

Cette écriture

Michel Van Schendel

Volume 4, Number 1, septembre 1978

Rina Lasnier

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/200141ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/200141ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université du Québec

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Van Schendel, M. (1978). Cette écriture. *Voix et Images*, 4(1), 134–139.
<https://doi.org/10.7202/200141ar>

Cette écriture¹

Cette écriture fait des quarts-de-lune, des pas de trottoir.

Cette écriture, de part en part, est traversée par la circonstance.

La circonstance : /es circonstances.

Qu'est-ce ?

La parole photographiée. Alors mise en séquences, nombrée, dénombrée, démesurée, aussi réduite au filet qu'elle tient dans la voix. Car la voix, cela compte, quand celui qui écrit accepte de l'émettre : c'est une vérification de la sentence et de son nombre, le gueuloir. Et ce gueuloir n'est qu'une simple branche d'anémone, aux feuilles infiniment distillées.

La parole photographiée. Celui qui écrit entend par là, car il a de l'ouïe, tout ce qui est dit autour de lui, — absolument tout. Il a l'oreille fine quand il écrit. Il entend les demi-phrases, il les transcrit comme il les entend, et aussi ce qui n'est pas encore dit, mais qu'il entend déjà du fait qu'il écrit. Et qu'il entend par quoi il écrit. La plume, d'être un écouteur, devient un porte-voix. Par là devient l'organe de la voix. Une oblongue et petite caisse de résonance dans le creux d'une main qui se fait le vibreur du corps. Ensuite, la première version de l'écrit est dite à hauteur de son, enregistrée, écoutée sur bande. Ainsi, le premier enregistrement des voix et paroles diverses que forme cette version est lui-même vocalisé et soumis à un deuxième enregistrement dont l'artifice et l'extériorité, cette fois recherchés, assurent la possibilité de vérifier le premier, la corporéité du premier, cette tension relâchée mais consentie d'un corps à l'écoute que d'autres, par abus, nomment lyrisme. Alors peut être sondé l'accord ou la divergence de l'écrit avec les voix entendues.

Accord ou divergence. Il y a divergence. Elle est la condition de l'accord. Celui qui écrit tient le rythme de son corps, d'un corps toujours déjà socialisé qui n'en est pas moins différent de celui des voix diverses et des paroles entendues qui viennent d'outre-là. Celui qui écrit tient l'écriture qui, à être une écoute, n'est pas seulement une audition. Cela passe par le corps. Par un corps indivisible de sa socialité mais particulier de son his-

toire. Cela se décompose et se refait dans ce corps, par l'oreille interne, par le grabuge qui n'est que l'ordre de l'œil et du cerveau. Par une infinie mémoire — notamment de tous les textes entendus et lus, dans l'accompagnement des voix.

Ainsi, le fragment.

Ainsi, le dénombrement.

Ainsi, une musique.

Un syllabaire gradué qui chante au contrepoint des voix. Des voix et des paroles entendues.

Elles le sont, en général, dans des lieux publics. Ceux-ci sont de grande motilité, de forte intensité. Pour l'éveil des textes de la réminiscence qui sont le lieu de l'écriture, l'extrême entrecroisement et diffusion de soucis et bonheurs parlés, marque du caractère public d'une salle, d'un restaurant, d'une place, d'un trottoir, mais non d'un autobus montréalais qui n'est que le siège faussement mouvant d'un enfermement et d'une ternissure du souci, sont accueillis comme déterminants, ainsi propices à une autre diffusion, celle de l'écoute historique. Cela s'enchaîne cette entrecroisement, cela ne s'enchaîne pas.

Cela ne s'enchaîne pas. Les paroles consignées dans le texte, signées de leur accord aux textes lus qui les contrepointent, sont disposées selon des séquences qui ne jouent pas dans la continuité exprimée des soucis et bonheurs particuliers qu'elles racontent. C'est façon, par distance, d'accueillir leur réalité propre. Intégrale, celle-ci ne peut qu'être évoquée, donc interrompue. La séquence qui les pose les conçoit de cette interruption. Elles sont copiées mais disjointes, — avouées dans leur disjonction d'être conjointes à d'autres paroles. Elles ont toutes droit à la poésie. Celui qui écrit est leur copiste. Mais le copiste est un intervenant de poésie : un stratège de leur dislocation, produisant un autre temps d'écoute. Un autre temps pour une histoire sensible du présent.

Cela passe par le chant. Le brouillon de l'écoute brouille les voix. Il les rameute aussi. Jeté en travers des graisses figées sur les grands rectangles blancs qui servent, en papier, de petites nappes où tout à l'heure ont été déposés les plats et couteaux du restaurant, il est recopié, rayé, mis à l'air, éclairci, sur un autre papier, d'encre et de traits. Telle parole se met à chanter, autrement parfois qu'elle ne chantait, tout à l'heure ou hier, dans les premières transformations de sa saisie sur grand papier graisseux. Cette fois, le papier d'écolier, plus petit et sage, est celui de la rature et de l'éclaircie : ainsi pointe le chant, qui n'est qu'une harmonique du corps mis en présence, par Grabuge, d'autres corps lointains, fantômes passés chéris distants de ce présent, de ce cadeau, de ce souci, de ce temps-ci.

Cette écriture, ainsi, passe à l'histoire. Entendons : qu'elle passe d'une vitesse à l'autre à la lisse de l'histoire. Lors de la transcription sur papier d'écolier, bouts de notes, chiffres, contes et comptes, proverbes,

coupures de journaux *passent*, mêlant ces voix diverses d'une histoire à celles qui ont déjà été transcrites sur grand papier. Alors, il y a concert : il y a possibilité d'un concert. Le chant en est saisi, qui le fait, ce concert.

Le chant n'est autre qu'une écoute polyphonique. Car il est d'abord une *émotion*. C'est-à-dire : d'un même mouvement, d'une même *motion*, un appel de voix et une venue des lettres : une délicatesse du toucher qui les fait vibrer sélectivement dans un espace variable mais restreint qui s'appelle un vers, puis une suite de vers. Une commune répétition, comme de baguettes jouant sur un tronc de bois creux. Pour un éveil. Pour un signal. Sur le chemin, une herbe divisée en touffes par façon de guerrier. Ou pour l'amour, l'aisne du lit lissant les roses de l'hymen. Sur ces images est visible une mesure : les lettres chantent par couple, ou par trois ou quatre, l'amour, et c'est littéral, que la main met à l'oreille, que la main met à la main par une antenne d'outre-mémoire qui fait au chant un tiers-œil figé de peau.

Mesure. Mais démesure. Celui qui écrit est à l'écoute des dissonances. La mesure choque la mesure. La différence douce des paroles rapportées fait la violence de chacune, par l'inégalité des registres, forme audible de celle des situations où chacune est écoutée pour elle-même. Celui qui écrit n'y peut rien, bien qu'il délibère de rapporter ainsi le tout, — ensemble parolier à tout moment inachevé, en suspens. Il délibère : il accueille tout échauffement des mémoires entendues, les bilans et les nouvelles, les textes Gongora, Mallarmé, Brecht, Hikmet, le proverbe du pas des portes, Ritsos, et il prend la décision stratégique d'aligner côte à côte leurs pénombres transformées, de les enfreindre de chiffres, d'images de films, de banalités de viande et d'églogue, de cordages du délire, de mots du soupirail. De les aligner : cet alignement n'est pas l'effet d'un collage, les éléments ne sont jamais bruts, ils sont déjà transformés. L'arbitraire prétendu de cette mise côte à côte des fragments de voix et de notes est un leurre trop insistant pour être cru sur parole ; il est marqué de cette insistance, n'étant que l'effet d'un glissement dont tous les rythmes sont calculés, infinitésimés, matérialisés. Ainsi de cette écriture, notamment de celle ici qui la décrit. Les changements de voix et de texte sont produits à l'intérieur d'un même segment. Car, par folie, par accueil, ce ne sont que les décuples d'une mue des situations : cette mue n'apparaîtrait pas si les décuples, les centuples n'étaient pas marqués de leur répétition insistante. Telle est la condition du chant. Le glissement d'un fragment à l'autre fait voir leur indissociabilité à tous mais aussi l'inassouvable particularité de chacun, cependant qu'aucune terreur ne les égalise par collage : ils ne sont pas donnés à entendre hétérogènes ou neutres, ils sont ordonnés de leur lutte.

Ainsi, souvent, la longueur des sentences ; et souvent, leur brièveté.

Ainsi, le saut rythmique. De l'une à l'autre, et en l'une ou l'autre, un dérapage. Il est contrôlé.

Ainsi, le chant qui, grain par grain, gros, petit, grand, maigre, entend l'histoire, devient la condition de sa lisse.

L'histoire, ici entendue, n'est pas de n'importe qui, n'importe quoi. Celui, ici, qui écrit est un immigrant. Écrivant, il s'en souvient, il s'en empare, il produit sa condition. C'est pourquoi il écoute. C'est pourquoi il écrit. Et il revendique cette écriture. Il réclame qu'elle ait place en contravention des lassitudes fermées de la conformité. Car il parle d'une situation qui n'est pas seulement la sienne, bien qu'au cœur d'elle il la saisisse à distance. D'une situation qui n'est pas seulement la sienne, mais qui est généralement tenue à soupçon dans les lettres reconnues de ce lieu-ci, à Montréal, dans ces années-ci. Il réclame, par l'écriture ici produite, que celle-ci ait place, ait une place, et que les façons différentes d'habiter une place, de s'y mouvoir et d'y écrire soient reçues par guise de briser la fermeture ambiante, la mystique ambiante, le soupçon ambiant. Il réclame, la pratiquant, une écriture d'immigrant, une écriture fantastique d'effets de réel parce qu'elle épelle une condition d'immigrant, celle de bien nombreux Grecs, Portugais, Ukrainiens, Polonais, Italiens, Argentins, Français, Haïtiens, Espagnols, Belges, Baltes et Celtes vivant à Montréal. C'est pourquoi il écoute. C'est pourquoi il écrit. En cet état, il ne dispose à l'épaule de quiconque, pas davantage à la sienne, une leçon de choses, une façon de faire. Il ne sait que peu de chose, les sachant de qui il écoute : de tant de gens, de Québécois, de ces bien nombreux immigrants au contact de tant de Québécois qui ont du mal à oublier qu'ils ont été formés à les ignorer, bien que les uns et les autres soient amenés à travailler ensemble, à chômer ensemble, à se coudoyer jusque dans une mort de papier. Les dissonances constatées sont la forme nécessaire de cette écriture. La divagation l'est aussi : en une telle condition, elle est le plus court chemin de l'écoute.

Divagation, je l'appelle corps d'écoute. Car elle passe par l'inscription d'une culture, mémoire d'une histoire particulière, dans l'entrelacs d'une autre culture, qui se bâtit sur l'oubli d'elle-même. Une inscription, comme d'un œil tremblant au nez des pierres mortes, dressées de craintes fossiles et de veines parallèles dans le lit des terres vagues qui les creusent. Ces terres-là, sang d'une blessure. Ces terres-là, engloutissement de luttes ignorées, d'exils, de fortes solidarités par-delà les terres. Il ne s'agit pas de terres : s'agitent des gens, se taisent des gens, parlent des gens. L'inscription, donc, d'une mémoire dans ces paroles, forme particulière de leur vérité, d'une histoire sensible du présent. Pour la produire, cette histoire, celui qui écrit y produit sa propre vie. Il en rend compte d'un scrupule et d'un sou ; jamais d'une aumône demandée. Il la raconte.

Il la compte d'un sou, la décompte. Il la divague. Par citations, par notations, par allusions, par incisions, par associations, il dit ce qui, hors de contrôle et le demeurant, informe par à-coups ce qu'il a entendu, détermine son écoute et son chant. Il ne dit pas tout, seulement ce qui rime dans l'à-coup. Ne l'occupe que cela, où vient le reste, où un reste parle, où quelque chose, quoi de multiple, d'incendiaire et tendre, délire d'une raison arrimée dans la rime. Cette vie-là, ce reste, est une vie d'immigrant. Toute référence y passe, passerelle obligée, quand on vient de loin, d'une sensibilité, ainsi d'une résonance, aux conditions de vie et de parole du peuple

d'accueil. Mais on vient de loin. On vient d'une histoire différente. Différente, l'histoire l'est en tous lieux. Elle l'est de celle qu'on apprend, qui vous est imposée, qui est faite d'oublis imposés. C'est ce que sait l'immigrant de besogne et d'ironie, le vieux, l'immigrant à perpétuité; ce qu'il sait apprendre à d'autres, avec d'autres qui sont dans le peuple d'accueil, luttant dans ce peuple même pour sa mémoire, son présent volé. Et cette histoire, il n'y peut rien, l'âge étant là, l'âge de qui n'a reçu sa vie durant qu'un droit aux miettes d'une parole, cette histoire est reçue tout bêtement comme la sienne quand elle, différemment mais solidairement, est celle de millions et de millions de besogneux, de souriants et de tués.

Il lyre d'une mémoire de guerre, ainsi qu'au Québec on dit «lyrer»: pleurer longtemps sur le même ton, ou chanter bas ainsi qu'en Normandie. Il dérive, par pleurs longs et chants bas interrompus de la venue d'une mémoire de moineau qui prend son pain sur les tables du voisin. Cette guerre était du pain volé; cette guerre était l'oubli imposé. Par chants hauts et chants bas simultanément, par paroles populaires et savantes polyphoniquement, par dérisions, par notations, il parle d'une certaine mémoire de guerre par quoi s'écoute le souci, s'écrit un aujourd'hui. Il en parle, il n'y peut rien: une certaine guerre, modèle de tant d'autres depuis, une certaine méthode affinée depuis à l'autorité des liquidations collectives et des écrasements d'écoute, une guerre à l'empire de mes douze ans, à l'empire, au forcing, aux forçats, à la conquête quadrillée, à la rafle, à la faim. Qu'en dire d'autre? Tout cela est connu. Tout cela est encore inconnu. Il écoute. Il écrit. Il est par infirmité, ainsi par force, l'un des nombreux écoliers de cette guerre. Il n'y peut rien. Il en demande excuse, non pas aumône. Aujourd'hui l'argent débonde au dévalué, mais le pain est fade. Et seuls les écoliers et les femmes savent se souvenir.

Les femmes. Une femme et plusieurs. Aucun chant d'homme ou femme n'est procurable si, quelque part, une femme n'en accommode la lisse à sa mémoire, à sa force. Des entraves, celles de la condition qui lui est imposée, l'en distraient, — par quoi est mise en danger la possibilité du chant. L'y conjoindre, pour l'y rejoindre: à le faire, il faut avoir désarmé, ainsi avoir produit soi-même sa propre condition, et rencontrer de la sorte cette femme qui écoute et qui dit la lisse du chant, forme de mon écoute, pour me convier moi-même à cet entre-deux, à cet entre-plusieurs. Produire sa propre condition, c'est toujours, dans la transcription critique de l'histoire des textes et des rythmes, avouer sa propre histoire, ainsi ouvrir à l'entrecchant celle des solidaires.

Avouer sa propre histoire. Ni aveu, ni désaveu. Mais tramer et tisser. Avec les fils de toute écriture et de mille cultures. À Montréal, un immigré a le bonheur particulier de côtoyer les voix de peuples nombreux qui, chacun, ont leur Homère populaire et leur Dante de rue accommodés à la balle des quartiers. Celui qui écrit a besoin de toutes ces voix dès lors que, vivant à Montréal, il met sa passion à vivre dans le peuple d'accueil. Ce peuple est distrait des peuples. Mais il ne peut rien, peuple à la balle, si las d'attendre qu'on l'y dispose, il ne décide par lui-même, prenant les moyens de sa

décision, d'entendre qui halète, qui brûle à côté, qui hante les forêts sauvages de l'accueil. Dante-des-quartiers monte encore la pente ardue de la Santa-Maria-dei-Monti :

*Ah quanto a dir qual era è cosa dura
esta selva selvaggia e aspra e forte
che nel pensier rinova la paura*

La *paura* s'aide d'un bâton, marchant de ville en ville. La *paura* invente une baguette d'écolier qui buissonne au cahier de notes d'un Virgile, *Vigile Virgilio*. Cette peur-là a droit de cité dans les lettres québécoises. Droit de veille et de vigile. Celui, ici, qui écrit en est avec d'autres l'interprète : elle est le premier signe d'une familiarité, puisqu'elle est l'indice de luttes communes possibles contre une oppression. Par *miedo*, par *ångst*, par *peu'*, une certaine peur — dont les imprégnations historiques particulières ne sont pas réductibles à la *frightness* impériale — est chaque fois le signe d'une familiarité des commencements, *allo cominciare dell'amore*, quand Béatrice est déjà là. Celui qui écrit en dispose les traits, les séquences, en sa langue, qui est celle du peuple d'accueil, mais aussi en plusieurs autres qui sont des langues d'immigrants.

Il le fait par incisions, par notations. Ainsi s'aggrave l'effet d'interruption entre les paroles rapportées, matière et objet de l'écrit. Ainsi parle la familiarité. Elle s'instruit, non d'une « connaissance brusque qui va se taire dans l'os », comme je l'écrivais jadis, mais d'une irruption méthodique et calculée de la tendresse dans les propos tenus. Elle s'instruit d'une tendresse intelligente, donc modeste, qui, depuis les os, depuis la résonance dans le corps, découvre un territoire à explorer. Une violence y est décrite. Celui qui écrit n'y peut rien. D'indiquer des rapports de force existants et de les instiguer gravement de l'écrit, il demande excuse, non pas aumône. Une amitié parle toujours pour certains lecteurs, actuels ou possibles, — pour certaines lectrices.

Ce territoire est une histoire. L'intervenant de poésie enregistre que l'écrit est la condition ultime d'une histoire à retrouver. La mienne, sans aucun doute, dans une trame aux cordeaux successifs. Mais différemment et solidairement, l'histoire d'un Québec populaire qui aura cessé, contre ses élites bourgeoises, d'ostraciser les tendresses qui lui viennent par les mille cultures.

C'est cela, faire des quarts-de-lune; des pas de trottoir, par dérive calculée. C'est cela, pour moi, écrire poésie.

Michel Van Schendel
Université du Québec à Montréal

1. NDLR : Ce texte est extrait d'un recueil à paraître à Montréal, cet automne, aux Éditions de l'Hexagone.