

Distances du poèmes : Gilles Hénault et Refus global

Michel Biron

Volume 34, Number 2-3, Fall–Winter 1998

L'automatisme en mouvement

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036104ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036104ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Biron, M. (1998). Distances du poèmes : Gilles Hénault et Refus global. *Études françaises*, 34(2-3), 113–124. <https://doi.org/10.7202/036104ar>

Article abstract

Since his arrival on the literary and artistic scene, Gilles Hénault has often been associated with the aesthetic and ideological framework of Refus global, even though he had not been invited to sign Bordeuas' manifesto. In reading a poem like "Bagne", written in 1948 and similar in several respects to the revolutionary spirit of the manifesto, one notices that Hénault's concept of revolution does not have the same meaning as described in Refus global. This article studies how, paradoxically, the poem diverges from the one social text with which it is most closely connected.

Distances du poème : Gilles Hénault et *Refus global*

MICHEL BIRON

En 1946, Gilles Hénault a écrit une introduction destinée à des « Cahiers automatistes » qu'il projetait de créer avec Paul-Émile Borduas et Fernand Leduc¹. Deux ans avant *Refus global*, ce texte ressemble à bien des égards à un manifeste : bien qu'il soit signé seulement par son auteur, il se veut l'expression d'un « nous » hardiment assumé, défini à la fois par son ascendance surréaliste (Breton est cité en exergue) et par son opposition naturelle aux institutions bourgeoises de l'époque. Avec la certitude d'être du bon côté de l'Histoire, Hénault y prophétise que « la société capitaliste et bourgeoise est appelée à disparaître² » : la révolution est en cours, il suffit de donner un coup de main à ses « éléments les plus virulents³ » pour s'assurer de la victoire. Inutile par conséquent de tout bouleverser : les changements les plus déterminants se produisent déjà un peu partout dans le monde sous la pression de facteurs irréversibles. Il s'agit de bondir sur un train en marche et de contribuer, plutôt modestement d'ailleurs si l'on en juge par le ton modéré du

1. Le projet n'aboutit jamais, mais le texte de Hénault paraîtra trente ans plus tard dans la revue *Chroniques* (vol. I, n° 1, janvier 1975) en tête d'un entretien intitulé « 30 ans après le *Refus global* » (p. 12-26).

2. *Loc. cit.*, p. 15.

3. *Ibid.*

texte de Hénault, à une action révolutionnaire présentée comme une fatalité sociale.

Irrépressible, la révolution passe, pour le poète ou l'artiste, par « le ministère des mots et de la représentation visuelle⁴ », non par une intervention d'ordre social ou politique. Hénault reconnaît que l'œuvre d'art est « un acte et que l'artiste est un homme d'action au même titre qu'un politicien⁵ », mais ils appartiennent chacun à des univers distincts, parallèles : dès qu'ils se superposent, l'œuvre court le risque de devenir un « simple instrument de propagande⁶ ». En même temps, il accorde à l'œuvre une « valeur positive⁷ », fût-elle affectée, modernité oblige, d'un fort coefficient de négativité. À cet égard, son modèle par excellence n'est ni Breton ni Aragon : il s'appelle Rimbaud. Ce dernier a mené « en toute intégrité son expérience angoissante dans le domaine purement artistique » et, par là, il a « libéré des forces révolutionnaires que les politiciens les plus éclairés ne soupçonnaient même pas⁸ ». Le nom de Rimbaud est apparu tardivement au Québec et les premiers à lui avoir reconnu quelque importance n'étaient pas précisément des révolutionnaires au sens de Borduas, puisqu'il s'agissait des écrivains catholiques regroupés au milieu des années trente autour de *La Relève*, et tout d'abord de Robert Élie qui connaissait Rimbaud à travers Claudel et Daniel-Rops⁹. Le Rimbaud de Hénault est déjà différent, détaché qu'il est du catholicisme, mais l'intégrité de sa personne, l'authenticité de son drame proviennent du même horizon de lecture. La seule opposition qui tienne, en regard de ce Rimbaud-là, ce n'est pas celle d'une révolte moderne par rapport à quelque conformisme traditionnel : c'est l'antinomie de l'art authentique et de l'art superficiel. L'artiste véritable, explique Hénault, est celui qui parvient à rattacher les propriétés rythmiques et plastiques de l'œuvre à quelque force profondément humaine, essentielle à l'intégrité de l'être et capable d'élever les inventions formelles de l'œuvre à la hauteur de qualités « authentiques et durables¹⁰ ».

Ces deux adjectifs, on s'en doute, ne s'accordent pas tout à fait avec le projet automatiste de Borduas, fondé plutôt sur son caractère urgent, spontané et collectif. Pas plus qu'avec le projet surréaliste, trop orienté selon Hénault vers les expériences

4. *Ibid.*, p. 14.

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*, p. 15.

7. *Ibid.*

8. *Ibid.*

9. Voir son compte rendu du *Rimbaud* de Daniel-Rops, *La Relève*, vol. 3, 1936-1937, p. 39-44.

10. Gilles Hénault, « 30 ans après le *Refus global* », p. 15.

formelles. Il s'en démarque d'ailleurs explicitement à la toute fin de son texte : c'est peut-être là, écrit-il un peu sèchement à propos de Breton, « le point de bifurcation qui se dessine entre le mouvement surréaliste proprement dit, du moins à ses débuts, et le nôtre¹¹ ». Après s'être réclamé de la révolte surréaliste, voici qu'il s'en éloigne sans crier gare, en se reconnaissant dans le langage de l'humanisme (l'intégrité de l'homme, l'authenticité de l'œuvre, l'éloge de la durée), en faisant de la révolution un fait quasi accompli et en enjoignant à l'artiste d'agir d'abord dans les limites du domaine de l'art tout en le prévenant de ne pas se satisfaire de sa seule virtuosité.

Dès son émergence sur la scène littéraire, Hénault n'est-il pas, sans trop s'en formaliser du reste, en porte-à-faux avec sa génération et plus particulièrement avec ses pairs immédiats ? Sa mise à l'écart paraît d'autant plus forte qu'au même endroit et en même temps Borduas — qui a, lui, le génie du rassembleur — réussit précisément là où Hénault échoue : *Refus global* ne s'embarrasse pas de nuances et inclut sous sa signature collective tous « les assoiffés d'un mieux-être¹² ». Hénault partage indubitablement une telle générosité, mais il la déploie à l'intérieur d'un univers où les distances s'imposent d'elles-mêmes : distances de l'art tout d'abord, qui a son lieu propre même s'il n'est jamais entièrement détaché des autres sphères d'activité ; distances à l'intérieur du champ littéraire ensuite, Hénault se situant à la fois dans la continuité surréaliste et par opposition aux principes de base de celle-ci ; distances aussi du fils d'ouvrier par rapport au milieu intellectuel ou bourgeois et enfin, de manière plus générale, distances du sujet individuel vis-à-vis de toute communauté identitaire, y compris celle de la nation. Rassembleur solitaire, Hénault se retrouve bon gré mal gré à l'écart des autres : lorsqu'il écrit « nous », c'est un « je » qui signe. La parole manifestaire n'est pas faite pour lui. Dans ce contexte, on ne s'étonne pas que personne ne se soit soucié de donner quelque suite au manifeste « rentré » de 1946. Même son auteur ne semblait y croire, trop absorbé peut-être par son engagement quotidien dans les luttes syndicales et politiques. Au-delà des circonstances, Hénault doute de toute manière qu'un tel texte eût jamais été approuvé par ses amis automatistes (« à cause des implications politiques qu'il contient¹³ », dira-t-il de manière évasive trente ans plus tard). Pour des raisons également politiques, dira-t-il, il ne sera pas invité à signer *Refus global*, son militantisme au sein du Parti communiste étant jugé incompatible avec l'esprit du manifeste. Reste la poésie,

11. *Ibid.*

12. Paul-Émile Borduas, *Refus global & Projections libérantes*, Montréal, Parti pris. « Projections libérantes », 1977, p. 40.

13. Gilles Hénault, « 30 ans après le *Refus global* », p. 13.

ce « ministère des mots » qui emprunte au manifeste sa « valeur positive », mais avec d'irréductibles discordances.

LE CRI

Avant d'être littéraire, sociale ou politique, la révolution constitue chez Gilles Hénault un phénomène d'ordre physique qui renvoie à l'origine de la civilisation. Dès « L'invention de la roue », publiée en 1941 dans *La Nouvelle Relève*, le mot est associé aux premiers efforts de l'Homme pour conquérir l'espace :

Cercle ! dans mon cerveau, moi je te définis :
 RÉVOLUTION. Matin, premier matin du monde,
 Vierge encor du savoir, cette fièvre féconde,
 Genèse du progrès dont souffre toute chair
 Exilée ! Ô tristesse, en nos siècles de fer
 Matin porteur du soir, je soupçonne à ta proue
 Le signe initial des conquêtes : la ROUE¹⁴.

Les mots « cercle » et « révolution » sont aspirés vers le champ sémantique de la naissance (« matin », « premier matin du monde », « vierge encor du savoir », « genèse du progrès », « signe initial des conquêtes »). Entrer dans la modernité, pour Hénault, c'est d'abord associer « nos siècles de fer » aux temps les plus archaïques, aux premiers désirs, aux premières inventions. En 1943, les « Allégories », publiées dans *Gants du ciel*, commencent elles aussi par remonter le temps :

Tous les hommes, toutes les femmes, tous les enfants, je les
 tremperai dans une aurore nouvelle, je les offrirai en oblation
 à tout vent purificateur roulant au ciel des astres de flammes¹⁵.

Loin de l'Histoire et de la Science, ces « allégories » semblent d'abord copier à la lettre le discours biblique de la Genèse, mais l'homme nu, l'éternel contemporain du matin, s'aperçoit soudainement qu'il est également vieux. A-t-il seulement vécu ? « Il veut crier ; il crie¹⁶. » Mais ce cri, personne n'est là pour le recevoir. Faute d'espace de communication, faute de société par conséquent, tout langage semble inutile :

Tout ce qu'il sait, tout ce qu'il est, il ne le dit pas, parce qu'il
 ne peut pas le dire. Et même s'il le disait, même si ses paroles
 s'illuminaient sur ses lèvres et même si chaque ride de sa joue
 se lisait comme un hiéroglyphe, nul ne le comprendrait s'il
 n'était pareil à lui¹⁷.

14. Gilles Hénault, *Signaux pour les voyants. Poèmes 1941-1962*, Montréal, Typo, « Poésie », 1994, p. 17.

15. *Ibid.*, p. 27.

16. *Ibid.*, p. 28.

17. *Ibid.*

S'il constitue le signe le plus évident d'une absence au monde de l'actualité, le cri est aussi une forme de langage et il devient de moins en moins allégorique au cours des années qui suivent ces poèmes de jeunesse. Bientôt associé à la révolution sociale et politique, il change d'horizon de sens. Bien qu'il conserve la mémoire d'un temps transhistorique, il accompagne désormais l'expérience quotidienne et ne résonne plus dans le vide : le voici élevé à la hauteur d'un discours — et d'un discours collectif, menaçant, plein de sens.

Gilles Hénault n'est pas le premier poète au Québec à parler de l'homme privé d'un espace de parole. En 1939, Jean Narrache publiait *J'parl' pour parler* : « J'parl' pour tous ceux qui parl'nt jamais¹⁸ ! » La même année, Clément Marchand achevait son recueil *Les Soirs rouges* (publié seulement en 1947), qui était à la vie urbaine ce que *À l'ombre de l'Orford* (1929) d'Alfred DesRochers avait été à la vie rurale : un hymne au travailleur, au surhomme. Marchand a de la tendresse pour ceux qu'il appelle ses « compagnons¹⁹ » et dont le corps porte les blessures infligées par les servitudes de la ville. Ils ont des « visages laids²⁰ » comme l'univers qu'ils figurent, cité rouge, incandescente, douloureuse. Dans tous ces recueils, le sujet poétique s'identifie à ces hommes du quotidien et l'intérêt poétique se mesure à l'intensité de la rencontre d'un « je » extrêmement présent et d'un non-sujet, qui advient peu à peu à l'existence à travers le poème. Le poète est regard et regard fécond ; il voit et donne forme, d'où cette impression d'un accomplissement qui se dégage de la lecture de ces poèmes. L'œil ne se contente pas d'observer : il crée et le poème exalte ce nouveau pouvoir de figuration qu'il se découvre.

Avec Gilles Hénault, cette rencontre entre le sujet poétique et les compagnons du quotidien n'exerce plus le même enchantement : un poème de dissidence comme « Bagne », écrit la même année que *Refus global* et publié en 1951 dans les éphémères et confidentiels *Cahiers de la Place publique* dirigés par le romancier Jean-Jules Richard, oublie presque qu'il est poème. Pris de rage, le poète laisse libre cours à une violence verbale infiniment plus crue que la parole doucement manifestaire de 1946 et beaucoup plus apparentée à la colère affichée par *Refus global*. Voici les deux premières parties de ce poème :

18. Jean Narrache, *J'parl' pour parler*, Montréal, Valiquette, 1939, p. 16.

19. Clément Marchand, « Paroles aux compagnons », dans *Les Soirs rouges*, Trois-Rivières, Éditions du Bien Public, 1947, p. 167-180.

20. *Ibid.*, p. 176.

BAGNE

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
 Ces mutismes de silex
 éclatés tout à coup en paraboles de fusées
 La haine et l'amour vomis d'un seul vomissement
 Tout l'inexprimable poing levé
 vers la menace en porte-à-faux
 sur la tête de la foule
 Et l'homme international surgit du miroir ardent
 du prolétaire soudé à la terre, au marteau, à la mine
 aux galeries débouchant sur le sel gemme.

— 2 —

L'oiseau-délivrance joue de l'aile dans l'œil des bagnards
 Les désirs prolongent leurs rails jusqu'à Sarajevo
 Où 200 000 pics chantent du même rythme.
 Il faut que la révolte soit le pain
 de tous les emmurés de Bordeaux-sur-Bagne
 de tous les éculés du devoir quotidien
 de tous les emmerdés
 de tous les éclaboussés des trottoirs planétaires
 de tous les marcheurs de la faim de midi à quatorze heures
 de tous les marcheurs qui parlent comme ils marchent
 de tous les appendices de machines au cœur centrifuge
 de tous ceux qui ne parlent pas pour parler mais pour gueuler
 la grande nausée du temps présent et du monde invivable
 Pour dire que le monde à l'envers est un crabe à ressort
 qui marche à reculons vers l'épouvante d'une mer-dépotoir
 où pourrissent tous les désirs-fœtus des années adolescentes
 Et l'homme n'a pour se regarder que des miroirs détamés.
 Il voudrait tout foutre en l'air :
 La torpeur, le tramway au troupeau macéré dans la fatigue
 uniforme des journées de sable fin, le sale type, le poing,
 la table, l'horloge à poinçonner les papillons des heures,
 les salopettes couvertes de la cêruse de l'ennui
 et tout le bazar avec²¹ !

L'homme chez Hénault n'est plus un surhomme et il ne sait plus trop où tourner sa colère. Son corps devient même étrangement invisible, abstrait, comme avalé par cela même qui devrait lui renvoyer son image (les miroirs sont « détamés »). 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

21. Gilles Hénault, « Bagne », *Cahiers de la Place publique*, n° 2, août 1951, p. 31. Une version modifiée du même poème paraîtra en 1972 sous le titre « Bordeaux-sur-Bagne » (*Signaux pour les voyants*, p. 43-45).

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 ». La 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. Soudé aussi à la mine, le prolétaire connaît mieux le sol noir de Zola que le paisible terroir local. Il vient donc de loin et fait souche : il engendre en effet « l'homme international » qui, lui-même, engendre « l'homme » tout court, libéré de tout autre qualificatif. Né reflet, nourri de signes anachroniques et anatopiques, obsédé par « L'oiseau-délivrance », cet homme flotte à la dérive, de Sarajevo à Bordeaux-sur-Bagne, à la recherche de son origine et de son originalité : il n'a rien à perdre et veut « tout foutre en l'air », refusant en bloc ce qui se présente comme un « bazar » ; il n'est jamais qu'une image orpheline, projetée dans l'accumulation infinie de signes-marchandises. Ballotté du miroir ardent aux miroirs détamés puis au bazar, privé de l'authenticité si cruciale pour Hénault, il ne connaît d'autre langage que celui du corps.

C'est à cet endroit du poème qu'apparaît le représentant le plus ancien de l'identité nationale : le peuple. Le voici qui surgit — surgir et naître, c'est tout comme chez Hénault — au début de la troisième et dernière section, prenant le relais de « l'homme international » et donnant une dimension nettement plus locale à la révolte prescrite :

— 3 —

Peuple de la semaine des trois jeudis maigres et des
vendredis-saints
Peuple moutonnant
Peuple adorateur de chasubles
Peuple somnolent sous les chaires d'immondices
Peuple de la patrie des 25 % légendaires
Et des loups-garous sur les routes qui remontent
vers notre Maître le Passé
Voici la croisée des chemins
qui départage le mouton de la haine
le loup de l'agneau, le pasteur du troupeau
le farceur du tréteau, l'ouvrier du bourreau
et le roi du manteau
qui couvrait l'épouvantail à moineaux, les balais en croix,
sa carcasse et son fétiche et la crosse abbatiale
et tous les ornements sacerdotaux.

Impossible de s'y tromper : le lecteur d'ici se retrouve indiscutablement en pays de connaissance avec ce peuple « adorateur de chasubles » et « notre Maître le Passé ». Pour la première fois, le poème rappelle quelque chose d'extrêmement familier :

la harangue écorche explicitement Lionel Groulx, auteur d'un ouvrage intitulé *Notre Maître le passé* (1924). Insistons sur la transparence de l'allusion : le poète se débarrasse de toute prudence, renonce à toutes les distances qu'il réclamait naguère au nom de l'intégrité du sujet artistique et expose au grand jour les petites misères de la patrie. Le poème se fait manifeste — au risque de se perdre en tant que poème.

ENTRE LE MANIFESTE ET LA COMPTINE

Tout le début de cette troisième partie ressemble étrangement à l'ouverture de *Refus global*, avec sa suite de vocatifs :

Rejetons de modestes familles canadiennes françaises,
ouvrières ou petites bourgeoises [...].

Colonie précipitée dès 1760 dans les murs lisses de la
peur, [...].

Un petit peuple serré de près aux soutanes [...].

Petit peuple issu d'une colonie janséniste [...].

Petit peuple qui malgré tout se multiplie dans la générosité
de la chair sinon dans celle de l'esprit [...].

Même univers sémantique, même discours anaphorique, même anticléricalisme féroce (le « peuple adorateur de chasubles » de Hénault coïncide presque terme à terme avec le « petit peuple serré de près aux soutanes » de Borduas). D'autres poèmes à l'époque s'écrivent à l'enseigne d'un anticléricalisme virulent, qu'il s'agisse du *Vierge incendié* de Paul-Marie Lapointe (1948) ou de l'« Ode à l'ennemi » (1951) de Claude Gauvreau. Mais « Bagne » ne ressemble pas à cette poésie hérissée contre le discours religieux au nom d'une tradition surréaliste vis-à-vis de laquelle Hénault a déjà exprimé ses réserves. La poésie qu'il convoque, du moins dans cette troisième section, passe moins par un programme poétique particulier que par une sorte de « théâtre en plein air²² » et par le désir de renouer avec une parole plus fondamentale, plus ancienne. Là encore, le poème et le manifeste s'accordent sur un même constat : l'époque est un bazar, un monde privé d'unité, dominé par la raison marchande. Pour échapper à celle-ci, pour parvenir à rendre le monde à nouveau habitable, il faut remonter très loin en arrière : « derrière le temps », écrivait Hénault dans un poème de la même époque²³, avant la civilisation chrétienne, écrit Borduas²⁴.

22. Tel est le titre du premier recueil de Hénault, publié à Montréal en 1946 dans les Cahiers de la file indienne (41 p.).

23. « Visages sans nom », dans *Signaux pour les voyants*, p. 59.

24. Pour une lecture sociale plus complète de *Refus global*, notamment en regard de cette nostalgie pour un passé archaïque, on se reportera à l'étude décisive de Pierre Popovic, *La Contradiction du poème. Poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Longueuil, Balzac, « L'univers du discours », 1992, p. 147-202.

Le monde contemporain, lui, est soumis à la dispersion du sens. On voudrait en dresser l'inventaire, mais les éléments sont trop nombreux, trop disparates pour former quelque ensemble cohérent. Seul élément englobant : l'angoisse du sujet qui regarde. Le manifeste affirme vouloir la conjurer ; c'est pourquoi Borduas établit une longue liste des peurs à vaincre²⁵. Le poème de Hénault n'affirme aucune intention aussi nette, mais il se saisit du monde moderne avec le même sentiment angoissé et l'exprime à travers un même procédé, l'énumération : « La torpeur, le tramway au troupeau [...], le sale type, le poing, la table, l'horloge à poinçonner les papillons des heures [...] », tout cela juxtaposé avec une surprenante nonchalance, comme dans un bazar.

Si le poème et le manifeste semblent partager le même univers de sens, il est pourtant un domaine où les deux textes divergent profondément : il s'agit du domaine de la littérature proprement dite. *Refus global* dit beaucoup de bien de la littérature, en particulier de la poésie — de la poésie moderne s'entend. Celle-ci est créditée par Borduas d'un « pouvoir transformant » qui se mesure surtout à la répression qu'elle suscite. Exemples : Sade, Isidore Ducasse, les deux seules figures citées par le manifeste. En outre, *Refus global* ne se contente pas de se porter à la défense de la poésie : il a l'allure d'un discours poétique, et c'est là peut-être la dimension la plus troublante de ce manifeste qui, en dépit de phrases obscures et parfois mal fagotées, parvient à donner à son verbe la force d'une incantation prophétique.

La critique moderne, on le sait, ne cessera de se référer à ce texte provocateur comme à un acte inaugural, véritable révélation dans l'histoire intellectuelle du Québec : « Le Canada français moderne commence avec lui », écrira par exemple Pierre Vadeboncoeur au début des années soixante²⁶. Les poèmes de Paul-Marie Lapointe ou de Claude Gauvreau n'étaient-ils pas encore plus neufs, plus inouïs et donc plus modernes que le manifeste de Borduas ? À plus d'un égard, oui bien sûr, mais il s'agit d'une modernité déjà marquée ailleurs et trop insolite aux yeux de la tradition locale pour susciter quelque réaction, qu'elle soit positive ou négative. La modernité de *Refus global* est d'une autre nature : ce qui fait scandale tient à la rencontre de la modernité la plus étrangère (Sade fonctionne d'abord comme un signifiant, Ducasse est un pur inconnu — plus encore que Lautréamont) et d'une forme éminemment reconnaissable de discours, le modèle par excellence du « beau discours », du plus performatif de tous les discours dans le Québec de 1948 : le sermon. Disons

25. Paul-Émile Borduas, *op. cit.*, p. 30.

26. Pierre Vadeboncoeur, *La Ligne du risque*, Montréal, Fides, « Collection du Nénuphar », 1993 [1963], p. 26.

les choses autrement : *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 cœur 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 dans la péroraison de certains énoncés spectaculairement écrits avec des majuscules et destinés à produire un effet de croyance immédiat, lequel culmine au dernier paragraphe dans une sorte d'acte de foi des signataires. 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.

« Bagne » participe à l'évidence au mouvement de révolte exprimé avec autrement de bruit par *Refus global*. Rien n'est toutefois plus éloigné de l'écriture de Hénault que l'art du sermon, du « beau discours ». On devrait même ajouter : de la littérature en tant justement qu'elle se voudrait, elle aussi, un « beau discours ». On connaît la défiance de Hénault à l'égard du discours ordonné logiquement, embelli par la rhétorique et dénaturé par la loi de la division des genres : la parole poétique est toute une et toute nue. Dès lors qu'on lui impose une tenue spécifique, elle perd sa vitalité et s'atrophie, comme il l'affirmera plus tard dans un « Bestiaire » écrit en guise d'art poétique :

La parole articulée sèche à mesure qu'elle étend ses rameaux.
Trop d'arabesques nous trompent sur le sens caché des mots,
trop de fleurs de rhétorique tressent des couronnes artificielles
aux plus dévêtus sentiments. Il me faut la parole nue²⁷.

De là ce mélange des formes que l'on rencontre si souvent chez Hénault et qui confère à sa poésie une ironie grinçante, comme en fait foi la fin de « Bagne ». Après le ton indigné du manifeste, la litanie tourne brusquement au jeu de mots et à la comptine :

Voici la croisée des chemins
qui départage le mouton de la haine
le loup de l'agneau, le pasteur du troupeau
le farceur du tréteau, l'ouvrier du bourreau
et le roi du manteau
qui couvrait l'épouvantail à moineaux

27. Gilles Hénault, « Bestiaire », dans *Signaux pour les voyants*, p. 108.

Au monde en décomposition (celui où pourrissent les « désirs-fœtus des années adolescentes ») succède ici un espace nouveau, découpé par des antinomies fortes et repérables de loin. Nous sommes à la croisée des chemins : les signes ne sont plus superposés les uns aux autres, fondus dans un geste de révolte condamné à demeurer « inexprimable ». Le poème change de route, change de langage : il associe ce nouveau départ à un « départage », comme si le travail du poème consistait justement à séparer ce qui, au début, tenait ensemble : la haine et l'amour vomis d'un seul vomissement, le prolétaire soudé à la terre, etc. Hénault continue d'appréhender le monde sur le mode de l'énumération, mais nous n'avons plus affaire à un bazar déshumanisant : la liste des antinomies frappe au contraire par son caractère familier et comique, on dirait presque : par sa légèreté. La récurrence du son /o/ est telle qu'elle soumet le sérieux de la révolte au ludisme enfantin des rimes en enfilade. Le poème simplifie le monde. Attention toutefois au contresens : la simplicité dont il s'agit ne se réduit jamais à une sorte de candeur idéaliste. Comme la facilité chez Éluard, avec laquelle elle entretient d'ailleurs des rapports significatifs, la simplicité de Hénault constitue ici une exigence de dépouillement, un refus de l'ingéniosité formelle. La dissidence du poème tient aussi à cela : une sorte de régression vers un langage en apparence puéril, la répétition à peine modulée du même avec, à la clef, l'image plus carnavalesque que surréaliste de la crosse abbatiale transformée en épouvantail à moineaux.

Cette comptine appartient-elle bien au même univers poétique que le reste du poème ? L'auteur ne se préoccupe guère de coller les morceaux ensemble et ne cherche surtout pas à atténuer la rupture de ton, bien au contraire ; dans la version de 1972, il adjoint même une quatrième section construite tout entière sur l'air d'une chanson folklorique bien connue, modifiée à son tour en chanson révolutionnaire²⁸.

28. (Ils chantaient tous cette chanson)

Il était une bergère
 Et ron ron ron petit patapon
 Il était une bergère
 Qui gardait ses moutons
 Mais les moutons n'ont plus de laine
 Mirlitonton mirlitontaine
 On les a tant tondus
 On les a tant vendus
 On leur a tant foutu de coups
 Qu'ils se sont tous changés en loups
 Pour mieux croquer les croquemitaïnes
 Mirlitonton mirlitontaine. (*Signaux pour les voyants*, p. 45)

Un tel esprit de dérision, complètement étranger à *Refus global*, faut-il le préciser, ne finit-il pas par affecter non seulement le sérieux de la révolte mais aussi le sérieux de la poésie ? On trouve un même décrochage burlesque²⁹ dans le dernier poème de *Théâtre en plein air* intitulé « Le voyageur » : après avoir couru sans espoir d'arriver jamais nulle part, ce voyageur moderne se métamorphose : il devient « un clown sur une boule au milieu du bazar » puis on s'aperçoit qu'il ne courait pas vraiment : « On a cru qu'il courait parce qu'il est vieux et qu'il tremble³⁰. » Le voici subitement arrivé au terme de sa vie, de son voyage, là où le soleil se lève à l'Ouest : « Il n'a qu'un mot pour décrire ce spectacle — zut alors, dit-il, alors, ça serait-y que le soleil serait gaucher³¹ ! » Curieuse chute par laquelle le poème, comme surpris de ne rencontrer aucune résistance sur son chemin, plus amusé que désorienté par sa déconvenue, trébuche sur lui-même et se jette au sol avec ostentation, en jurant comiquement sur le coup. Une fin aussi triviale a quelque chose de décevant, c'est-à-dire de trompeur. Hénault ne résiste jamais au plaisir de fausser compagnie.

29. L'un des surréalistes les plus portés vers le « burlesque », Max Jacob, disait de la poésie qu'elle était un cri, puis il ajoutait : un cri habillé. Le poème de Hénault n'est pas moins habillé que ceux des surréalistes, mais il se soucie aussi peu que possible de sa mise, comme s'il avait décidé une fois pour toutes qu'un rien l'habillerait.

30. Gilles Hénault, *Signaux pour les voyants*, p. 81.

31. *Ibid.*