

Michel van Schendel — Prix du Gouverneur Général

Marcel Chabot

Introduction

L'originalité indéniable de Michel van Schendel, le cachet tout à fait particulier de son oeuvre poétique, ainsi que ses multiples contributions à la vie culturelle du Québec relèvent dans une grande mesure d'une situation personnelle qui reste unique parmi ceux qui illustrent la production poétique des années récentes au Québec. Au terme d'une odyssée biographique qui le distingue si nettement des autres poètes (dont il n'est pas encore le "concitoyen" en raison de la sottise politique de la bureaucratie fédérale) Michel van Schendel exprime comme eux les aspirations littéraires et culturelles du Québec contemporain, sa poésie devenue une voix authentique du Québec mais toujours avec quelle différence d'accent! Né en France, (donc, semble-t-il, toujours de nationalité française) mais de parents belges, van Schendel qui arriva au Canada en 1952 muni d'une licence et d'un diplôme d'études supérieures en droit manifeste d'emblée les traits qui caractérisent l'intellectuel européen. Tenant compte de son éducation formelle, de sa formation intellectuelle, de son engagement politique (puisque très jeune adhérent au Parti Communiste Français), nous constatons que tout en lui semble différer du poète ou de l'intellectuel natif dans celle qui sera, après la France et la Belgique, la "troisième terre" de van Schendel. Son ample collaboration aux entreprises journalistiques, surtout en ce qui concerne *Socialisme québécois*, manifeste un engagement politique qui est loin d'être commun parmi les hommes de lettres au Québec; le seul parmi les poètes québécois à se permettre de formuler le plan d'un socialisme faisable au Québec van Schendel propose des théories politiques et sociales. Il est rare qu'un poète de chez-nous cumule comme le fait van Schendel les fonctions de critique littéraire et de professeur de littérature. Une certaine réticence, peu remarquée chez les hommes de lettres européens, semble empêcher le poète canadien de fonder ses notions littéraires sur des bases théoriques à l'instar de van Schendel. Enfin, la contribution définitive de ce poète installé en "Amérique étrangère" consiste dans une perspective différente, une vision du monde que le poète originaire du Québec ne saurait déployer.

Le Prix du Gouverneur Général du Canada vient d'être décerné à Michel van Schendel. L'apport considérable de van Schendel à la poésie contemporaine au Québec lui mérita cette grande distinction qui consacre avec éclat le succès d'un recueil rétrospectif intitulé *De l'oeil et de l'écoute* qui rassemble presque toute sa production poétique de 1956 à 1976.

Depuis son arrivée au Québec Michel van Schendel ne cesse de contribuer amplement dans plusieurs domaines, à savoir: le journalisme, la critique littéraire, la poésie, etc...à l'essor prodigieux que connaît la vie culturelle et intellectuelle

du Québec pendant ces deux dernières décennies. Il fit ses débuts dans le journalisme au *Nouveau Journal* et à *La Presse*, le plus important quotidien de Montréal. Ensuite, il y eut une fructueuse collaboration aux émissions culturelles de Radio-Canada à la demande de laquelle il composa des contes, des textes de fiction et de nombreuses études critiques portant sur la littérature; celles du Québec, de la France et d'autres pays. Lors de la distribution solennelle du Prix du Gouverneur Général, van Schendel pour formaliser sa solidarité avec les employés de Radio-Canada actuellement en grève, ce qui relève d'un profond engagement politique et idéologique, fit annoncer que la moitié de la somme accordée en raison du Prix littéraire serait versée directement aux grévistes et le reste à un comité fondé récemment pour secourir les nombreuses victimes de la hideuse violence politique au Salvador.

Van Schendel fut également l'auteur de plusieurs scénarios de films documentaires pour Radio-Canada et également pour l'Office national du film. C'est surtout son ample collaboration à de nombreuses revues littéraires et intellectuelles, telles que *Cité libre*, *Situations*, *Vie des Arts*, *Parti pris*, *Lettres nouvelles* et en particulier *Liberté*, dont il fut le secrétaire de la rédaction lors de la fondation même de ce prestigieux organe, qui lui vaut une renommée incontestable en tant que critique littéraire et social. En tout temps l'activité prodigieuse de journaliste, poète et critique va de pair avec son engagement maintes fois réitéré dans la politique, surtout lorsqu'il fut directeur des revues *Socialisme* et ensuite *Socialisme québécois*. Il y a donc dans cette double perspective d'homme de lettres et de dirigeant de revue socialiste un cachet très personnel, tout comme dans son adhésion très étroite au mouvement syndical au sein de l'Université du Québec à Montréal où depuis 1969 il exerce les fonctions de professeur d'études littéraires.

Ayant fait du Québec sa terre d'élection, van Schendel arriva à temps pour assister à la transformation de sa nouvelle patrie, bouleversement de tous les cadres de la vie québécoise qu'on appela "la révolution tranquille". Dès le début de sa carrière de journaliste, il apporta une perspective tout à fait personnelle au débat sur l'identité culturelle et politique du Québec. Pour l'étude de cette société qu'il vit comme étant toujours sous le joug d'un certain impérialisme américain à la fois économique et politique, van Schendel proposa dans le numéro 17 de *Socialisme* les grandes lignes d'une théorie du socialisme pratique, faisable dans le contexte québécois, comme antidote à ce qu'il avait appelé "la maladie infantile du Québec." Tout d'abord, pour remédier la coupure, évidente même de nos jours, des élites intellec-

tuelles d'avec le peuple, van Schendel exigeait une étude minutieuse d'une société qu'il décrivait ainsi: "insaisissable dans le surcroît de ses contradictions, sclérosée et vouée à la stagnation dans ses structures" — le tout sur un ton qui n'est pas sans écho dans ses oeuvres littéraires notamment dans son premier recueil de poésie, *Poèmes de l'Amérique étrangère*.

En effet l'un des plus vexants des problèmes qui affligent l'intellectuel québécois consiste depuis longtemps dans la difficulté d'élaborer une politique cohérente et efficace dans ce contexte où, selon van Schendel, le citoyen est juste assez capitaliste pour oublier qu'il est colonisé (par les Américains et les Anglophones majoritaires dans la confédération canadienne) et où en même temps le Québécois reste just assez colonisé pour oublier qu'il est victime du capitalisme nord-américain. Pourtant dans sa lucide critique, van Schendel repère les indices d'une profonde contradiction: la grande métropole de Montréal apparaît comme "un paradis artificiel de la colonisation", celle imposée à une majorité francophone par une classe économique puissante et résolument anglophone; la bourgeoisie québécoise représente un capitalisme de la mendicité; l'état québécois, après l'essoufflement du nationalisme au sein d'un Parti libéral hélas si bourgeois, reste privé de moyens d'action adéquats dans le secteur de la planification économique; et enfin il y a l'image de l'attentisme dont on pourrait voir les traces dans le gouvernement québécois à l'heure actuelle. Une allusion à M. René Lévesque, celui qui "joue sur la corde raide", traduit une certaine exaspération chez les esprits plus militants dans la campagne pour un nouvel état socialiste et indépendant. Dans ses nombreux écrits consacrés à la tâche essentielle d'étudier tous les aspects d'une vie qu'il juge "désorganisé", Michel van Schendel, dans *Socialisme québécois*, résume les aspirations de tout un mouvement intellectuel qui fit irruption pendant la révolution tranquille. Sous "l'ancien régime" de Maurice Duplessis, il aurait été inconcevable que Fernand Dumont, éminent sociologue (et nous savons que le grand chef de l'Union Nationale avait horreur de la sociologie), ait osé exprimer de tels sentiments: "le socialisme (mot auparavant à proscrire) reste une utopie car, pour une société tourmentée depuis toujours par la précarité de sa condition et par la conscience impuissante de son exploitation, il n'est d'autre continuité de son destin et d'autre image de son avenir que dans le socialisme". (*La Vigile du Québec*, Montréal: Editions du Jour 1971, p. 159).

Cette notion fondamentale d'une lutte contre l'obstacle qui entrave l'expression s'articule également dans la critique littéraire de Michel van Schendel, surtout lorsqu'il s'agit de l'élaboration de la parole dans la poésie contemporaine au Québec. En particulier, il y a un texte de 1966: "L'apprivoisement du vertige ou la rencontre de nouvelles traditions", qui est d'un intérêt capital pour ce qui est de ses théories poétiques. A la différence de l'écrivain européen, surtout des auteurs français qui semblent si friands de discussions théoriques,

le poète québécois en général paraît peu enclin à l'élaboration des bases d'une poétique. Or Michel van Schendel, en tant que critique littéraire et poète "pratiquant", se distingue par une intelligence très vive, une acuité et une largeur de perspective dans ses analyses de la poésie actuelle. Commençons notre résumé de ses idées par cette image, fréquente chez lui: la poésie de prime abord implique la présence d'un "mur", "cette difficulté d'être et de parler", probablement celle qui afflige le poète québécois depuis au moins le temps de Saint-Denys-Garneau. De plus il y a le problème essentiel d'une intégration des images, des idées, des thèmes etc. qui se manifeste si souvent dans la poésie contemporaine. Somme toute, la poésie constitue une difficulté, tant pour le poète que pour le lecteur, un éloignement provoquant le sens du vertige, en fin de compte un obstacle à surmonter. Aux yeux de van Schendel, l'image primordiale serait celle d'une escalade métaphorique qui entraîne l'expérience du vertige qu'il faut apprivoiser. La poésie contemporaine du Québec est censée être "une verticale", faite d'images de montée et de chute en fonction d'une expression anguleuse qui est cependant indécise dans la violence même. Ce vertige spirituel reste symptomatique du profond désarroi intellectuel qui sévit au Québec. Citons ici une description lyrique de ce que van Schendel appelle le "sens du vertige": "de l'altitude immatérielle dans l'épais de la terre (québécoise sans aucun doute); du déracinement (allusion au désarroi spirituel) dans l'appartenance; de l'affirmation périlleuse dans le malheur d'être; d'une certaine dépossession qui se jette au bord de nouvelles montées dans l'être." Le tout aboutit inexorablement à une "politisation" de la poésie québécoise; en effet, la lutte pour se faire à l'expérience québécoise se révèle très nettement dans le premier recueil de van Schendel, dans les premiers poèmes d'une Amérique qui lui est "étrangère".

Le lecteur retrouve cette image du mur dans un écrit intitulé "Mur les murs" (1960), une première esquisse de ce qui serait en puissance un "essai-poème", en quelque sorte l'infusoire au recueil postérieur intitulé *Le Dit des mots démis*, révèle peu de la précision d'un essai ou traité conventionnel; l'auteur avoue qu'il en est "encore au début de ce langage", parfois difficile à saisir en raison de la profusion des images. Pourtant la lecture s'éclaircit enfin au moyen de ces mêmes images qui ne manquent pas d'être révélatrices par rapport aux recueils poétiques de l'auteur.

Quant à la thématique qui s'élabore dans la production poétique au Québec depuis 1960, van Schendel retient d'une façon particulière le thème essentiel de la revendication parfois douloureuse d'une terre à soi, d'une identité à forger malgré l'angoisse d'une expression qui se complique de nombreuses formes du vertige à la fois personnel et collectif. Tout en formulant cette perspective générale, van Schendel caractérise en même temps les principaux procédés linguistiques de sa propre production poétique, dans laquelle domine le procédé accumulatif. Il y a une telle profusion d'images et d'allusions souvent juxta-

posées que la lecture devient une sorte d'escalade du mur de rapports suggérés plutôt qu'élucidés. Lorsque le poète déclare dans "Mur les murs" que "ce mur ne vaut que par comparaison" (p. 55), il sied au lecteur de s'efforcer de saisir tant bien que mal les allusions, "ce peuple de signes", qui constitue le "dit" des mots qui très souvent ne peuvent que sembler "démis", incapables de porter toute la charge émotive et intellectuelle de l'expression. Dans "Mur les murs", van Schendel établit une équivalence entre l'expérience poétique et l'escalade du mur qui représente l'obstacle à surmonter. L'idée qu'au début le poète lui-même ne saurait définir, ne sachant encore ce qu'est cette idée qui le travaille dans son for intérieur, doit traverser le mur de la connaissance, autre amplification de la métaphore "murale". Toutefois l'on pressent, au lieu de savoir clairement, que l'idée en elle-même provient d'un corps qu'il faudra par la suite nommer dans une série de raisonnements secrets. Il faut passer par ce que van Schendel désigne comme "la courbe obtenue (semblable aux démonstrations d'ordre scientifique) de signes maçonnés qui se concertent." En effet, l'emploi d'expressions telles que "la courbe obtenue" et le "peuple de signes" indique un désir de rassemblement afin d'établir un certain ordre; le critique tout comme le poète lui-même doit saisir en dernière analyse, l'ordre "sous-jacent" dans l'oeuvre poétique. Que la poésie contemporaine se serve des procédés accumulatifs et des types d'images allusives et symboliques se manifeste abondamment dans la poésie de van Schendel qui avoue en toute franchise l'emploi des procédés accumulatifs, "d'une manière allusive qui paraît extrême."

Cette même esthétique du vertige de l'escalade murale s'illustre également dans une étude consacrée à l'oeuvre déconcertante du romancier Réjean Ducharme, celui que van Schendel appelle "l'inquiétant". Chez Ducharme, qui s'ingénie à confectionner des titres insolites, tels *Le Nez qui voque*, *l'Avalée des avalés*, *Inès Péree* et *Inat Tendu* (ce qui n'est pas sans nous rappeler les associations verbales, les jeux de mots dans la poésie de van Schendel), on pénètre dans un véritable laboratoire du mot où règne le "sacré désordre de l'esprit" dont Arthur Rimbaud, autre enfant terrible, fut atteint. Le romancier, quelque fantaisiste que puisse sembler son oeuvre, tout comme le poète qui "prend la responsabilité de ce qui ne va pas", doit interroger son époque, même si cela se fait de biais. Comme l'indique van Schendel, "en un temps et un lieu (le Québec en particulier) où les valeurs anciennes se désintègrent sous la pression de formes sociales qu'elles n'ont pas inventées et qui ont été largement imposées de l'extérieur, il ne peut seul donner cohérence à des valeurs nouvelles." De plus, le poète doit se refuser à un engagement politique formel, quelles que soient ses convictions personnelles; dans une poésie qui se veut "sociale", il faut d'abord que le texte soit un poème avant toute autre considération et que les préoccupations sociales s'expriment "ingénument". Cette discrétion se révélera fondamentale dans l'oeuvre poétique de van Schendel qui préfère le

procédé des allusions plutôt que des démonstrations directes.

Ceci n'empêche pas qu'au tout début du recueil *De l'oeil et de l'écoute* le lecteur tombe sur un poème à l'allure didactique, la "Ronde à massacre en trois foires" (1956), oeuvre en trois parties composant les étapes d'un "guignol mural", d'après le poète. Cette ronde d'un humour grinçant narre sur un ton fantaisiste le triste sort des victimes anonymes auxquelles une société brutale inflige un peu à la Kafka un châtement absurde. Prenons le triste exemple d'un premier homme que ne fait "rien que regarder où va le vent" (p. 9); celui-ci se fait abattre par un "sbire en fesse", le ridicule représentant des autorités sociales. Ceci s'accomplit, sans provocation, tout simplement parce que le sbire incarne les "pouvoirs ventripotents" de l'état. Le poids opprimant de l'état et de l'ordre social se manifeste davantage dans le deuxième foire; assise sur une chaise, en train de prendre l'air, la deuxième victime, péchant par curiosité, a l'impertinence de regarder le spectacle d'un monde où rien ne va plus, (sorte de regard sur le monde actuel).

"Il contemple ce qui
ne court jamais au but
ne va jamais à rien
qui n'a loi que la nuit dans le jour
et que l'on nomme l'ordre" (p. 11)

Malheureusement l'ordre, dont la victime ne comprend point "la mécanique et le ressort", trouve un représentant-défenseur dans un élégant Monsieur qui a l'air tellement distingué grâce à ses gants impeccables, sa barbe et enfin sa canne dont il se sert pour démolir la chaise, provoquant ainsi une chute aboutissant à la fêlure de la colonne vertébrale. Ce deuxième massacre se termine dans la vie où la foule continue à défiler dans l'attitude de la plus totale indifférence, par respect à cet "ordre sans loi".

Dans le troisième volet du triptyque absurde on dépeint "l'homme-foule", (une figure pathétique un peu dans le genre de celui que l'écrivain espagnol Ortega y Gasset jadis nomma "l'homme-masse"). Van Schendel se sert d'une accumulation d'épithètes, procédé commun dans son oeuvre, pour décrire l'homme-foule; cette litanie grinçante comprend: "gouffre, roseau morne, crevasse et pluie, la somme des ennuis", celui qui "a du mal à se traîner" car

"L'hébétude lancinante
l'aplatit contre le sol." (p. 13)

Pourtant le ton du poème n'est pas tout à fait désolé car "il n'est pas facile à tuer cet homme-là", quoi que la société fasse pour l'aplatir. Parfois on s'ingénie à lui imposer "des missions de confiance aux dévouement de brute"; l'exemple le plus flagrant reste le service militaire où il s'enlise dans une lutte absurde contre un ennemi qu'il ne connaît même pas. Il y aurait dans ce contexte une allusion aux conflits humains - grands et petits - menant enfin à une sorte d'immolation spectaculaire dans la guerre.

"On répandra sur eux
quelques gouttes de pétrole

et quelque part
dans le fossé des morts glorieux
tombera le feu de joie."

A ce moment de joie funèbre tombe le rideau du guignol mural, ce qui s'accompagne du cri "bon débarras" tandis que le "bateleur", en réalité le commentateur, lui aussi passe dans les rangs de l'homme-foule, qui serait peut-être le seul spectateur. Bien que la poésie de van Schendel évolue dans un sens moins narratif, ce premier texte témoigne déjà d'une grande virtuosité verbale qui se manifeste avec éclat dans les recueils postérieurs.

Le premier de ceux-ci, *Poèmes de l'Amérique étrangère*, s'inscrit d'emblée dans la thématique essentielle que van Schendel lui-même dégaga dans l'article intitulé "L'appropriation du vertige". Comme dans l'oeuvre de plusieurs poètes québécois, comme l'indique Gilles Marcotte dans *Le Temps des poètes*, il y a une aventure qui "à la fois terrifie et fascine", une aventure que vit van Schendel récemment arrivé dans cette Amérique qui lui est étrangère. Dans le tout premier poème du livre, l'Amérique apparaît comme la troisième terre, le troisième espace physique et humain d'un poète flamand né en France. Devant cette étrangère le poète se dit:

"un homme de mes terres
Je les porte pesantes

Je les porte je me sépare je me cogne à ta
poutre Amérique". (p. 22)

Pour se faire à l'Amérique, pour s'adapter malgré son exaspération très évidente, il doit se faire violence en luttant.

"Malgré moi contre moi contre mon sang
Contre mes sens d'homme aiguisé
Contre ma rage de tourbe et le sel de mon sang
qui coule des marais de mes Flandres". (p. 21)

Le poids de ces terres, la Belgique et la France, qu'il ressent en lui rend très angoissante cette lutte pour posséder la nouvelle terre avec laquelle il veut fonder une alliance.

Nous avons vu dans "Mur les murs" qu'il s'agit de nommer "un corps", d'en consolider une idée ou image afin d'arriver à la possession; "Je ne te possède pas", avoue le poète. Il y a donc toute une série d'épithètes, d'évocations métaphoriques, une accumulation imagée, dont voici un résumé très rapide:

"Amérique-terre carnivore, éponge humide,
lande d'yeux, Amérique de soufre, d'écorce,
chiffonnière des nuages, d'angines, coeur de
givre, enfant vieillot, manne vaine dont la mort
n'est jamais blanche et dont la vie n'est jamais
rose."

Pourtant le poète sait déjà que l'Amérique finira par être, malgré toutes les contradictions et les frustrations, sa propre "terre de future et de rencontre", qu'il réussira à mater en s'imposant toute une discipline: "je lancerai le hache sur moi-même" (sur ses souvenirs et sur le poids toujours vivant de son passé) "et me retrouverai / A nouveau créé pour la troisième fois de ma vie", (donc après le séjour en France et en Belgique vient l'Amérique). Ce "vieux

mal de terre" qui subsiste en lui sera guéri par une nouvelle naissance; "je naîtrai forme et substance de craie au pays de la craie". Cette ville de Montréal, assise sur une plate-forme sédimentaire composée de calcaires, évoque une autre accumulation, cette fois-ci des images de la craie: "des visages sans air de la craie des neiges oubliées, des bouches gelées, des

peaux froides et du feu sous la peau de la
cendre explosée / de la craie des ruelles
amorties d'odeurs fauves / de la craie des
gratte-ciel gris sur froid bleu sur fer / de la
craie des arbres plantés droit." (p. 23)

Ainsi le poète témoigne des multiples impressions provoquées par le spectacle de cette ville au froid intense et du mal qu'il ressent à la recherche de "sa lutte, son cancer" et, en fin de compte, "son double". La notion fondamentale d'une lutte se traduit aussi par une série d'images parfois sévères et angoissées de ce qui constitue alors le moment actuel de la vie montréalaise, dans cette ville qui illustre nettement "la maladie infantile du Québec". La ville qui se veut le haut lieu d'une véritable révolution politique et sociale renferme

"un peuple obsédé / ignorant de ses lieux
peuple sans air / acculé aux fractures de ses
rêves amoureux des censures de sa chair /
Peuple de nuit lourde." (p. 24)

Dans ces poèmes écrits en 1957 et 1958, avant que la dite "révolution tranquille" ne secoue le joug des traditions vieillottes, de la morale craintive (quasi-janséniste) et de toutes les contraintes d'un passé douloureux, van Schendel propose à ses concitoyens l'immense tâche de tout transformer en un mouvement de joie explosive. Coup sur coup éclate une suite d'actions libératrices qui signale un déblocage, un dépassement: on voit "lever le pain de la ville", "déblayer les terrasses de froides", "tanguer les désirs" (en effet des brassées entières de désirs, mots jadis proscrits du temps du vieux Québec bigot plutôt que pieux) et l'on entend "chanter l'eau" et vibrer la corde des dits désirs. Il y a donc une violence qui "mène le jeu", selon Gilles Marcotte, comme le présage d'un grand bouleversement à venir.

Dans la troisième partie du poème de la transition, justement intitulé "Du temps qu'il fait au temps qu'il ferait", le style s'allège dans un épanchement lyrique et harmonieux:

Roule et coule douce ville
Roule arpent de l'aube et vol calme de bruit
Roule à la courbe des grêles d'eau blonde
Coule douce ville roule à la paix chantante
des aciers
Roule et coule pierre mouvante où s'étoilent
nos fièvres
Roule calme nuit." (p. 25)

Mais l'interlude lyrique reste de courte durée, car le poète lance un appel au travail - celui de balayer, de piocher, de concasser, de creuser; hélas, "il reste une ville d'hébétude blessée" où "des doigts désunis prennent possession d'une parcelle de nuit".

La nuit métaphorique semble conjurer dans le

“terreau de la mémoire” des souvenirs, ceux d’une “scène pourrissante”, par exemple, qui doivent s’annuler devant l’attrait de cette “terre à la force d’aimant” où il sera possible de “rêver l’après-midi de mes rêves” (p. 32).

Le trait essentiel de cette poésie de lutte est mis en relief par le titre même de la deuxième partie de ce recueil, “Combat dans le songe (ou les rêves de l’après-midi) et le froid”. Ce profond froid montréalais, québécois et nord-américain est presque personnifié, étant beaucoup plus qu’un simple élément météorologique; le Froid devient une présence, une ambiance négative surchargée de contraintes, apportant “l’heure infirme dans les sages de la peur et le givre de l’arbre”. Pour qu’il y ait une “explosion du temps”, pour faire exploser “les printemps de gel”, le poète a recours à l’amour autrefois suspect, “l’amour le plus dur de cette nuit sans aube”. Abruptement le vers libre cède le pas au poème en prose, comme élément plus dense de l’expression libérée. On ose même “rire par le sexe”, autre mot proscrit, tandis que “Mon amour le feu tousse sur le monde tous ses

poumons de fièvres Les barreaux ont cédé
Vous portez des tropiques au centre de la mort
Femme à la cervelle nue qui chante au
sommet de la tour des fracas.” (p. 43)

En somme, c’est “le temps de l’explosion... de l’explosion du temps... Fracture du poing sur la table régulière des habitudes”, le temps d’une vaste entreprise de démolition déclenchée dans “Nom de désastre”, dans lequel on nous commande

d’avancer / Que ton poing soit pilon
Que ton poing soit vrille
Crève le coeur de la brutalité
Construis ta voie moderne”. (p. 35)

Le grand élan aboutit à la découverte d’une “Plus grande et neuve terre”, le titre du dernier poème de ce recueil. Si au début il y a l’image du froid comme gage du sentiment de honte et d’incapacité —

“givre du repos, remords des glaces
Givre des mares où s’enlise une enfance à
feu clos
Givre gerçures d’asiles secs épi paralytique,”
(p. 49) —

bientôt se produit une ascension spectaculaire: “Nous irons au Mont-Blanc de la lune”. Pour le poète en particulier il y aura l’aventure du verbe poétique:

“escrime des feux tendres
funambule aux couleurs de chimies musicales
herse à labourer le deuil de folies rondes et
point
pour la déclinaison des désirs neufs.” (p. 50)

Bien que ce poème de l’Amérique étrangère se termine par le mot “exil”, ce vocable n’a pas du tout un sens négatif pour le poète étranger qui pourrait s’adresser les paroles du dernier verset d’*Exil* de Saint-John Perse: “Et c’est l’heure, ô Poète, de décliner ton nom, ta naissance, et ta race...”

Cette déclinaison ou inventaire - van Schendel

se propose d’inventer une terre” (p. 65) - s’élabore dans les *Variations sur la pierre* (1959-1964) - la pierre consolidant en quelque sorte l’image de la terre jadis réputée celle de la craie. Maintenant, citons *Le Temps des poètes* de Marcotte, “la parole épouse la violence de la pierre... Cependant la violence de la pierre est double: elle s’exerce contre la pierre mais en même temps elle pétrifie. La contradiction n’est levée que par une imagination assez riche, assez souple, assez puissante pour obtenir que la dureté compose avec ses contraires.” (p. 217) Dans son analyse perspicace de ce thème et de ses dérivés, Marcotte souligne l’importance de ces métamorphoses, ces transferts de qualités matérielles qui abondent dans une poésie qu’il juge “difficile, complexe (et parfois compliquée).” Il nous sied donc d’examiner le thème des métamorphoses de la pierre - “caresse du roc, pierre fougère, pierre construite, la pierre de l’eau, la pierre qui hante la pierre,” etc. - en ce qui concerne la connaissance plus profonde de cette “plus grande et neuve terre”. Dans le texte “A l’enclume” l’étranger récemment arrivé des terres de marais, de houille, de lande, de la Seine, découvre “l’amiantose inconnue d’un peuple sans paroles au pied du mur” - ce qui nous rappelle “Mur les murs”. Pourtant une “grande parole” à décliner, une expression vivifiante fera éclater “ce lieu de mésentente où le savoir est difficile”. La tâche essentielle consiste dans l’exploration poétique du temps et de l’espace qu’habite ce peuple, et en même temps des souvenirs enfouis dans l’inconscient. La première des *Variations* évoque les forêts sans âge, le poisson (fossile) “qui se changea en pierre”, la mousse qui recouvre la pierre et le calcaire, l’arbre devenu dans le vent un instrument musical modulant toute une sonorité de flûtes et de trombones; et enfin “les oiseaux de la nuit changent l’arbre en eau les poissons chantent”. (p. 66)

car “L’Amérique chante vers toi des poèmes de cendres / calcination”.

Ces poèmes de naissance et d’ascension manifestent surtout un désir de partager, comme l’indique l’impressionnant poème en prose intitulé “Terre première”:

“Je voudrais partager. Et marcher dans l’étrange pour le rendre possible banal... Je voudrais partager afin de donner forme à ce qui peut vivre et qui monte monte donnant rumeur à d’épaisses mutailles. Notre amour de bois ancien nous vivions au bord de la guerre et nous fûmes ce bois que l’on fend, nous fûmes partagés.

Nous montons. La terre est à découvert.”
(p. 88)

Comme autre exemple du lyrisme des *Variations*, citons cette suite d’apostrophes du “Poème au vent indien”:

“Vent grand vent totem (objet sacré)
éablière et peupliers (arbres de nos forêts)
lichens royaux / fût de pierre
vent-loup / renard / de mousse / des rimes
de l’ormeau

original chaman
de la plante vent-fougère." (p. 90)

Ranimé après ce contact vivifiant avec la nature, le poète revient au thème du vent à la fin du livre, dans le poème "Québec sous le vent". Notons tout d'abord que le mot Québec (qu'il écrit avec minuscule) désormais remplace l'"Amérique" discordante du premier recueil; en deuxième lieu, le vent de l'actualité politique et culturelle secoue le poids du "temps d'hiver à la craie à la cendre", sorte de résolution des tensions si souvent manifestes. Finalement, le poète s'adresse directement à ses amis, à la lumière, au fleuve (le Saint-Laurent peut-être) qui traverse la pierre, toujours l'image fondamentale dans ce recueil, image dont nous n'avons point épuisé les multiples aspects et la symbolique dans ce commentaire forcément restreint.

En plus des *Poèmes de l'Amérique étrangère* et des *Variations*, l'édition rétrospective *De l'oeil et de l'écoute* rassemble sous le titre *Le Dit des mots démis* des poèmes, pour la plupart inédits, écrits entre 1970 et 1976. Une annonce nous apprend que certains de ces textes, aux formes multiples et parfois expérimentales, furent composés pour être inclus dans un "roman-poème" qui devait s'intituler *Il dit*. Le lecteur a du mal à retrouver une thématique centrale dans cette production à l'allure fragmentaire; il s'agit plutôt d'une gamme d'expressions qui se ressemblent entre elles, prenant la forme de conversations, de dictons, de jeux de mots, de baguenaudes, de sentences - comme dans une expression à moitié conversation, à moitié méditation à voix haute. Quelque fascinant qu'il soit d'envisager ce que Julia Kristeva appelle une "sémanalyse", il faut se contenter d'un commentaire rapide sur certains aspects référentiels, allusifs, même disjoints de ce qui constitue le *Dit* dans ce recueil.

Du premier texte, sans titre, qui date du 12 février 1972, procédé qui donne un aspect de journal au livre, citons la première strophe:

"Qui tourne la roue
Qui la dérouté au vent
Qui l'évente" (p. 105)

Dans ce poème très court, comme la plupart des textes dans *Le Dit*, nous notons tout de suite les structures parallèles, la répétition du mot "encore" cinq fois, et la séquence: "roue - dérouté - vent - évente", quelques-uns des traits stylistiques qui abondent dans ce recueil. Le poète annonce qu'il "répète les mots démis", or ce qui nous frappe le plus c'est le refus de compléter la phrase, de composer un tout grammatical ou logique. Dans ce recueil van Schendel fait une anthologie des "mots démis", rassemblant le "dit-elle" (de celle qui n'est pas nommée), le "dit des cent rues", le "dit de Baal" (textes "arbitrairement" puisés dans le roman-poème conçu par l'auteur mais inachevé), celui de "Nappe" (écrits au hasard sur des nappes de papier dans des restaurants, comme certains textes de *Veiller ne plus veiller*), celui "de l'ornière", celui "de la Dérive", et enfin les "baguenaudes", petites pièces fantaisistes, et trois textes expérimentaux

réunis sous le titre d'"Anagramme".

Chaque fragment du "dit" se situe pour ainsi dire selon le lieu, Paris ou Montréal. La date de 1970 à 1976 ne manque pas d'être significatif, car le poète déclare qu'il ne croit "qu'aux circonstances", comme Ortega y Gasset qui se voyait comme l'union du moi et de "la circunstancia". Dans "Circonstance" nous apprenons que les dites circonstances lui sont "chères", même si "la circonstance détruit ce que tu dis qui n'y est pas" (p. 119). L'adverbe "y" situe dans un ailleurs spatial ou temporel, celui des "cent rues" qui représentent un déplacement dans le temps ou l'espace, ce qui a été "dit", ce qui dans son expression ne peut être que circonstanciel. Il y a donc quelque chose de précaire et d'éphémère, même de fugitif dans toute expression verbale.

Comme autre exemple du "dit", prenons le titre du poème, "les journaux annoncent que les promoteurs démoliront cette maison-là de pierre"; on dit exactement ce que les journaux annoncent. Il s'ensuit un dialogue avec "la soeur grise au corps du stuc", cette maison en passe d'être démolie par les entrepreneurs de développement urbain, si avides de gain. Le poème commence par les mots "il vous dira soeur grise", contient la question "dit-elle ou ne dira-t-elle pas" et se termine par l'apostrophe "petite soeur
Corps de stuc."

Le poète éprouve une grande sympathie à l'égard de cette petite soeur qui sera vendue, comme tout autre objet dans notre société de consommation, et cela se dit sur un ton élégiaque, comme ailleurs, dans de tels poèmes que "Mémoire de ...", "mémoire de Bernard Mergler", et "Mort de Quelqu'un et de qui...". Lorsque van Schendel écrit:

"J'écoute je dis ne dis que ce qui
Fait le vent léger quand l'ami va," (p. 126)

les deux premiers vers de "Mémoire de Bernard Mergler", il s'engage dans les gestes d'écouter sans entendre clairement, de dire sans réussir à dire précisément ce qu'il y aurait à dire. Tout en n'écoutant "que d'oblique à l'affût" le poète nous fait entendre:

"Quelques-uns ont parlé dans le désert
Quelques-uns ont parlé au nom de tous
Non pas au nom mais par tous
Quelques-uns n'ont parlé que de tous."

Cette strophe aux structures syntaxiques parallèles qui nous rappellent certains aspects du style poétique de Saint-John Perse vise l'acte de l'expression; le désert, loin de celui au milieu duquel cria Saint Jean-Baptiste, représente le vide, le manque de communication, en somme l'incommunicabilité qui exaspère le poète. En fin de compte, ceci mène à "une écoute à côté de l'écoute", le geste de dire, redire et répéter de telles paroles, parmi lesquelles figurent celles "de camarades de Viet-Nam / Qui nous honorent de fleurs d'avoir seulement / Redit parole".

L'expression "dit-on" apporte des considérations sur l'écrit journalistique qui se veut la mesure des "temps qui courent". Il s'agit à la première colonne d'un journal du conflit prolongé au Liban, faisant si

souvent la "une", provoquant tant de reportages, avec photos de rues détruites, avec les annonces d'une réouverture prévue de l'aéroport de Beyrouth, le tout "dit", faut-il ajouter, de façon si objective, si impassible. L'on risque de perdre de vue l'aspect humain de ces événements affreux, devenus si familiers que la mort là-bas n'est que "caillou frontal à celui qui mourut de ce dédit" (quel jeu de mots!). Et à côté du malheur au Moyen-Orient, quel qu'un (sans nom encore une fois) parle d'une autre actualité, de la vogue de Tout-en-Khamon, sans arriver à préciser sa déclaration: "dit-il que Cela que quoi qui disparaître qu'à jamais..."

Plus qu'une simple incohérence, c'est l'incapacité de s'exprimer de façon adéquate qui se manifeste, par exemple dans "Après-coup", poème occasionné par l'enlèvement d'un sociologue argentin (les sciences sociales étant réputées scandaleuses et séditionnelles là-bas comme autrefois au Québec). La disparition, phénomène fort fréquent en Argentine, d'une autre victime de la police fasciste provoque le sentiment de dégoût inexprimable, l'amertume de l'instant où rien ne va plus:

"le journal n'est plus à lire;
la bière ne se mêle au vin;
la fatigue désosse les yeux pour longtemps;
ce soir un ami est mort en Argentine." (pp.138-9)

Devant le napperon de papier sur lequel s'inscrit le "dit" des circonstances, on se rend compte que

"Nous parlons de choses drues
Qui n'ont simplement pas de sens";
"le sens commun s'éclipse"
"les mots ne plaisent qu'à la viande
Il ne faut pas trop en exiger";
"Les mots d'ordre montent à l'escalier".

Dans l'avant-dernière partie de ce recueil, le poète s'engage dans une série expérimentale de poèmes générés pour ainsi dire par un texte intitulé "Matrice". Comme van Schendel nous l'explique lui-même, le texte devient une série de pièces défaits les unes des autres, un texte qui n'est fini en aucune de ces pièces; il ne reste que le cours d'une série, c'est-à-dire, du "façonnage à main de plume qui l'ordonne pour l'indication de son vol". Enfin la "Matrice", suivie d'une "Matrice corrigée", de sept "Epreuves", d'une "Epreuve égarée" et d'une dernière baguenaude, condense les fantasmes nombreux de celui qui veut façonner le poème "comme une pièce de bois, veine à veine". A la fin de ce travail intime et personnel qu'est ce recueil, nous retrouvons une "Signature" qu'il vaut la peine de citer:

"La vague nacelle heurtée de ce nom découd l'île
Néant dit-il." (p. 213)

Bien que plusieurs des procédés stylistiques du *Dit des mots démis* se retrouvent dans *Veiller ne plus veiller*, ce dernier recueil, paru aux Editions du *Narôit* en 1978, met en relief l'aspect de l'engagement politique et social dans la poésie de van Schendel. Tout d'abord, *Veiller ne plus veiller* paraît plus nettement structuré que le *Dit*, étant donné que l'auteur suit de près les événements et les péripéties d'une grève de professeurs, événement assez fréquent au Québec, à laquelle il participe en tant que chargé de

l'information syndicale à distribuer aux grévistes, aux autres syndicats et aux organisations de la presse. Lorsque les professeurs syndiqués de l'Université du Québec à Montréal débrayèrent le 18 octobre 1976, van Schendel s'engagea dans un dur labeur qui devint une sorte de fête fraternelle durant quatre mois. Un peu comme dans *Le Dit*, les poèmes de ce recueil, réunis autour d'une transformation de l'expression "veiller (et souvent son contraire, ne plus veiller) au grain", sont les fragments taillés de cette expérience, "à même l'histoire même et différente de celui qui écrit la suite". Ces fragments, surtout les "napperons" déjà employés dans *Le Dit*, se rassemblent au fur et à mesure des circonstances: "au moment au point au faite à la fête de veiller au grain ne plus veiller." (p. 9). Cette fête, ce mouvement de joie déclenché apporte souvent son contraire car "ce n'est pas la fête que veiller au grain." La suite poétique pour cette grève s'éclaire de nombreuses explications en marge du texte poétique au moyen desquelles l'auteur décrit les événements et l'arrière-plan; surtout il s'attaque à cette fiction juridique de ce qu'on appelle "l'autonomie administrative" des universités qui composent le réseau public. Selon van Schendel, telle autonomie se réduit en dernière analyse au despotisme quasi-étatique des administrateurs dont le pouvoir est soutenu par le Premier Ministre, récemment élu, qui "s'engage à ne pas s'engager", une déclaration qui nous paraît tout à fait appropriée dans ce contexte, afin de respecter la prétendue autonomie universitaire. M. René Lévesque, qui ne tardera guère à décevoir les espérances de tant d'esprits progressistes et même indépendantistes, assène le syndicat des professeurs de mot injurieux "brassage"; le poète demande:

"Que voulait dire le premier ministre on a pitié de lui
"On me dit qu'il y a du brassage dans ce syndicat"
Ah les patrons ah donne la corde René dit on
est de leur côté." (p. 72)

Peu s'en faut que l'on entame une "chasse aux sorcières" à la Joe McCarthy, tel est le soupçon de marxisme (mot honni même au sein du Parti Québécois).

Pour toute défense, et après tout van Schendel avoue franchement une adhérence juvénile au Parti Communiste en France, il y a presque trois décennies, il reste l'expression verbale:

"A la folie dit le chanteur
Nous heurtons de fortes machines très fortes
Nos armées sont peu nombreuses
Ni boutons ni baudrier un seul fusil de mots"
(p.69);

en somme,

"veiller ou pas

Nous n'avons à nous que l'arme des mots" (p.35)
provenant d'un militant dont la tâche personnelle est de "suer des bulletins d'info".

La lutte prolongée suscite en lui des souvenirs d'autres cris de guerre, celui des Incas dont les traces persistent au Pérou au bout de quatre siècles, celui de Dolores Ibarruri (mieux connue sous le nom de guerre de La Pasionaria) qui cria "no pasarán" pendant la guerre civile en Espagne.

Le souvenir le plus poignant reste celui de la naissance de son fils aîné en mars 1953 et qui fut baptisé Nicolas en l'honneur du militant communiste Nikos Beloyannis. Dans "L'homme à l'oeillet", le célèbre poète Yannis Ritsos fit l'éloge de ce martyr de la gauche fusillé le 31 mars 1952. Cette même fleur paraît dans le poème de van Scendel:

"L'oeillet tu le sais
 Que l'on porte à l'écoute comme tu disais
 quant Nikos y fut meurtri tu te rappelles
 Au poteau des fusils
 On attendait un fils à l'hôpital à l'appel entre
 nous d'un nom" (p. 23);

ainsi le choix d'un nom honorant le militant grec se fit, en fonction d'une transformation: Nicolas de Nikos, qui provient de "Nikè", donc victoire en grec moderne. Dans une autre transformation verbale,

van Scendel établit un lien entre les mots flamands "trekken" et "striken" et "strike" en anglais qui veut dire "grève". La virtuosité verbale du poète se manifeste ainsi:

"Au Moyen Age on disait qui vient de *trekken*
 partir qui donne tricard
 Chemineau flamand mais trigu trique latine à
 l'étriqué du blé
 Flamand mais battre à bois de trique *striken* à
 l'émeute un jour de marché anglais
 Strike grève pour le dire à y bleuir les vers de
 langue." (p. 27)

Il serait loisible de voir dans les actions conjuguées de "trekken" et de "striken" une image saisissante du double engagement en qualité de poète et de critique social que consacre l'oeuvre de Michel van Scendel.