

La poésie comme parole

Chantal de Grandpré

Volume 11, numéro 2 (32), hiver 1986

Michel van Schendel

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/200555ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/200555ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

de Grandpré, C. (1986). La poésie comme parole. *Voix et Images*, 11(2), 228–240.
<https://doi.org/10.7202/200555ar>

La poésie comme parole

par Chantal de Grandpré, Université du Québec à Montréal

L'écriture de Michel van Schendel installe une contre-dominance culturelle essentielle au sein des mouvements poétiques des deux dernières décennies et c'est pourquoi une certaine cécité l'entoure. On a eu tôt fait, après la parution de *Poèmes de l'Amérique étrangère*¹ en 1958, de classer cette poésie à l'intérieur de ce qu'il est dorénavant convenu d'appeler la «poétique du pays» et de détourner les yeux de ce qui, à l'intérieur même de ce premier recueil, contredisait déjà ce qui par ailleurs faisait son succès. J'y reviendrai. À partir de là, et bien que les cinq ouvrages suivants de Michel van Schendel aient eu de moins en moins à voir avec cette poétique, on a préféré l'y laisser enfermé. Cela, jusqu'à *Autres. Autrement*², que l'idéologie thématique, à moins que ce ne soit la simple paresse théorique, continue d'associer à la production poétique des années soixante qu'un antagonisme simpliste oppose à une poésie dite formaliste, celle-là même qui a confisqué toute la modernité à son profit à partir des années soixante-dix³.

À l'image de ce qu'Aragon appelait *la terreur surréaliste*⁴, il règne aujourd'hui une terreur formaliste qui relègue dédaigneusement tout ce qui ne la constitue pas dans les domaines du thématique ou du référentiel, dévoiant du même coup son dualisme théorique. Pour ceux et celles qui la font régner, il est certes rassurant de réduire une poésie comme celle de Michel van Schendel à n'avoir ce qu'on pourrait appeler, en caricaturant Jakobson, qu'une fonction thématique, car alors on peut se considérer quitte et garder le silence sur les questions et les problèmes que cette écriture pose à la poésie contemporaine, de même que sur les risques qu'elle prend.

Le travail poétique de Michel van Schendel est celui d'un sujet marqué par diverses traditions culturelles et poétiques, dont celle du Québec, mais qui se tient à distance et surtout qui se situe hors des modes qui en s'écroulant enterrent si bien ceux dont les mots sont d'emprunt, ceux qui sont *porté(s) par eux au lieu de les porter*⁵. C'est un travail qui passe par le réexamen du langage poétique et par un certain usage de la rhétorique. Mais de même qu'Éluard revenait à l'alexandrin contre la norme du vers libre surréaliste, les choix rhétoriques de Michel van Schendel me paraissent s'inscrire, entre autres, contre un appauvrissement syntaxique trop souvent revendiqué.

Je m'attacherai ici à étudier un aspect qui me paraît fondamental dans cette œuvre et qui témoigne de la modernité de son engagement poétique, soit le rapport à l'oralité et le travail sur les proverbes. Ce travail spécifique, qui se fait à contre-courant, inscrit l'œuvre de Michel van Schendel dans une contemporanéité qui est aussi une écoute du monde et qui est tragiquement absente de la poésie contemporaine québécoise.

Le parlé, la parole et l'oralité

Le statut de l'oralité n'est pas le même selon qu'on écrit en France ou au Québec, car si la poésie contemporaine française s'est beaucoup désoralisée, au Québec, l'oralité est toujours demeurée une valeur vive, constituant entre autres, sa tradition poétique. L'oralité revient maintenant à la mode en France, prise dans le même dualisme qui l'avait exclue et qui la situe *du côté de l'archaïque, de l'exotisme, de la neutralité pré-logique*⁶. Ainsi, de la même façon qu'on continue de l'opposer à l'écrit, comme si l'oral précédait l'écrit⁷, on continue de confondre l'oralité avec le parlé au lieu de voir que l'oralité est un rapport au parlé.

Confondre de la sorte l'oralité avec le parlé revient à ne voir dans l'oralité que du parlé transcrit. À cet égard, Henri Meschonnic montre brièvement dans **Critique du rythme**⁸ que l'écriture de Céline, par exemple, n'est peut-être pas, contrairement à l'idée reçue, une écriture orale mais plutôt une écriture du parlé. Cette confusion n'a d'ailleurs pas uniquement lieu en France; elle règne également au Québec, encore plus pesamment peut-être du fait que l'oralité y est plus importante. C'est dans le domaine du roman qu'elle apparaît la plus grande, davantage que dans celui de la poésie, ne serait-ce qu'à cause du phénomène de la littérature joulisante des années soixante. Le roman a beaucoup plus transcrit le parlé que ne l'a fait la poésie qui a plutôt travaillé une relation avec ce dernier, en quoi elle s'est surtout faite dans l'oralité. Mais ceci n'est pas vrai pour tous les poètes et par ailleurs, une romancière comme Anne Hébert écrit des romans où se retrouve ce que Hopkins appelle le mouvement de la parole dans l'écriture et cela sans jamais tomber dans le piège du parlé⁹.

N'est pas forcément oral ce qui se présente ostensiblement comme tel. Dans cette optique, l'écriture de Michel van Schendel, toute «écrite» qu'elle apparaisse à ceux qui amalgament oral et parlé, cette écriture travaille l'oralité tant au plan rhétorique que syntaxique, et c'est là justement qu'elle donne la mesure de sa maîtrise.

La parataxe qui est une constante dans le langage parlé, est essentielle chez Michel van Schendel. Dans le langage, l'effacement lexical qui la caractérise voit le geste suppléer en quelque sorte à la parole. Dans l'écriture, elle consiste à juxtaposer des propositions sans marquer le rapport qui les unit, auquel cas il y a effacement syntaxique.

Dans les premiers poèmes, la parataxe a lieu dans le cadre du vers tandis que dans les proverbes et sentences d'**Autres**. **Autrement** la relation paratactique a plutôt lieu d'un vers à l'autre. La parataxe n'est pas la même d'un recueil à l'autre, car en même temps qu'elle investit rythmiquement le texte, comme marque de la parole, elle est aussi inséparable de ce qui est dit. C'est pourquoi elle se transforme au fur et à mesure que l'écriture se transforme, dit autre chose. Dans les premiers textes, on remarque que la narrativité joue un rôle important et que la continuité narrative étant assurée lors du passage d'un vers à un autre, il y a rarement rupture à cet endroit. Dans le poème «Seine pourrissante», les fins de vers correspondent bien à des pauses ryth-

miques et non à des ruptures paratactiques. Dans l'exemple suivant, c'est le cas des première, troisième et cinquième lignes citées. La relation syntaxique entre la deuxième et la troisième ligne ainsi qu'entre la quatrième et la cinquième ligne est assurée par l'enjambement :

*Escapes d'eau douce toute la Seine au pas des ponts
Une goutte de pluie file sur la chaussée les cheveux et
l'haleine du premier don parfait
Tous les bancs ont des ailes tous les sourires sont des
entêtements de beau temps*

Par cette exigence de narrativité, Michel van Schendel se rapproche effectivement de poètes comme Gaston Miron. Son rythme rhétorique est celui des poètes du pays :

*Sur la caresse du roc et à flanc de mémoire
Sur le souvenir de ce pays
Tu nais et t'inventes une terre*

Variations sur la pierre, I

Pourtant, et cela dès les premiers textes, ce rythme est immédiatement contredit par une cassure à l'intérieur du vers, car la parataxe vient briser l'apparente unité de la continuité :

*Je ne possède rien que me veut-on liguez-moi je ne
suis rien
Seulement un battant maigre que fêlent tous les vents
Ceux des épaisseurs obscures
Ceux des mers insinuanes
Les vents gris les vents grêles qui glissent des menson-
ges
Ceux des germes vides
Et ceux des noix de chair
Je ne possède rien que me veut-on je n'ai qu'une car-
casse*

« Les liens du vent mauvais » Poèmes de l'Amérique étrangère

Les deux vers du début et de la fin de ce passage contredisent rythmiquement les autres vers. Il n'y a plus un élément par vers en continuité avec l'élément du vers suivant mais plusieurs éléments juxtaposés dans un même vers où le sujet est acculé au pied d'un mur, comme submergé. Syntaxiquement et sémantiquement, le « je » est en position défensive : il ne peut s'affirmer que dans la négativité ; il est pris en tampon entre deux propositions, non plus sous forme de sujet [je] mais sous forme d'objet [me].

Dans le recueil **Poèmes de l'Amérique étrangère**, la poésie interpelle, elle parle à quelqu'un. Ainsi dans « Amérique étrangère », l'usage de la parataxe se double d'une relation dialogique où dominent l'apostrophe et l'invocation :

*Amérique Amérique
Terre carnivore aux brèches du désir
Amérique*

Elle est la marque de l'absence de liens entre le sujet et cette Amérique dont il ne s'approche que par coups, comme le montre le vers le plus célèbre de ce poème où les propositions, indépendantes les unes des autres, sont disposées côte-à-côte:

*Je les porte je me sépare je me cogne à ta poutre
Amérique*

Le lien entre les propositions est rythmique et prosodique. Il est dans la répétition/affirmation d'un «je» qui rétablit graphiquement la distance entre lui et l'Amérique en même temps qu'il s'identifie à elle prosodiquement:

je me cogne/ ʒə m ə k ɔ p Amérique/ameRik

L'interpellation se poursuit dans le poème «Du temps qu'il fait au temps qu'il ferait»:

*Peuple obsédé peuple sans air
Peuple acculé aux fractures de ses rêves*

La parataxe continue quant à elle d'inscrire la distance dans le poème «Les girations du rire»:

*Vous êtes trop fringués trop peignés plis trop
secs — vous portez des cercueils à la pochette de vos
vies*

Michel van Schendel n'est pas dans le «nous»; il n'est pas non plus pourtant un «étranger» — c'est l'Amérique qui est étrangère. Et surtout, il ne tient pas à combler la distance entre les deux car le sujet de l'écriture se reconstitue chaque fois dans cette distance. Cela est affirmé jusque dans **Autres**.
Autrement:

LECTURE DES NOUVELLES

*L'Année prochaine des fleurs pousseront ici sur la place publique
au centre de la ville
On m'en parle, j'en lis déjà les nouvelles.
Le sang pose une absoute aux diagonales de la place.
Ici dans la ville où j'habite il n'y a ni pavés ni fontaine basse
Ni rectangle ouvert aux poitrines trop fleuries.
Ici je ne suis pas là.
On s'occupe d'autre chose, d'un silence
Ici l'on me dit que je ne peux comprendre.*

Montréal, 31 janvier 1979

Le ton, toutefois, n'est plus le même; il a désormais les accents de l'inéluctable. Ce pourquoi, sans doute, Robert Yergeau écrit que Michel van Schendel ne nous provoque pas dans ce dernier livre:

*Alors que Langevin, Vanier et Geoffroy nous provoque [sic] d'emblée par une poésie qui doit beaucoup à la véhémence, celle de Michel van Schendel établit ses quartiers dans la durée tranquille.*¹⁰

Le brevet de provocation, comme celui de subversion, sont décernés à certains parce qu'il y a **attente** de la provocation. On s'attend ainsi à ce que Denis Vanier provoque — par là même, il me semble qu'il ne peut provoquer que ceux qui jouent à l'être.

Poèmes de l'Amérique étrangère donnait au Québec une dimension américaine, le sortant des ornières du pays mal définies, **Autres. Autrement** situe Montréal dans une géographie internationale. Dans ce trajet, Michel van Schendel continue d'être à l'opposé de ce qu'il appelle l'idéologie de réserve des Québécois¹¹ et il nous amène à réfléchir sur le sens de cette idéologie qui n'en finit pas de recommencer. S'il ne provoque pas, c'est qu'on ne l'entend pas:

*Le territoire à explorer est une histoire. L'intervenant de poésie enregistre que l'écrit est la condition ultime d'une histoire à trouver. La mienne, sans aucun doute, dans une trame aux cordaux 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. D'un Québec, pourtant, qui ne peut suivre aujourd'hui les sinuosités alternées de tels écrits, tendres stratégiques pour le temps long dans l'immédiat*¹².

La dimension américaine donnée au Québec dans **Poèmes de l'Amérique étrangère** l'est aussi par le renvoi à Walt Whitman. Que ce soit par l'utilisation du vocatif:

*Amérique Amérique de souffre
Amérique d'écorce hoquet des hurleries et saxo noir
des fous
Amérique tendue aux quatre clous du vent*

Par l'affirmation du sujet:

*Je ne te possède pas
Je m'exaspère je ne te crains pas
Je me surmène et je te veux*

Ou par les répétitions en début de vers:

*Contre mes sens d'homme aiguisé
Contre ma rage de tourbe et le sel de mon sang qui
coule des marais de mes Flandres*

*Contre mes déroutes menant d'aube en aube et sans
pays trois fois*

On retrouve la problématique whitmanienne, cette Amérique à laquelle celui-ci s'adresse :

*And thou America
[...]
Thou, also thou, a world
[...]
Behold, America! (and thou, ineffable guest and sister!)*¹³

Cette affirmation de lui-même qui culmine dans le poème «*Song of Myself*» et ces répétitions qui, chez lui, sont des énumérations :

*I believe a leaf of grass is no less than the journey-work of the stars
And the pismire is equally perfect, and a grain of sand and the
egg of the wren,
And the tree-toad is a chef-d'œuvre for the highest,
And the running blackberry would adorn the parlours of heaven,*¹⁴

Le rapprochement n'en est pas un d'imitation. Michel van Schendel ne célèbre pas l'Amérique à la manière de Whitman. D'ailleurs, une telle célébration n'est plus possible. Pour la comprendre, il faut la replacer dans le contexte historique qui la fonde : ce moment où la littérature américaine devient une littérature nationale parce que sa poésie a cessé de mimer la poésie anglaise pour se mettre à inventer des formes-sens qui correspondent avec la nouveauté américaine.

«*Amérique étrangère*», premier poème du premier recueil de Michel van Schendel, jette l'ancre dans l'œuvre de Whitman en quelque sorte. Ce faisant, Michel van Schendel montre l'importance d'une dimension américaine pour la poésie québécoise. Il salue poétiquement Whitman et refait son oralité, avec le même lyrisme.

Le renvoi à Whitman et l'importance de la parataxe viennent ainsi tous deux désamorcer la poétique du pays présente dans **Poèmes de l'Amérique étrangère** et **Variations sur la pierre**. Par ailleurs, la dimension orale de l'œuvre apparaît d'autant plus importante que la parataxe y joue un rôle fondamental et que la préoccupation du «dire» devient ensuite manifeste avec le **Dit des mots démis**¹⁵.

De la comptine au proverbe

La problématique orale va donc se déplacer, se faire non plus dans la narrativité et le lyrisme mais dans la phrase courte, la formule, le proverbe. La tension paratactique va désormais avoir lieu d'un vers à l'autre :

*Rire au plaisir de l'entendre
Écouter le désir d'une île triste
La fenêtre est propre quand elle est absente*

*Vert-de-gris n'est pas fumée mais nuit
 Passer au sable ancien la feuille du laurier
 Pour le marchand qui ferme du doigt le cil et de la
 main l'aisselle
 Passe-temps du corps dit-elle offert
 À la chère plaisanterie qui réclame rosée
 Du chien du loup des chats gris mouillés
 La nuit dans le mitan des fables qui
 Chacune tu le sais ont leur coq*

Montréal, 29 juillet 1974
 «Dit-elle», I

Chaque vers ressemble à un énoncé se suffisant à lui-même et se juxtaposant à un autre. Les deux derniers vers réalisent dans leur relation paratactique une interruption de type verbal, comme si le dernier vers dialogique venait interrompre le vers précédent. Un vers comme *Vert-de-gris n'est pas fumée mais nuit* évoque le proverbial. **Le Dit des mots démis** prépare **Autres. Autrement** où le travail sur les proverbes est explicite avec la section du livre intitulée «Proverbes et sentences». Cela dit, Michel van Schendel s'intéresse aux formes orales bien avant **le Dit des mots démis**, comme le montre «Ronde à massacre en trois foires» écrit en 1956, avant **Poèmes de l'Amérique étrangère**. Dans ce poème, non seulement dans le titre, mais dans le texte même, il y a réécriture de la comptine :

*Marguerite brillera
 la tulipe éclatera
 Quand la lune descendra
 j'en ferai un œillet blanc
 ma couronne de bouquet*

Cette strophe à trois et quatre temps, surmarquée prosodiquement, rappelle immédiatement les comptines enfantines¹⁶. Comme un refrain, on va retrouver tout au long du texte ce même rythme de plus en plus obsédant au fur et à mesure que le propos du texte devient de plus en plus dramatique. À la troisième strophe de la première foire, on commence à ressentir un certain malaise :

*Le premier homme ne fait rien
 que regarder où va le vent
 d'où vient la pluie Il s'arrêta
 Il avait l'air très disparate
 Roue édentée
 Béquille en chair
 Oiseau sans nid
 Phoque au midi*

On a ici affaire au même type de régularité rythmique, cette fois à quatre temps. Cette régularité, cet ordre est ensuite dénoncé et en même temps que dénoncé, il est rythmiquement perturbé :

*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*

La division en trois temps est suggérée au plan syllabique, mais elle n'est pas possible rythmiquement car on n'accentue pas en français la première syllabe d'un mot mais bien la dernière. Ainsi, le rythme à trois temps du premier vers *Il contemple ce qui* se retrouve au plan syllabique au deuxième vers *ne court ja/mais au but* et au troisième vers *ne va ja/mais à rien*, sauf que l'accentuation réelle vient contredire le découpage syllabique. Rythmiquement, ces deux vers sont marqués de la façon suivante :

*ne court jamais au but
ne va jamais à rien*

L'ordre rythmique est rétabli lorsqu'intervient

*Un monsieur très distingué
gants du monde et barbe en soie
pas comptés passa par là*

qui tue le deuxième homme. Le poème s'achève sur la comptine renouvelée qui n'a plus rien d'enfantin :

*Cerveau content
Saoûlerie cymbale et rire
on dansera près des brandons
on criera paix bon débarras*

Dans le **Dit des mots démis**, on retrouve dans «26 mars», une strophe qui s'articule sur ce modèle et qui fait sourire :

*Napoléon à Sainte-Hélène
Ne dit pas qu'il va mourir
Ne dit pas ne pense pas ne sait pas
Napoléon ne sait rien*

Dans l'utilisation de la comptine, il peut tout aussi bien y avoir humour que mise à jour de l'horreur¹⁷. L'espace manque ici pour analyser l'importance de l'humour dans l'œuvre en général et dans **Veiller ne plus veiller**¹⁸ en particulier, ce recueil où l'humour vient constamment désamorcer l'idéologique.

Le travail sur ce qu'on a coutume d'appeler les formes fixes a une double visée. D'une part, il s'effectue dans ce qui a longtemps été porté par une tradition orale (comme c'est le cas pour la comptine et les proverbes) et qui conserve les traces rythmiques de cette oralité. C'est donc un travail de réactualisation et de transformation de formes qui possèdent une historicité. D'autre part, l'oralité étant collectivité, c'est un travail qui remet la poésie en position dialectique par rapport au langage parlé. La poésie qui depuis quel-

ques années s'est enfermée dans une sacralisation de l'écrit mène au graphisme de la page tout autant qu'à une poésie sonore qui n'a pas plus à voir avec l'oralité que le parlé transcrit, le langage n'étant pas fait de sons mais de phonèmes.

L'oralité est donc historicité: les comptines, les proverbes, les fables sont un **mémoire**. Aussi n'est-il pas étonnant de voir Michel van Schendel jouer avec les syntagmes figés, et les transformer, les historiciser, lui pour qui la mémoire est primordiale et qui inscrit justement celle-ci dans le syntagme figé: *à flanc de mémoire* («Variations»). La mémoire est constamment sollicitée, que ce soit dans le poème intitulé *«Mémoire de »*, ou bien dans le poème *«Comme en ville emportée»*:

mémoire tous les murs
[...]
mémoire la lampe la lance

ou encore dans *«Midi»*:

Mémoire perdue temps accablé

Michel van Schendel joue avec les syntagmes figés. *«À bouche que veux-tu»* devient *à cul que veut-on* et *à mort que veux-tu*. Il joue avec la parole des gens (*«Les temps courent dit-on»*). Jusqu'à entremêler syntagme figé et sentence:

qui porte à faux porte faux

«Baguenaude»

Le pronom *«Qui»* est pris ici nominalement, c'est-à-dire que son antécédent est implicite comme dans les expressions sentencieuses du type *«Qui vivra verra»*. Le sentencieux investit entièrement le **Dit des mots démis**:

Qui tourne la route
Qui la dérouté au vent
Qui l'évente

À la fin de ce premier poème du recueil, Michel van Schendel écrit

Je répète les mots démis

Comme on répète un adage, un dicton, un aphorisme. À la différence qu'il insiste sur l'importance de la transformation. Ce *«qui»* nominal, sentencieux, est associé au dire tout autant que la mémoire l'était au syntagme figé:

Qui dit d'allemand d'anglais on me dit

Et l'on est sensible dans *«Les temps courent dit-on»* à la presque présence du mot *«dicton»* dans ce *«dit-on»*.

Plus loin, le sentencieux croise le rythme biblique:

Qui invective la parole répète la parole
Qui sous la parole insinue méthodique l'insulte détruit

la parole qu'il répète
Qui détruit la parole trame l'entrave et la forme parole
 «Troisième sens»

Rythme par ailleurs présent dans le vers *Un homme dit* répété cinq fois dans «Épreuve n° 3» et calqué sur la formule «Et Dieu dit». Si la conjonction «et» est ici absente, elle est par contre très présente dans l'ensemble de l'œuvre.

Le formulaire, le proverbial sont au centre de la problématique d'**Autres**. **Autrement**. Michel van Schendel y parle au présent, un présent qui a valeur de vérité générale plutôt que de servir à localiser un fait dans la durée :

«La chaise»
Déprendre la règle
La chaise est l'apprentissage de la mort
Ils n'ont pas d'autre travail
On paie le prix
Il n'y a pas d'autre règle
Ne discutons plus si tu veux
Moyennant de petites monnaies
Le fond de la poche est creux

sans date

Les proverbes et sentences d'Autres. **Autrement** sont portés par les recueils précédents. Cela dit, le travail spécifique qu'ils constituent renvoie au travail d'un autre poète, Henri Meschonnic, qui travaille lui aussi le proverbe :

C'est pourquoi j'ai besoin de proverbes. Transformer une situation, un dialogue. Le proverbe n'est pas une sagesse. Ni une loi. Il est une prise, avec ses rites: langage connaissance parce que langage action¹⁹.

Michel van Schendel est conscient de cette rencontre poétique comme il est conscient de la spécificité de chaque approche :

Car l'immobile nouveauté du proverbe, inscrite dans son geste répétitif, dépend de qui le dit, de qui s'en sert dans des situations chaque fois différentes. Le proverbe ainsi donné à tous, il y a lieu de s'en servir à des fins inédites, pas nécessairement dangereuses, mais troublantes, partiales. Il y va d'un retournement²⁰.

Henri Meschonnic est plus dialogique ; chez lui le proverbe s'inscrit dans la problématique générale de sa poésie :

*Il y a quatre ans tu me demandais jusqu'où je te regarde
 tu te rappelles je t'ai répondu
 depuis je ne cesse pas.
 Il a fallu que je sois trouble mes yeux t'ont perdue
 mais tant appris à te voir
 que je ne suis plus séparable de toi²¹.*

Michel van Schendel, pour sa part, tire le proverbe vers la sentence :

1.
*La nuit tous les chats sont gris le jour ils sont bleus.
Le bœuf saigne entre chien et chat
Sur la faïence l'agneau bêle au regard du couteau.
J'aime la musique dit-il et moi l'harmonica couvert d'un
chapeau noir
Plutôt mourir que souffrir.
À la brume porter l'écharpe de la bru
Cela porte malheur
À l'araignée du matin.
Le pot pourrit la langue avant l'oreille*

[...]

3.
*Ne pas réveiller le chien qui dort
Est le proverbe des puissants craintifs*

Montréal, 28 octobre 1977²²

Ce que cette rencontre montre, c'est que, loin d'être dans la «durée tranquille» d'une poétique du pays pour nostalgiques des années soixante, Michel van Schendel se situe au contraire dans une contemporanéité à côté de laquelle passent les tenants d'une prétendue modernité québécoise qui prend pour un renouvellement son application à se reproduire. Cette modernité-là a d'ailleurs une responsabilité énorme dans le désintéressement des étudiants et du public en général pour la poésie, elle dont la poésie intimiste et nombriliste se regarde écrire en «abyme» et dont le refus de toute historicité caractérise la plupart de ses auteurs par ailleurs dissociables. Contre cette réduction de la modernité à certains codes, Michel van Schendel propose une utilisation du langage comme matière historique, faisant ainsi la preuve d'une autre modernité.

1. M. van Schendel, *Poèmes de l'Amérique étrangère*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1958, 46 p.
2. M. van Schendel, *Autres. Autrement*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1983, 94 p.
3. On commence seulement de critiquer ce qui s'est donné et se donne encore comme écriture «subversive» (le fait de se décerner à soi-même un brevet de subversion fait d'ailleurs sourire), comme le fait pertinemment Benoît Melançon qui se demande à propos de Nicole Brossard «comment des textes aussi constamment prévisibles peuvent-ils passer pour novateurs?» («Prière d'insérer ou Pourquoi Nicole Brossard est un grand écrivain?», *Liberté*, no 155, octobre 1984, p. 98-103).
4. L. Aragon, *l'Homme communiste, II*, Paris, Gallimard, 1953, p. 152.
5. H. Meschonnic, *Pour la poétique III*, Paris, Gallimard, 1973, 136 p.
6. H. Meschonnic, «Qu'entendez-vous par oralité?», *Langue française*, no 56, décembre 1982, p. 16.
7. De même que le langage est consubstantiel à l'homme, il s'accompagne dès les débuts de l'humanité d'un support graphique: *Les traces les plus anciennes remontent à la fin du Moustérien et deviennent abondantes vers 35 000 avant notre ère, durant la*

période de Chatelperron. Elles apparaissent en même temps que les colorants (ocre et manganèse) et les objets de parure. Ce sont des lignes de cupules ou des séries de traits gravés dans l'os ou la pierre, petites incisions distantes qui apportent le témoignage du départ de la figuration à l'écart du concrètement figuratif et les preuves de manifestations rythmiques les plus anciennement exprimées [...] parmi les interprétations possibles, celle d'un dispositif rythmique de caractère incantatoire ou déclamatoire est à envisager. (André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la parole, technique et langage*, Paris, Albin Michel, 1964, p. 262-263.)

8. H. Meschonnic, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982, p. 518.
9. D'autres, par contre, se font piéger par le parlé à leur insu. Ainsi Hubert Aquin, dont l'écriture tend vers une préciosité stylistique qui résulte à la fois de sa formation et de son adhésion aux doctrines de l'Esthétique. Ce que l'édition critique en cours de son œuvre considère comme des «erreurs» m'apparaît plutôt comme l'irruption non contrôlée du parlé dans l'écrit. Dans des phrases telles que *Non, je ne vais pas me contenter que de ce monde infligé* (*Sans titre*, p. 161) ou *C'est pourquoi d'ailleurs que je me sens sur la même longueur d'ondes* (*Trou de mémoire*, p. 10), l'usage du «que» n'est pas voulu — et c'est bien pourquoi Bernard Beugnot le perçoit comme erroné (voir *Bulletin de l'Édaq*, no 3, mai 1984, p. 16-17) — car s'il l'était, on retrouverait ailleurs les marques d'un travail sur l'oralité. Or, il n'y a rien de tel chez Hubert Aquin. Dans une strophe du poème «Les temps courent dit-on» (*De l'œil et de l'écoute*, p. 135) Michel van Schendel s'emploie, lui, à une construction paratactique où le «que» est maîtrisé en même temps qu'il inscrit la parole dans l'écrit :

*Quelqu'un parle à côté de Tout-en-Khamon il est triste dit-il que Cela que
quoi que disparaître qu'à jamais*
10. R. Yergeau, «Michel van Schendel, autres. autrement», *Lettres québécoises*, no 34, été 1984, p. 33.
11. «*La préoccupation majeure des Québécois a toujours été le Québec. C'est ce que j'appelle l'idéologie de réserve des Québécois. La mise en réserve est un problème, un phénomène historique au Québec, qui a constitué le Québec, mais en même temps, qui a constitué, hélas parfois, les intellectuels québécois. C'est-à-dire qu'il leur est très difficile d'envisager autre chose que le Québec. Durant les années cinquante, par exemple, ce n'était pas la guerre froide qui les intéressait, c'était Duplessis, c'était le clergé. Ils allaient voir au plan international ce qui pouvait alimenter leur identité introuvable/introuvée — ils voyageaient — et qui pouvait être ingéré au Québec, par les Québécois.* (Propos extraits d'une entrevue réalisée avec Michel van Schendel le 29 septembre 1984 pour l'Édition critique de l'œuvre de Hubert Aquin [ÉDAQ] et rapportés avec la permission de l'auteur et de l'ÉDAQ.)
12. M. van Schendel, «Cette écriture», in *De l'œil et de l'écoute*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1980, p. 238.
13. W., Whitman, «Song of the exposition», in *Leaves of Grass*, New York, Random House, 1950, p. 162-163.
14. W. Whitman, «Song of myself», *Ibid.* p. 49.
15. M. van Schendel, «Le Dit des mots démis», in *De l'œil et de l'écoute*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1980, 247 p.
16. André Brochu s'attache, dans ce même numéro («Michel van Schendel, poète de combat»), à analyser plus en détail *Ronde à massacre en trois foires*. Je ne veux pas ici redoubler son propos mais plutôt insister sur un autre aspect de ce poème, qui, dans la trajectoire de l'œuvre, porte les premières traces d'un travail sur l'oralité.
17. Il ne faudrait toutefois pas croire que les comptines enfantines sont exemptes de violence. Dans *le Folklore obscène des enfants* (Paris, Maitis, 1980, 355 p.), Claude Gaignebet montre l'importance de la sexualité, de l'anthropophagie et de la violence en général dans l'univers enfantin.
18. M. van Schendel, *Veiller ne plus veiller*, Montréal, Éditions du Noroît, 1978, 91 p.

19. H., Meschonnic, **Dédicaces proverbes**, Paris, Gallimard, Le Chemin, 1972, p. 10.
20. M. van Schendel, **Autres. Autrement**, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1983, p. 65.
21. H., Meschonnic, *Ibid.* p. 51.
22. M. van Schendel, *Ibid.* p. 63-64.

