946, lorsque Gilles Hénault découvre le *Manifeste du Parti communiste*, c'est le début d'une nouvelle étape dans son parcours. Il lit aussi un texte d'André Breton intitulé «Limites non-frontières du surréalisme», où le chef du mouvement prend clairement position en faveur du matérialisme dialectique. Fortement impressionné par ce texte, Hénault s'empresse de le faire lire à Paul-Emile Borduas, qui commence alors à envisager la publication d'un manifeste reflétant la pensée du groupe automatiste à Montréal³. Hénault tente de créer un rapprochement entre ses amis peintres et le Parti communiste du Québec ; commence alors la mémorable polémique du journal *Combat*. Jamais Hénault n'aura été aussi socialement «engagé» qu'à cette époque ; jamais il n'aura autant laissé libre cours à l'élan de fraternité révolutionnaire qui le tenaille, et qui déborde à présent du cercle de sa propre poésie pour occuper momentanément l'espace public. Pourtant, il évite le piège du radicalisme. Contrairement à Pierre Gélinas, il a

¹ Voir *Supra*, p. 34-39.

² Lucie Bourassa, «Transports du signe : rime et allégorie dans "Sémaphore"», *Voix et images*, Montréal, vol. XXI, no 1, automne 1995, p. 89-91.

³ Ce sera le *Refus global* (1948).

la présence d'esprit de «pardonner» à Borduas son refus d'adhérer au communisme. La liberté de l'artiste, comme celle du poète, n'est-elle pas inviolable? La polémique du journal *Combat* aura un impact considérable sur la rhétorique même du *Refus global*, comme l'expliquent Ray Ellenwood et François-Marc Gagnon⁴. L'histoire de cette polémique jette aussi un éclairage intéressant sur les «Poèmes de dissidence» composés par Hénault à cette époque.

L'engagement est toujours accompagné de son envers : la liberté créatrice. Ainsi, même les poèmes les plus engagés socialement conservent une part importante de rêve et d'humour, chez Gilles Hénault⁵. Cette dimension onirique et fantaisiste est d'ailleurs prédominante dans le *Théâtre en plein air* (1946), qui constitue un moment important de la rupture surréaliste au Québec. Avec son ami Roland Giguère, Hénault est un des premiers poètes québécois à explorer l'écriture surréaliste⁶. Alimentée à la fois par celle-ci et par la lecture d'un poète comme Supervielle, la notion d'art vivant s'avère centrale dans les poèmes «Visages sans nom», «Dame de vieil âge», «Portrait d'une Balinaise» et «Vivre nu». L'humour et l'imagination débridée ne constituent pas un pur divertissement ; il s'agit de redonner vie à l'art et à la poésie, de briser un système paralysé sous le poids de traditions figées⁷. Invoquer un certain «mythe de la table rase» serait toutefois inapproprié. Ce n'est pas le passé qui est mis au rancart, mais plutôt l'ensemble

⁴ Voir *Supra*, p. 84-85.

⁵ *Ibid*, p. 85-95.

⁶ Il paie d'ailleurs parfois «ce privilège par un certain tâtonnement de l'écriture», selon Michel Biron. Voir «Au-delà de la rupture : «Bestiaire» de Gilles Hénault», *Voix et images*, Montréal, vol. XXIV, no 2, hiver 1999, p. 320.

⁷ Voir *Supra*, p. 42-46 et p. 48.

des dogmes qui l'entourent et le cadennassent. Fidèles à cet esprit de révolution poétique, les «Proses postiches» de *Théâtre en plein air* proposent une violente plongée dans le monde du rêve. Si quelques sursauts de lucidité subsistent parfois au seuil du songe, c'est pour mieux juxtaposer les contraires, pour mieux soulever l'antinomie séculaire entre la veille et le sommeil. Selon cette perspective, les «Proses postiches» annoncent déjà la grande suite «Sémaphore», où se manifesterà une riche «vibration des contraires»⁸ et où sera atteint un certain «équilibre entre rigueur de pensée et *prospections onirique*»⁹.

Dans *Totems* en 1953, la question de l'engagement refait surface à travers le thème de l'américanité, dont on avait déjà pu déceler quelques traces dans *Théâtre en plein air*. L'engagement du poète canadien-français ne peut se concevoir exactement comme en Europe aux lendemains de la Deuxième Guerre mondiale, explique Hénault tout en se distanciant d'un engagement de type «sartrien». Il ne s'agit pas de se couper de la France, mais bien d'expérimenter le monde moderne en multipliant les points de référence et en assumant «notre» continentalité¹⁰. Par exemple, dans le poème «Petite genèse apocryphe», la figure pivot du totem se rattache à la fois à l'héritage surréaliste français et à un imaginaire amérindien, témoignant ainsi du métissage des influences. Surtout, le totem ancre le poème dans une historicité proprement continentale. L'Amérindien joue un rôle crucial dans le

⁸ Lucie Bourassa, *Op. cit.*, p. 84-87.

⁹ *Ibid.*, p. 75. Lucie Bourassa cite ici Gilles Marcotte, *Le Temps des poètes*, Montréal, HMH, 1969, p. 89.

¹⁰ Voir *Supra*, p. 99-101 et p. 107-108.

poème «Je te salue» ; non seulement rappelle-t-il que l'histoire des Amériques débute bien avant l'arrivée des Blancs, mais encore accompagne-t-il de près le sujet et lui lègue-t-il les «espoirs totémiques» qui lui permettront d'explorer les ressources symboliques du continent.

Totems, c'est aussi une expérience des signes, un vaste espace à déchiffrer. Comme plus tard dans *Sémaphore*, Hénault y «combine en un composé heureux des hasards objectifs, des états seconds, des errances de parole, des trajectoires lumineuses, des signaux de matières»¹¹. Voyez les signes, cherchez-les, semble dire le poète, reconnaissez-les autour de vous et tout au fond de vous, car sauf ceux qui s'évaporent en fausses promesses, tous ont leur propre matérialité, leur propre existence. Racines vives, fleuves, coquillages, «télégraphies des sourires», «empreintes digitales» : voici la preuve que la vie «s'arborise» dans le temps et dans l'histoire. «Bref, tout ce qui pourrait être magma ou confusion prend forme et habite notre monde», comme le dit si bien Jacques Brault¹². Profondément ancré dans les multiples configurations historiques, géographiques et climatiques du continent, le totem de la «Petite genèse apocryphe» appelle une interprétation hiéroglyphique, comme le fera l'arbre de *Sémaphore*¹³. Si le sujet est en quête d'un héritage significatif, il cherche aussi à repérer et à cristalliser les signes d'un avenir possible.

¹¹ Jacques Brault, Préface à *Signaux pour les voyants*, Montréal, l'Hexagone, Typo, 1972, p. 8.

¹² *Ibid.*

¹³ Voir Gilles Hénault, «Le temps s'arborise», *Signaux pour les voyants*, Montréal, l'Hexagone, Typo, 1972, p. 142-143. Voir aussi *Supra*, p. 108.

Cette «poésie de la confiance et du combat»¹⁴ est emblématique des nouvelles voies explorées au Québec pendant la Révolution tranquille. Vers le tout début des années soixante, une génération de jeunes poètes se lancera dans une double quête : celle du langage et du territoire. Le surréalisme entrera alors «enfin dans le courant majeur de la poésie canadienne-française»¹⁵ ; accueillant dans leurs rangs Gilles Hénault, son confrère Roland Giguère et quelques autres, les éditions de l'Hexagone vont connaître un nouveau départ.

¹⁴ Jacques Brault, «Une Poésie du risque», *Culture vivante*, Montréal, vol. 1, no 1, 1966.

¹⁵ Gilles Marcotte, *Le Temps des poètes*, Montréal, l'Hexagone, HMH, 1969, p. 90.

BIBLIOGRAPHIE

1. L'OEUVRE DE GILLES HÉNAULT

1.1 Corpus

«L'invention de la roue», *La Nouvelle Relève*, Montréal, vol. II, no 2, octobre 1941.

«Allégories», *Gants du ciel*, Montréal, vo. I, no 1, septembre 1943.

Théâtre en plein air, Montréal, Cahiers de la file indienne, 1946 [avec six dessins de Charles Daudelin].

Totems, Montréal, Erta, 1953 [avec quatre illustrations d'Albert Dumouchel].

Signaux pour les voyants, Montréal, l'Hexagone, Typo, 1972 [préface de Jacques Brault].

* Cette édition réunit les six recueils précédents ainsi que «Dix poèmes de dissidence» (inédits, 1945-1963).

1.2 Autres recueils

Voyage au pays de mémoire, Montréal, Éditions Erta, 1959 [avec six eaux-fortes de Marcelle Ferron].

Sémaphore suivi de *Voyage au pays de mémoire*, Montréal, l'Hexagone, 1962.

À l'inconnue nue, Montréal, Parti pris, 1984 [avec huit dessins de Léon Bellefleur].

Noyade : poème, Montréal, Éditions de l'Atelier, 1986 [avec gravures de Monique Charbonneau, tirage limité à vingt-cinq exemplaires].

À l'écoute de l'écoumène, Montréal, l'Hexagone, 1991.

1.3 Principaux articles de périodiques ou de journaux¹

«La pensée de Rémy de Goumont sur le style», *Le Jour*, Montréal, 23 septembre 1939.

«Du style», *Le Jour*, Montréal, 30 septembre 1939.

«Un flambeau qui s'éteint», *Le Jour*, Montréal, 7 octobre 1939.

«La dame et la statue», *Le Jour*, Montréal, 7 octobre 1939.

«L'avare», *Le Jour*, Montréal, 21 octobre 1939.

«Question pertinente», *Le Jour*, Montréal, 28 octobre 1939.

«Variations sur un thème sonore», *Le Jour*, Montréal, 28 octobre 1939.

«Un homme véritable», *Le Jour*, Montréal, 4 novembre 1939.

«En marge d'une pièce moderne», *Le Jour*, Montréal, 11 novembre 1939.

«Nous les intellectuels», *Le Quartier latin*, Montréal, vol. XIII, no 14, 24 janvier 1941.

¹ Voir la bibliographie établie par Hugues Corriveau dans *Gilles Hénault : lecture de Sémaphore*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1978, p.145-159. Voir aussi la bibliographie établie par Raymond Rouleau dans *Voix et images*, Montréal, vol. XXI, no 1, automne 1995, p. 112-122.

- «Réflexions de Diogène», *L'Action nationale*, Montréal, vol. XII, janvier 1941, p. 31-38.
- «Cinq mystères en forme de retable», *La Nouvelle Relève*, Montréal, vol. I, no 1, septembre 1941, p. 32-35.
- «Stances à l'éternel absent par Jeanine Bélanger», *La Nouvelle Relève*, Montréal, vol. I, no 1, septembre 1941, p. 54 - 56.
- «Axes et parallaxes par François Hertel», *La Nouvelle Relève*, Montréal, vol. I, no 2, octobre 1941, p. 113 -115.
- «Le crépuscule de la civilisation», *Le Quartier latin*, Montréal, vol. XXIII, no 19, 28 février 1941, p. 2.
- Paul Joyal, pseudonyme, «Miracles», *La Presse*, Montréal, 31 juillet 1943.
- Paul Joyal, pseudonyme, «Chez M. François Hertel, le poète et l'humoriste», *La Presse*, Montréal, 30 octobre 1943.
- Paul Joyal, pseudonyme, «Le Crève-cœur», *La Presse*, Montréal, 4 décembre 1943.
- Paul Joyal, pseudonyme, «Psaumes, de Patrice de la Tour du Pain», *La Presse*, Montréal, 24 décembre 1943.
- Paul Joyal, pseudonyme, «Vent du large, de Jean-Louis Gagnon», *La Presse*, Montréal, 18 mars 1944.
- Paul Joyal, pseudonyme, «La vie et l'œuvre du frère Luc», *La Presse*, Montréal, 20 mai 1944.
- «La France», *Amérique française*, Montréal, vol. 4, no 2, novembre 1944.
- «Le livre», *Amérique française*, Montréal, vol. 4, no 3, décembre 1944 / janvier 1945, p. 4.
- «L'humour de Jules Supervielles», *Gants du ciel*, Montréal, no 7, mars 1945, p. 43-47.
- «Lieu d'asile par Georges Duhamel», *Le Canada*, supplément littéraire, novembre 1946.
- «Alain Grandbois», *Amérique française*, Montréal, vol. XII, no 6, décembre 1954, p. 474.
- «La poésie et la vie», *La Poésie et nous*, Collectif, Montréal, l'Hexagone, 1958, p. 28-42.
- «M. Onimus fait l'apologie de l'art et de la poésie moderne», *Le Devoir*, Montréal, 11 juillet 1959.
- «Hommage à nos écrivains», *Le Devoir*, Montréal, 28 novembre 1959, p. 29.
- «Conférence de Jean Lemoyne sur le poète Saint-Denys Garneau», *Le Devoir*, Montréal, 15 février 1960, p. 9.
- «Le poète Bonnefoy croit que la poésie doit dialoguer avec la philosophie», *Le Devoir*, Montréal, 28 mai 1960, p. 9.
- «La vie intellectuelle au Québec. Nous passons d'un monde clos à un monde ouvert», *Le Devoir*, Montréal, 22 octobre 1960, p. 29 et 37 [conférence prononcée à l'Université de Montréal dans le cadre des services d'extension de l'enseignement universitaire].
- «Hommage à nos écrivains», *Le Devoir*, Montréal, 22 octobre 1960, p. 36.
- «Comment concilier les données qui nous définissent ?», *Le Devoir*, Montréal, 22 octobre 1960.
- «Jeunes ardeurs», «Fragiles passerelles» et «Poèmes d'un mandarin - Paul Morin», *Livres et auteurs canadiens*, Montréal, Jumonville, 1961, p. 32-37.
- «Une remarquable reconstitution historique», *Le Devoir*, Montréal, 17 janvier 1961.
- «Belle réalisation scénique pour un Claudel biblique», *Le Devoir*, Montréal, 31 janvier 1961.

- «Le crépuscule de la poésie est un crépuscule du matin. Interview avec Pierre Emmanuel», *Le Devoir*, Montréal, 18 février 1961, p. 9.
- «Nouvelle génération à la recherche d'une synthèse des genres littéraires», *Le Devoir*, Montréal, 1er avril 1961, p. 10.
- «La relève des clercs», *Le Devoir*, Montréal, 6 janvier 1962, p. 11.
- «Il n'était pas un vulgaire touriste» (portrait d'Alain Grandbois), *Le Nouveau Journal*, Montréal, 10 mars 1962, p. 3.
- «L'optimisme est-il permis?», *Le Magazine Maclean*, Montréal, vol. V, no 1, janvier 1965, p. 47.
- «Le droit de rêver», *Quoi*, Montréal, vol. I, no 1, janvier-février 1967, p. 53-62.
- «La poésie est mot de passe», *Poésie actuelle*, sous la direction de Guy Robert, Montréal, Déom, 1970, p. 87-91.
- «Amical salut à Roland Giguère», *La Barre du jour*, Montréal, nos 11-12-13, décembre-mai 1968, p. 143-144.
- «Saint-Denys Garneau ou la vie impossible», *Études françaises*, Montréal, vol.V, no 4, novembre 1969, p. 480-488.
- «Une littérature nationale», *Le Magazine littéraire*, Paris, no 134, mars 1978, p. 62-66.
- «La littérature française et l'écrivain québécois», *Cahier de l'ACFAS*, no 4, 1980.
- «La pêche à la ligne», préface de *À l'orée de l'oeil*, Roland Giguère, Montréal, Éditions du Noroît, 1981.
- «La modernité», *Possibles*, Montréal, vol. VIII, no 3, printemps 1984, p. 145-148.
- «De la poésie comme fonction de l'esprit», in *Estuaire*, Montréal, nos 40-41, été-automne 1986, p. 83-86.
- «Témoignages d'écrivains», in *Textes et contextes. Espaces imaginaires*, 2e partie, Laval, Éditions Mondia, 1988, p. 326, 340, 343.
- «Les avatars d'une vie littéraire», *André Laurendeau, un intellectuel d'ici*, Actes du colloque publiés sous la direction de Lucille Baudry et Robert Comeau, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1990, p. 127-1312.

1.4 Écrits sur l'art

- Paul Joyal, pseudonyme, «L'Illustration et la défense de la peinture moderne», *La Presse*, Montréal, 19 juin 1943.
- Paul Joyal, pseudonyme, «Manifeste au sujet d'un art canadien», *La Presse*, Montréal, 3 juillet 1943.
- Paul Joyal, pseudonyme, «Une exposition Filion-Jasmin», *La Presse*, Montréal, 31 juillet 1943.
- Paul Joyal, pseudonyme, «Notes sur l'art mexicain actuel», *La Presse*, Montréal, 7 août 1943.

- Paul Joyal, pseudonyme, «Bref regard sur la peinture mexicaine», *La Presse*, Montréal, 11 septembre 1943.
- Paul Joyal, pseudonyme, «Nouvelle exposition de Paul-Émile Borduas», *La Presse*, Montréal, 2 octobre 1943.
- Paul Joyal, pseudonyme, «Salon de la Société d'art contemporain», *La Presse*, Montréal, 13 novembre 1943.
- Paul Joyal, pseudonyme, «M. Bruno Béran à l'Art Gallery», *La Presse*, Montréal, 4 décembre 1943.
- Paul Joyal, pseudonyme, «Exposition de Mlle Pagnelo», *La Presse*, Montréal, 4 décembre 1943.
- Paul Joyal, pseudonyme, «Des expositions d'art actuellement en cours», *La Presse*, Montréal, 11 décembre 1943.
- «La question du primitivisme», *Le Quartier latin*, Montréal, vol. XXVI, no 11, 17 décembre 1943.
- Paul Joyal, pseudonyme, «Exposition du Canadian group», *La Presse*, Montréal, 15 janvier 1944.
- Paul Joyal, pseudonyme, «Une expérience concluante», *La Presse*, Montréal, 22 janvier 1944.
- Paul Joyal, pseudonyme, «John Lyman à la Dominion Gallery», *La Presse*, Montréal, 18 mars 1944.
- «Notes sur l'art», *Le Canada*, 17 octobre 1944.
- «Borduas», *Combat*, Montréal, 1er février 1947.
- «Au sujet d'une exposition de Pierre Gauvreau», *Combat*, Montréal, 22 novembre 1947.
- «Discussions sur l'art», *Combat*, Montréal, 13 décembre 1947.
- «L'art en mouvement et le mouvement dans l'art», *Vie des arts*, Montréal, vol. XII, no 49, hiver 1967-1968.
- «Profil de Borduas», *Le Nouveau Journal*, Montréal, 13 janvier 1962.
- «Le nouveau musée d'art contemporain», *Vie des arts*, Montréal, vol. XIII, no 51, été 1968, p. 12-19.
- «L'art contemporain a son musée», *Culture vivante*, Montréal, no 10, août 1968, p. 14-19.
- «Lumière dans l'art, lumière dans la vie», *Forces*, no 7, printemps 1969, p. 38-49.
- «Déclarations du sculpteur Roussil», *Vie des arts*, Montréal, vol. XIV, no 58, printemps 1970, p. 89-92.
- «Le musée d'art contemporain», *Vie des arts*, Montréal, vol. XVI, no 63, été 1971, p. 34-39.
- «Vasarely, vibration et irradiation», *Vie des arts*, Montréal, vol. XVII, no 70, printemps 1973, p. 34-77.
- «Pierre Clerk, Topologie urbaine», *Vie des arts*, Montréal, vol. XVIII, no 71, été 1973, p. 47-50.
- «Gérard Tremblay, le pouvoir d'intégration», *Vie des arts*, Montréal, vol. XIX, no 76, automne 1974, p. 64-67.

- «Paradoxes sur les arts et les sports», *Vie des arts*, Montréal, vol. XXI, no 83, été 1976, p. 22-27.
- «Au début des années 50. Erta-Arts graphiques et poésie», *Vie des arts*, Montréal, vol. XXII, no 90, printemps 1978, p. 20-23.
- «Marcel Marois, la Voix de la navette», *Vie des arts*, Montréal, vol. XXVI, no 114, mars-avril-mai 1984, p. 53-55.
- «Gilles Boisvert. Une nouvelle métamorphose», *Vie des arts*, Montréal, vol. XXIX, no 118, mars 1985, p. 42-45.
- «La peinture de Borduas. Genèse et rupture», *Vie des arts*, Montréal, vol. XXIII, no 130, printemps 1988, p. 26-29.
- «Charles Daudelin. Profession sculpteur», *Vie des arts*, Montréal, vol. XXXIV, no 135, été 1989, p. 44-47.
- «François Dalléget et l'objet de la ville», *Vie des arts*, Montréal, vol. XXXV, no 142, printemps 1991, p. 36-38.

2. ÉTUDES PORTANT SUR L'OEUVRE DE GILLES HÉNAULT

- ANONYME «Spectacles et concerts. Gilles Hénault et Yves préfontaine publient des poèmes», *La Presse*, Montréal, 16 juin 1960.
- ANONYME «Deux lancements ; de l'histoire à la poésie», *Le Nouveau Journal*, Montréal, 19 avril 1962.
- ANONYME «Hamelin-Hénault-Maillet, prix littéraires du Gouverneur général», *La Presse*, Montréal, 17 avril 1973.
- ARCAND, Denys «De l'indécrottable stupidité de nos critiques», *Le Quartier latin*, Montréal, 5 décembre 1961.
- BAILLARGEON, Normand, «Gilles Hénault, le poète-phare - Le précurseur et initiateur de la modernité littéraire au Québec», *Le Devoir*, Montréal, 11 avril 1994, p. B1.
- BARBERIS, Robert «À la semaine des lettres», *Le Cahier* (supplément du *Quartier latin*), Montréal, vol. II, no 22, 31 mars 1966, p.10.
- BEAULIEU, François «Le droit de rêver : Gilles Hénault», *Métro-Express*, 23 mars 1966.
- BEAULIEU, Victor Lévy, «Entre les lignes», *Le Nouveau samedi*, 19 novembre 1972.
- BIDA, Constantin *Poésie du Québec contemporain*, Montréal, Librairie Déom, «Études slaves - Université d'Ottawa», no 2, 1968.
- BIRON, Michel «Au-delà de la rupture : "Bestiaire" de Gilles Hénault», *Voix et images*, Montréal, vol. XXIV, no 2, hiver 1999.

- «Distances du poème : Gilles Hénault et *Refus global* », *Études françaises*, Montréal, vol. XXXIV, nos 2/3, automne-hiver 1998, p. 114-124.
- BONENFANT, Joseph «L'Invention de la roue», *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec (1940-1959)*, tome III, sous la direction de Maurice Lemire, Montréal, Fides, 1982, p. 521-522.
- BOSQUET, Alain «Gilles Hénault», *La Nouvelle Revue française*, Paris, septembre 1973, no 249, p. 71.
- BOURASSA, André-G., «Gilles Hénault, éléments de biographie», *La Barre du jour*, Montréal, nos 17 à 20, janvier-août 1969, p.310-314.
- «Sur le *Théâtre en plein air* », *La Barre du jour*, Montréal, nos 17 à 20, janvier-août 1969, p. 315-328.
- BOURASSA, Lucie «Transports du signe : rime et allégorie dans *Sémaphore* », *Voix et images*, Montréal, vol. XXI, no 1, automne 1995, p. 74-91.
- BOURGAULT, Pierre «Une littérature qui ne tient compte que des valeurs patriotiques n'est pas une littérature», *La Presse*, Montréal, 22 juin 1963.
- BRAULT, Jacques «Une poésie du risque», *Culture vivante*, Montréal, vol. I, no 1, 1966, p. 41-45.
- BRUNET, Berthelot «Compte-rendu de *Théâtre en plein air* », *La Nouvelle Relève*, Montréal, octobre-novembre 1946, p. 457.
- CANTIN, Françoise «À l'écoute de l'écoumène», *Nuit blanche*, Québec, no 49, septembre-octobre-novembre 1992, p. 15.
- CHAMBERLAND, Paul, «La longue phrase de *Voyage au pays de mémoire* », *Voix et images*, Montréal, vol. XXI, no 1, automne 1995, p. 26-52.
- «Fondation du territoire», *Parti pris*, vol. IV, nos 9-10, Montréal, mai-août 1967.
- CHARBONNEAU, Alain, «La vitrine du livre», *Le Devoir*, Montréal, 30 avril 1994.
- CHATILLON, Pierre, «La Naissance du feu dans la jeune poésie du Québec», *Poésie canadienne-française*, Montréal, Fides, Archives des lettres canadiennes, Tome IV, 1969, p. 255-284.
- CLOUTIER, Cécile «La jeune poésie au Canada français», *Incidences*, Ottawa, no 7, janvier 1965, p. 4-11.
- CLOUTIER, Guy «En librairie», *Le Soleil*, Québec, 10 février 1992.
- CONNOLY, Jocelyne «Gilles Hénault, poète, et le champs artistique québécois», *Voix et images*, Montréal, vol. XXI, no 1, automne 1995.
- CORRIVEAU, Hugues «L'invention de Gilles Hénault ou Le feu insolite», *Lettres québécoises*, Montréal, no 85, printemps 1997, p. 8.
- Gilles Hénault : lecture de Sémaphore*, Montréal, P.U.M., 1978.
- «Défense de toucher», *La Barre du jour*, Montréal, nos 39-40-41, printemps-été 1973, p. 58-84.

- DAIGNAULT, Claude «Gilles Hénault et le symposium», *Le Soleil*, Québec, 26 juillet 1966.
- DALLARD, Sylvie «Totems », *Dictionnaire des oeuvres littéraire du Québec (1940-1959)*, tome III, sous la direction de Maurice Lemire, Montréal, Fides, 1982, p. 1011-1014.
- _____ *Trois poètes exemplaires (1940-1979)*, Thèse de doctorat ès lettres, Québec, Université Laval, 1977.
- DE GRANDPRÉ, Pierre et VAN SCHENDEL, Michel, «Pionniers du surréel au Québec», *Histoire de la littérature française du Québec*, Montréal, Beauchemin, vol.3, 1969, p. 211-217.
- DOSTIE, Gaétan «La poésie québécoise - Gilles Hénault, prophète discret», *Le Jour*, Montréal, 9 mars 1974, p. 17.
- DUGAS, Benoît «Du masculin au féminin», *Spirale*, no 113, Montréal, mars 1992, p. 14.
- DUHAMEL, Roger «Hénault, Filion et Ménard», *La Patrie*, Montréal, 13 mai 1962.
- _____ «Sémaphore», *Livres et auteurs canadiens*, Montréal, Jumonville, 1962, p. 40-41.
- ÉTHIER-BLAIS, Jean, DANSEREAU, Claude, KATTAN, Naïm, SYLVESTRE, Guy, «Nouveaux mythes et nouvelle sensibilité dans la littérature canadienne-française», *Le Devoir*, Montréal, 8 avril 1965.
- FISSETTE, Jean «Gilles Hénault; between simplicity and analogy», *Ellipse*, Sherbrooke, no 18, 1976, p. 62-71.
- GAGNON, Pierre, *La Recherche des véritables signaux et la découverte de la femme sémaphore dans l'oeuvre de Gilles Hénault*, mémoire de maîtrise ès Arts, Trois-Rivières, UQTR, 1975.
- GAUVIN, Lise et MIRON, Gaston, «Gilles Hénault», *Écrivains contemporains du Québec*, Paris, Seghers, 1989, p. 279-284.
- GAY, Paul «La jeune poésie», *Le Droit*, 22 juin 1968.
- GODIN, Gérald «À nous et pour nous», *Le Nouveau Journal*, Montréal, 5 mai 1962.
- HAECK, Philippe «Je n'aime pas les longs discours», *Voix et images*, Montréal, vol. XXI, no 1, automne 1995, p. 53-62.
- _____ *Naissances. De l'écriture québécoise*, Montréal, VLB Éditeur, 1979, p. 113-123 et 142-146.
- _____ «La circulation des lettres, *Signaux pour les voyants* », *Le Canada français*, Longueuil, 10 janvier 1973.
- HAECK, Philippe, PIOTTE, Jean-Marc et Patrick STRARAM le Bison ravi, «Entretien avec Gilles Hénault - 30 ans après le *Refus Global* », *Chroniques*, Montréal, vol. I, no 1, janvier 1975, p. 12-26.
- HALLE, Paul-André «Le Cri nu dans la poésie de Gilles Hénault», *Co-Incidences*, Ottawa, vol. I, no 2, avril 1971, p. 46-55.

- HAMEL, Réginald, HARE, John, WYCZYNSKI, Paul, *Dictionnaire pratique des auteurs québécois*, Montréal, Fides, 1976, p. 354-355.
- _____ «Hénault, Gilles», *Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du Nord*, Montréal, Fides, 1989, p.689.
- HAMELIN, Jean «Gilles Hénault ou le langage nu de la poésie», *Le Devoir*, Montréal, 21 avril 1962.
- _____ «Hommage à nos écrivains», *Le Devoir*, Montréal, 20 octobre 1962.
- ISSENHUTH, Jean-Pierre, «Poésies», *Le Devoir*, Montréal, 30 novembre 1991.
- JASMIN, Claude «Gilles Hénault : priorité aux artistes du pays!», *La Presse* (supplément), Montréal, 5 mars 1966.
- KUSHNER, Eva «*Sémaphore* suivi de *Voyage au pays de mémoire* », *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec (1960-1969)*, tome IV, sous la direction de Maurice Lemire, Montréal, Fides, 1984, p. 806-810.
- _____ «*Théâtre en plein air* », *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec (1940-1959)*, tome III, sous la direction de Maurice Lemire, Montréal, Fides, 1982, p. 985-990.
- _____ «La poétique de Gilles Hénault», *Mélanges de civilisation canadienne-française offerts au professeur Paul Wyczynski*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1977, p. 137-148.
- _____ «*Signaux pour les voyants* », *Livres et Auteurs québécois*, Montréal Jumonville, 1972, pl 136-140.
- LACÔTE, René «Poésie canadienne», *Lettres françaises*, Paris, 7 au 13 février 1963.
- LANGEVIN, André «Nos écrivains», *Le Devoir*, Montréal, 21 juin 1947.
- LAURIER, Marie «Les prix du Québec, littérature - Le poète des rêves et de la laïcité», *Le Devoir*, Montréal, 4 et 5 décembre 1993.
- LÉGER, Jean-Marc «Où va la littérature canadienne-française?», *Le Devoir*, Montréal, 11 décembre 1948.
- LEMOYNE, Wilfrid «*Totems* de Gilles Hénault», *La Revue des arts et des lettres*, Radio-Canada, 19 janvier 1954.
- LESAGE, Germain «Une éruption surréaliste», la *Revue de l'Université d'Ottawa*, Ottawa, vol. XXXIV, no 3, juillet-septembre 1964.
- LOCKELL, Clément «Poème en prose de Gilles Hénault. Voyage au pays de mémoire», *Le Devoir*, Montréal, 24 décembre 1960.
- MAILHOT, Laurent «La poésie de Gilles Hénault», *Voix et images du pays*, Montréal, vol. VIII, 1974, p. 149-161.
- MAJOR, Jean-Louis, «L'Hexagone : une aventure en poésie québécoise», *Poésie canadienne-française*, Montréal, Fides, Archives des lettres canadiennes, Tome IV, 1969, p. 175- 203.

- MARCOTTE, Gilles «Les livres. Hénault et Filion, poètes d'aujourd'hui», *La Presse*, Montréal, 5 mai 1962.

 «Poèmes pour le plaisir», *Le Devoir*, Montréal, 23 janvier 1954.
 «Deux nouvelles revues canadiennes-françaises», *Le Devoir*, Montréal, 24 mars 1951.
- MARTEL, Réginald «Un hommage très émouvant au poète Gilles Hénault», *La Presse*, Montréal, 18 novembre 1991.

 «Poésie d'ici», *La Presse*, Montréal, 11 novembre 1972.
- MARTIN, Louis «Et dans cent ans?», *Le Magazine Maclean*, Montréal, vol. VII, no 7, juillet 1967, p. 13-17.
- MELANÇON, Robert «Gilles Hénault enfin lu», *Le Devoir*, Montréal, 7 octobre 1978.
- PALASCIO-MORIN, Ernest «La vérité de la poésie exige un engagement», *Photo-Journal*, Montréal, 6 au 12 novembre 1972.
- PARADIS, Suzanne «*Quoi et La Barre du jour*, deux revues, seize auteurs», *Le Soleil*, Québec, 13 mai 1967.
- PELOSSE, Cécile *La recherche du pays de la poésie québécoise de 1945 à 1970*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 1974.
- POULIN, Gabrielle «La poésie québécoise en 1972. Deuxième partie. Gilles Hénault à l'Hexagone», *Relations*, Montréal, vol. XXXIII, no 383, juin 1973, p. 188-189.
- RAYMOND, Louis-Marcel «La littérature canadienne-française contemporaine», *Le Devoir*, Montréal, 26 novembre 1949.
- RICHER, Julie «Trois poètes : Gilles Hénault, Jean-Paul Filion, Jean Ménard, et deux romans qui tiennent le coup», *Notre temps*, Montréal, 12 mai 1962.
- ROBERT, Guy «Une demi-douzaine de chefs-d'oeuvre, S.V.P. Renaissance de l'Hexagone», *Maintenant*, Montréal, juin 1963.
- ROY, G. Ross «À l'écoute de l'écoumène», *World Literature Today*, Oklahoma, vol. 66, no 3, été 1992, p. 478.
- ROYER, Jean «Gilles Hénault, l'un des fondateurs de la modernité québécoise», *Lettres québécoises*, Montréal, no 85, printemps 1997, p. 6-7.
- SYLVESTRE, Guy «Amour et poésie ; Éros au pays de Québec», *Le Devoir*, Montréal, 7 novembre 1964.

 «Livres en français. Poésie», *University of Toronto Quarterly*, Toronto, vol. XXXII, no 4, juillet 1963, p. 495-505.
 «Année littéraire 1946», *Revue de l'Université d'Ottawa*, Ottawa, mars 1947, p. 105.
- THÉBERGE, Jean-Yves «Des signaux pour les voyants», *Le Canada français*, Longueuil, 10 janvier 1973.
- TREMBLAY, Odile «La longue marche d'un poète», *Le Devoir*, Montréal, 30 novembre 1991, p. D1 et D4.

- TREMBLAY, Régis «Le poète québécois est suicidaire, selon Hénault», *Le Soleil*, Québec, 6 octobre 1979.
- _____ «Gilles Hénault, poète en rupture de poésie», *Le Soleil*, Québec, 23 décembre 1972.
- VAN SCHENDEL, Michel, «D'une lucidité, d'une ironie et d'une tendresse», *Voix et images*, Montréal, vol. XXI, no 1, automne 1995, p. 92-111.
- _____ «Poésie vivante, Gilles Hénault, Paul-Marie Lapointe», sous la direction de Gilles Marcotte, *Présence de la critique* Montréal, HMH, 1966, p. 203-207.
- _____ «Poésie québécoise 1960-1965 : l'appriovissement du vertige ou la rencontre de nouvelles traditions», *Livres et Auteurs canadiens*, Montréal, Jumonville, 1965, p.13-22.
- _____ «*Voyage au pays de mémoire* », *Liberté*, Montréal, vol. III, no 13, janvier-février 1961, p. 445-447.
- VIATTE, Auguste «Le renouveau de la littérature canadienne», *Le Devoir*, Montréal, 27 décembre 1962.

3. CORPUS SECONDAIRE

- BORDUAS, P.-Émile *Refus global et autres écrits* [1948], édition préparée et présentée par André-G. Bourassa et Gilles Lapointe, Montréal, l'Hexagone, Typo Essais, 1990.
- BRETON, André «Limites non-frontières du surréalisme», *La clé des champs*, Paris, Pauvert, 1967 [1937 dans la *NRF*].
- FERRON, Jacques «La soumission des clercs», *Historiettes*, Montréal, Éditions du Jour, 1969.

4. HISTOIRE DU QUÉBEC

- COLLECTIF *Histoire du mouvement ouvrier au Québec. 1825-1976. 150 ans de luttes*, Beaucevilles (Québec), Coédition CSM et CEQ, l'Éclaireur, 1981.
- COLLECTIF CLIO (LE) : DUMONT Micheline, JEAN, Michèle, LAVIGNE, Marie, STODDART, Jennifer, *L'Histoire des femmes au Québec*, Montréal, Le Jour, 1992.
- GROULX, Patrice *Un héros commun. Dollard Désormeaux, les Amérindiens et nous*, Éditions Vents d'Ouest, Hull, 1998.

- LACELLE, Nicole *Madeleine Parent et Léa Roback. Entretiens*, Montréal, Remue-ménage, 1988.
- LINTEAU, Paul-André, DUROCHER, René, ROBERT, Jean-Claude, *Histoire du Québec contemporain, Tome I, De la Confédération à la crise (1867-1929)*, Montréal, Boréal, 1979.
- LINTEAU, Paul-André, DUROCHER, René, ROBERT, Jean-Claude, RICARD, François, *Histoire du Québec contemporain, Tome II, Le Québec depuis 1930*, Montréal, Boréal, 1986.
- LIPTON, Charles *Histoire du syndicalisme au Québec, 1827-1959*, traduction de Michel Van Schendel, Montréal, Parti pris, 1976.

5. ART ET LITTÉRATURE AU QUÉBEC

- BORDUAS, Paul-Emile, «Manières de goûter une oeuvre d'art», *Amérique française*, Montréal, vol.2, no 4, janvier 1943, p. 31-44.
- BOURASSA, André-G. *Surréalisme et littérature québécoise. Histoire d'une révolution culturelle*, Montréal, Les Herbes rouges, Typo, 1986.
- BOURNEUF, Roland *Saint-Denys Garneau et ses lectures européennes*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1969.
- BRAULT, Jacques «Poésie et politique», *La Barre du jour*, Montréal, no 26, octobre 1970, p. 14- 19.
- CHARBONNEAU, Robert, *La France et nous, journal d'une querelle. Réponses à Jean Cassou, René Garneau, Louis Aragon, Stanislas Fumet, André Billy, Jérôme et Jean Tharaud, François Mauriac et autres*, Montréal, L'Arbre, 1947.
- COLLECTIF *La poésie et nous* (chapitres de M. Van Schendel, G. Hénault, J.Brault, W.Lemoyne et Yves Préfontaine), Montréal, l'Hexagone, 1958.
- ELIE, Robert «Rupture», *La Relève*, Montréal, vol. II, no 6, février 1936, p. 173-177.
- ELLENWOOD, Ray *Egregore. A history of the Montréal automatist movement*, Exile Editions, Toronto, 1992.
- FILTEAU, Claude «L'Âge de la métaphysique : les poètes québécois et le verset claudélien», *Littérature*, Paris, no 66, mai 1987, p. 4.
- FOURNIER, Marcel «Borduas et sa société», *La Barre du Jour*, Montréal, nos 17-20, janvier-août 1969, p. 108-126.
- GAGNON, François-Marc, *Chronique du mouvement automatiste québécois*, Montréal, Lanctôt Éditeur, 1998.

- _____ *Paul-Émile Borduas, Biographie critique et analyse de l'oeuvre*, Montréal, Fides, 1978.
- GAGNON, Maurice *Peinture moderne*, Montréal, Valiquette, 1943.
- GAUVREAU, Claude *Écrits sur l'art*, Édition préparée par Gilles Lapointe, Montréal, l'Hexagone, 1996.
- _____ «L'Épopée automatiste vue par un cyclope», *La Barre du jour*, Montréal, nos 17-20, janvier-août 1969, p. 48-96.
- _____ «Proclamation des Rebelles», *La Barre du jour*, Montréal, nos 17-20, janvier-août 1969, p. 106-107.
- _____ «La peinture n'est pas un hochet de dilettante», *Combat*, Montréal, 21 décembre 1946.
- GÉLINAS, Pierre «Poursuivant la discussion sur l'art», *Combat*, Montréal, 3 janvier 1948.
- _____ «Contribution à une discussion sur l'art», *Combat*, Montréal, 29 novembre 1947.
- GIGUÈRE, Richard *L'Édition de poésie. Les éditions Erta, Orphée, Nocturne, Quartz, Atyes et l'Hexagone*, Sherbrooke (Québec), Ex Libris, 1989.
- GIGUÈRE, Richard et MICHON, Jacques, *L'Édition littéraire au Québec, 1940-1960*, Sherbrooke (Qué.), Cahiers d'études littéraires et culturelles, no 9, 1985.
- HAREL, Simon «La filiation secrète», *Confluences littéraires. Brésil-Québec : les bases d'une comparaison*, Les Éditions Balzac, Candiac (Québec), 1992, p. 153-175.
- HURTUBISE, Claude «Entretien avec Maritain», *La Relève*, Montréal, vol. IV, no 8, mars 1939, p. 227-230.
- LAPOINTE, Gilles *L'Envol des signes. Borduas et ses lettres*, Montréal, Fides - CETUQ, 1996.
- _____ «Chronologie de l'automatisme», dans GAUVREAU, Claude, *Ecrits sur l'art*, Montréal, l'Hexagone, 1996, p. 25-33.
- LAROCHE, Maximilien «L'Américanité ou l'ambiguïté du je», *Dialectique de l'américanisation*, Grelca, Essais, Université Laval, 1993.
- MAILHOT, Laurent *La Littérature québécoise*, Montréal, Typo, 1997.
- MAILHOT, Laurent et NEPVEU, Pierre, *La poésie québécoise. Des origines à nos jours* (anthologie), Montréal, l'Hexagone, Typo, 1990.
- MARCOTTE, Gilles *Littérature et circonstances*, Montréal, l'Hexagone, 1989.
- _____ *Le Temps des poètes. Description critique de la poésie actuelle au Canada français*, Montréal, HMH, 1969.
- _____ *Une littérature qui se fait*, Montréal, Éditions Hurtubise-HMH, 1962.
- MELANÇON, B. et POPOVIC, P. (sous la direction de), *Saint-Denys Garneau et La Relève*, Montréal, (actes du colloque tenu à Montréal le 12 novembre 1993), Fides - CÉTUQ, 1995.

- NEPVEU, Pierre *Intérieurs du Nouveau Monde*, Montréal, Boréal, 1998.
 _____ *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1988.
- POPOVIC, Pierre *La Contradiction du poème. Poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Candiac (Québec), Les Éditions Balzac, 1992.
- PRÉFONTAINE, Yves «L'Amérique : un kaléidoscope de cultures», *Études littéraires*, Montréal, avril 1975, p. 159-166.
- RICARD, François *Gabrielle Roy. Une vie*, Montréal, Boréal, 1996.
- RIOPELLE, Jean- Paul «Lettre ouverte de Jean-Paul Riopelle», *Combat*, Montréal, 20 décembre 1947.
- ROBERT, Guy *Borduas*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1972.
- ROYER, Jean *Introduction à la poésie québécoise contemporaine. Les poètes et les oeuvres des origines à nos jours*, Montréal, BQ, 1989.
- SMART, Patricia *Les Femmes du refus global*, Montréal, Boréal, 1998.
- SYLVESTRE, Guy «Gants du ciel», *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, été-automne 1983.
- TÉBOUL, Victor *Le Jour. Émergence du libéralisme moderne au Québec*, Montréal, Hurtubise, 1984.
- THÉRIEN, Gilles (Dir.) *Figures de l'Indien*, Montréal, Typo, 1995.
- WARWICK, Jack «Un retour aux mythes de la terre?», *Études françaises*, Montréal, vol. IX, no 4, novembre 1973, p. 279-301.

6. THÉORIE ET ÉTUDES LITTÉRAIRES

- ADAM, Jean-Michel «Lire le poème ; isotopies et figures», *Pour lire le poème*, Bruxelles-Paris, De Boeck-Duculot, 1992, p. 119-165.
- ANGENOT, Marc «Que peut la littérature? Sociocritique littéraire et critique du discours social», sous la direction de Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars, *La Politique du texte. Enjeux sociocritiques. Pour Claude Duchet*, Lille, 1992, p. 9 à 25.
- MARCOTTE, Gilles *La Prose de Rimbaud*, Montréal, Boréal, 1989.
- MARTINEAU, Ysabel *Modernité et primitivisme dans l'oeuvre poétique de Blaise Cendrars*, Mémoire de maîtrise ès arts, Université de Montréal, 1987.
- PAZ, Octavio *L'arc et la lyre*, Paris, Gallimard, 1965.
- SHELTON, Marie-Denise, «Le Monde noir dans la littérature dadaïste et surréaliste», *The French Review*, vol. LVII, no 3, février 1984.
- VALLANEIX, Paul *Le Hors-venu, ou le personnage poétique de Supervielle*, Paris, Klincksieck, 1972.