

## Michel Van Schendel, Poète de combat

André Brochu

Volume 11, Number 2 (32), Winter 1986

Michel van Schendel

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/200554ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/200554ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

### ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Brochu, A. (1986). Michel Van Schendel, Poète de combat. *Voix et Images*, 11(2), 220–227. <https://doi.org/10.7202/200554ar>

## Michel Van Schendel, Poète de combat

par André Brochu, Université de Montréal

J'en conviens : le langage poétique de Michel van Schendel ne m'est pas facilement accessible. Cela tient à sa rigueur : il exprime sans concession une vérité personnelle, individuelle, un **secret** (chacun a le sien, peu en font la légende). Et tout le contraire pourtant puisque les sympathies révolutionnaires, donc altruistes, de l'auteur de **Veiller ne plus veiller** sont bien connues. Homme engagé, mais aussi réservé, le poète n'a pas sacrifié son moi à une cause. La poésie non plus. Et il consent, dit-il, à *avouer sa propre histoire*<sup>1</sup>.

Mais il y a autre chose, qui tient à l'enracinement de la mémoire dans une histoire différente de la nôtre, européenne. Dans la guerre notamment. Après plusieurs lectures, je commence à comprendre qu'elle est, cette guerre, une des images-forces de l'œuvre et qu'elle contribue au dépaysement du lecteur que je suis, peu familier avec cette fantasmagie collective qui s'est nourrie d'événements fort concrets et tragiques. Dans son bagage de bipède né Français de parents belges, entre deux conflits qui ont dévasté l'Europe, van Schendel traîne nécessairement une tradition de la catastrophe, celle même qu'il évoque dans ces lignes d'un récit dont une partie seulement a vu le jour :

*Elle lui a dit quand à la guerre la Bertha bombardait, il y a eu des morts, beaucoup, des maisons crevées en banlieue, matelas de plume perchés sur les poutres, le sol tremblait sous les trains militaires du côté de Verdun, on se croyait au front; non, elle ne l'a pas dit ainsi, peut-être n'a-t-elle rien dit; de gros obus fendaient la brique, la pierre des pavillons de banlieue, dit-elle, chaque fois l'orage me rappelle ces années-là, ces coups-là, ahurissement (...).*<sup>2</sup>

Il s'agit ici de **choses vues** de la guerre de 14, confiées au poète enfant par une voisine d'une autre génération, mais ce souvenir, avoue le narrateur, est peut-être en partie une invention. C'est dire que, de ces témoignages recueillis de tout un chacun, sa mémoire regorge et qu'il ne peut en restituer à quiconque l'exacte paternité. La guerre, c'est le récit de On, et en moi c'est quelque chose du Ça.

Émigré au Québec à l'âge de 23 ans, au début des années cinquante, Michel van Schendel mettra quelque temps à trouver sa voix en poésie; en 1957-1958, il écrit les **Poèmes de l'Amérique étrangère**, qui sont publiés par l'Hexagone. Par certains thèmes, on peut rapprocher ce recueil de la problématique du pays qui commence à s'élaborer autour des œuvres de Gaston

Miron (version sauvage) et de Jean-Guy Pilon (version polie). Mais en fait, la relation au continent d'adoption est vécue dans le malaise et le conflit :

*Je suis un homme de mes terres Amérique  
Je les porte pesantes  
pavés de glaise  
grisou d'exil  
Je les porte je me sépare je me cogne à ta poutre  
Amérique*

(p. 22)

Cogner à la porte, c'est se cogner à la poutre ; et être homme de ses terres, c'est peut-être bien rester fidèle au pays natal, à *ma terre de houille* (p. 31), sans doute la Belgique, patrie des parents, où le poète a vraisemblablement séjourné au cours de son enfance. Le Québec, en tout cas, représente sa troisième naissance :

*À nouveau créé pour la troisième fois de ma vie* (p. 22)  
*Je frappe à la troisième porte peuple d'emprunt* (p. 101)

Ce qui contribue à rendre l'Amérique «étrangère», et plus encore le Québec, c'est peut-être l'absence, en nos vies de vaincus, de cette violence déclarée, organisée qui fait partie intégrante de la relation au monde du poète — la guerre — et qui lui fait concevoir l'existence comme un combat. Je voudrais montrer qu'une thématique de l'agression, ou mieux que les salves d'un imaginaire belliqueux scandent la majorité des poèmes.<sup>3</sup>

\*  
\* \*

Cela commence dès le groupe de trois poèmes datés de 1956 et retouchés en 1976, **Ronde à massacre en trois foires**. Titre truculent, qui allie le grotesque et le tragique. La syntaxe en est complexe : il s'agit, en quelques mots, de coiffer une œuvre à structure simple, cyclique et à connotation populaire ou infantine (ronde), semblable à ces pièces pour guignol qu'on joue dans les foires et dont le massacre est un ingrédient capital. La métaphore poème = foire suggère que le texte est un lieu profus, hétérogène, voué à la représentation du réel (carnavalesque), et que le référentiel prime tout.

La «Première foire» présente un homme tout ce qu'il y a de moyen, un homme à chapeau qui, dans la rue, s'arrête pour regarder autour de lui. Un *sbire en fesse*, gardien de l'ordre, le tue donc ! Apologue simplet, comptine pour adulte marxiste : l'homme du pouvoir contre l'homme de la rue. La lutte des classes, sous son aspect le plus folklorique. Un onirisme gentil désamorce la thèse malléifalcicule.

«Deuxième foire» : un autre homme, tout aussi anonyme, est assis dehors et regarde passer les gens, se donnant le spectacle de cela *que l'on nomme l'ordre*. Survient un *monsieur très distingué* qui s'en prend à lui, casse sa chaise d'un coup de canne et notre contemplateur s'en va mourir à l'hôpital,

cependant que *La foule ahurissante de l'ordre sans loi / continue brinquebalante / à défilier*. Le combat — inégal, bien entendu: il s'agit en fait de massacre, comme le titre le dit — n'oppose plus, à l'homme de la rue, un représentant officiel du pouvoir mais un membre de la classe privilégiée. Du reste, le meurtre est indirect, élégant: le monsieur s'attaque à la chaise, le pauvre bougre meurt de sa chute.

Troisième et dernière «foire», plus longue celle-là. Le sujet actantiel en est l'homme-foule, pas facile à tuer car il est légion. Ceux qui s'y essaient, par exemple les *états-majors de cerveaux secs*, sont payés d'échec et de mort. Une solution est pourtant trouvée. Elle consiste à se faire *l'allié / de l'homme-foule*, à lui inculquer un solide esprit militaire:

*lui mettre amorce en bouche  
l'amener à concupiscence de massacre  
On le fourbirait de pétards  
de bonbonnes carboniques  
de colifichets de balles  
On planterait sur l'occiput  
deux obus s'aimant de feu  
éclatant d'aise*

(p. 14-15)

et on lui donne pour ennemi l'homme-abattis, son pareil. Ils s'écorcobalissent comme les deux géants de Michaux, pour la plus grande joie de ceux qui restent:

*on dansera près des brandons  
on criera paix bon débarras*

(p. 17)

Ceux qui restent: les horribles pacifistes... Par un vicieux retournement en effet, la guerre est devenue le lot de l'innocent, les profiteurs affichent le parti de la paix. Le poète, on le voit, ne peut imaginer de relations entre les hommes autres que meurtrières. Chaque conscience poursuit la mort de l'autre. Il est vrai qu'on est au guignol, et que la mort y est très farce. Il est vrai surtout que Michel van Schendel est marxiste, qu'il a été membre du parti communiste français (ce pourquoi on lui refusera pendant trente ans la nationalité canadienne!) et que la lutte des classes lui offre un schème confortable pour y mouler ses fantasmes guerriers. Ce que la **Ronde à massacre** nous donne à lire, en tout cas, c'est cette chose rare au Québec et en Amérique: une poésie authentiquement marxiste, proche de Brecht, me semble-t-il, par une fantaisie naïve et très savante, où Lénine dissimule sa calvitie sous le chapeau de Lucky Luke.

Le véritable coup d'envoi de l'œuvre, ce sont ces **Poèmes de l'Amérique étrangère** que j'ai cités déjà. Le texte liminaire dit la volonté d'appropriation d'un continent nouveau, fascinant, dur (*Terre carnivore aux brèches du désir*), dont les images évoquent moins Montréal que New York (*Amérique d'écorce hoquet des hurleries et saxo noir des fous*). La relation à cette terre-cible est métaphorisée par l'union conjugale, mais aussi le sadisme du dressage<sup>4</sup>:

*Je veux ton alliance à mon doigt  
Que je te mate et te cravache revêche*

(p. 22)

Empruntée au capital imaginaire du continent d'adoption, la panoplie amérindienne servira à figurer, très dynamiquement, la nouvelle relation à soi :

*Je devrai me jeter flèche sur les cris de mon passé et  
sur mes reniements  
Et je briserai les arbres tenant encore à la rengaine de  
ce cœur  
Et je lancerai la hache sur moi-même et me retrouve-  
rai (id.)*

Bref, le massacre est au programme, et il est régénérateur ; il permet au poète de se conformer globalement à la société d'accueil, *au pays de la craie / de la craie des visages sans air / (... ) de la craie d'Amérique / (... ) Amérique à peau neuve mon cancer et mon double / Et ma drogue / qui creuse la main du dernier cri* (p. 23). Craie, cancer, creusement, cri : grrr!... Le double n'a rien de facile ou de tendre. L'Amérique est bel et bien *ma lutte et ma violence* (id.). Elle est le lieu de refonte, c'est-à-dire d'une destruction suivie d'une renaissance. Le poète se porte vers elle avec les ressources de la rage, sachant d'avance qu'elle lui livrera un dur combat.

«Combat dans le sang et le froid» : tel est le titre de la seconde partie d'**Amérique étrangère**. On y lit un poème en sept temps, «Froid», qui raconte une explosion, sur fond de cataclysme :

*Crayon d'acier trempé dans la nuit transpirante La  
tête des hommes décompose la danse de la dernière  
alerte Il n'y a plus d'abris Les mains lèchent des cris et  
s'abandonnent (... ) Femme qui prépares ta valise  
il n'est plus temps Assieds-toi Ton espace va s'ouvrir  
aux trois battants de ce combat du sang et du froid  
L'explosion du temps t'effacera*

(p. 42)

Ce sont les images de la guerre. Celle de 39-45, qui continue celle de 14-18 ; qui emplit toute l'enfance, et le temps même d'avant la naissance. Ces images font retour à tout moment dans le présent du poème : le *crayon d'acier* du poète est une épée, son papier, nous dira le recueil suivant, est la **Pierre** où il grave ses patientes **variations**. Tout est dur, tout est pierre et feu, pour le désir qui crie. Créer c'est crier, le poème est une protestation contre le désastre jamais conjuré, contre la guerre inscrite au cœur des choses. Voyez ce passage :

*Ma terre pluie feuillue  
Brouillant des barbelés dans les yeux chanteurs de  
mort  
Honte  
Givre du repos remords des glaces  
Givre des mares où s'enlise une enfance à feu clos*

(p. 49)

Sitôt posées, la tendresse et l'appartenance sont désavouées, converties en aridité et en agression, le givre minéralise le monde et forclôt l'enfance. Oui, ce monde est froid quand il n'est pas livré à la dévastation du feu, et il est froid **contre** le feu vivant d'autrefois, qui n'a plus sa place dans la lice du présent. La vie est un combat sans fin (*Les mains parlent de lutte contre la peur du monde* — p. 46), et le langage du poème, en conséquence, est voué à la rigidité (*Nos mots durcissent / Leur dureté s'écrase / dans la pierre de l'eau* — p. 48 — l'eau est une pierre!).

Voilà. La règle c'est donc la guerre, même longtemps après que se sont tus les canons. Une disposition au massacre couve dans le monde. Pourtant le bonheur, la tendresse aussi sont possibles, grâce notamment à la femme, qui change tout en elle-même :

*Voici que les éléments de la ville et la vase ont pris la  
forme du sourire*

(... ) *Voici cette clarté*

*Et ce haut corps de toi que tu portes vers la nuit*

*Être doux et bondir à feu d'air !*

(p. 67)

Le dernier vers est un souhait, celui du poète mis en présence de la femme et qui aspire à troquer sa minéralité, sa violence pour la légèreté jaillissante qui lui permettrait de rejoindre son *haut corps*. La femme ici est une figure de majesté, le poète devant elle se fait tout petit, il est l'enfant qu'on porte sur les fonts (*Je me tiens sur tes fonts je me perds à ta porte* — **id.**) et un sacrement de douceur l'arrache à la nuit. Il faut voir cependant que les contraires se touchent, que la vie la plus intense n'exclut pas la mort. On le constate dans cet hommage que rend à la femme aimée sa terre natale :

*L'Amérique chante vers toi des poèmes de cendre*

*Calcination douceur l'augure de l'arbre t'invente*

*Tous les oiseaux sont morts dans la connaissance des  
feuilles (...)*

(**id.**)

Les cendres, la calcination rappellent le fondamental massacre, d'ailleurs thématiqué dans la mort universelle des oiseaux ; et pourtant une image de renouveau végétal leur est directement associée. La nature forme comme un bouquet de fraîcheur et d'aimable dévastation, en offrande à l'aimée...

Ailleurs, celle-ci est conviée à prendre part au banquet de la guerre :

*Bien-aimée tu es venue aux tables de la guerre  
comble tes vœux la manne renoncée*

*Les yeux de suie ont perdu leur ciel les cercles  
s'allument les yeux de suie se criblent de  
vendange violence riz de feu*

(p. 70)

Ainsi la femme participe aux agapes de fer et de feu, prend place aux tables du passé. Pas de relation possible **au présent** sans ce détour par l'autrefois, par l'enfance marquée, scarifiée, où gît *le réseau des armes en eau douce ameuté* (p. 74).

Comment, dès lors, le poète subira-t-il la familiarité de cet étrange peuple d'Amérique où il est tombé, peuple étranger lui-même à cette Amérique étrangère, peuple empêché et désarmé, qui n'a pas même le recours de la parole? Le silence est en lui un ferment de pierre grugeuse, une amiantose:

*Amiantose inconnue d'un peuple sans paroles  
D'un peuple au pied du mur le mur grêlé de rêves  
La rose était cendreuse et la guerre lointaine* (p. 75)

Oui, ce peuple a tout oublié de la guerre qui l'a vaincu et réduit à l'inertie, à l'absence de mots et d'idées. Il faudrait, pour le ranimer, une salve sans pitié:

*Feu sur l'ombre ces hommes-là pourrissent  
Chair d'érable usure d'eau les arbres succombant  
(...) Ce lieu de mésentente est le lieu d'une mort inutile  
L'herbe brûle sur un pays caché* (id.)

À cette engeance déprimée, ces hommes qui *ont peur de leurs dents* (p. 76), le poète voudrait donner une leçon d'énergie. Pourtant il apprend à goûter la paix, la *terrestre paix* qui s'offre sous l'espèce désirable de la femme:

*Je te donne la main tu me plais pacifique  
Nous partageons le goût du pain au bord des mêmes  
tables  
Nous savons ce qu'il en coûte  
Et nous brûlons sur le sol comme un oiseau tranquille* (p. 77)

Ainsi les tables ne sont pas toutes celles de la guerre; mais le bonheur paisible n'en a pas moins l'allure du feu qui consume. Suit un poème particulièrement violent, sans titre, qui évoque des guerriers magnifiques, ceux de la légende, fondateurs du pays: *Des hommes vinrent qui portaient leur poids de chair comme un peu de sang à verser | (...) Et croyaient que la conquête est comme cuire du sable sur l'apprêt de leurs mains* (p. 78). Un tel éloge de la conquête surprend sous une plume de gauche, mais il faut prendre garde que le texte est en italique et exprime peut-être — sans doute? — le point de vue des autres, de ceux qui entretiennent la *légende* sur laquelle *nous fonçons* (id.). Rien n'est bien clair dans ce discours sinon une insistance toute particulière du thème polémique:

*Ce qui armé est meurtrissure ce qui combattant regarde du côté  
de l'indécision ce qui guerre se prononce pour l'oubli le sang qui  
coule est banal banal ce qui renverse les murailles mieux qu'un  
poème ce qui rallie les chemins du blé par delà de lointains obus*  
(id.)

Voilà bien le présent, ce «temps pauvre» de la vie réduite et des images rétrécies, où la guerre subsiste mais honteuse d'elle-même, banale et vidée de son sens. Le poète alors, parce que la vérité est ce qui porte à son paroxysme

le scandale de la plaie ouverte, se veut juif et écrit le «Poème au temps des juifs», cette *intraitable fiction de vérité* (p. 101). Lui l'exilé, l'émigré, il constitue comme temps des origines cette époque de ses dix ans où il a été le témoin (semble-t-il) de l'évasion et de l'exécution d'un juif. L'homme se serait échappé d'un train où il était emmené en captivité, et il aurait été rejoint par la *meute des lapidateurs* (p. 99). Trente ans plus tard, le poète se proclame *le Juif de la colère* et il se pare de ce titre pour s'adresser à son semblable, le Québécois: *L'obscur le blanc le nègre-blanc le juif la déjection*, frère de faim et de soif — sinon de colère! Il frappe alors, non sans vigueur,

(...) à la troisième porte peuple d'emprunt  
Et la porte se brise  
Poussière bel oiseau nous te prenons au poing

introduisant en pays conquis un style conquérant — du reste, absolument sympathique!

\*  
\* \*

Après ce survol des deux premiers recueils, je me rends compte que mes collègues qui, dans les revues ou les ouvrages spécialisés, en ont fait la recension ont surtout mis en lumière les thèmes idéologiques: lutte contre l'aliénation sociale et coloniale, élaboration d'une thématique du pays. En un sens, je parle de la même chose, mais sous un angle tout autre, qui fait peu de cas de l'intertexte québécois. J'essaie, sans pouvoir sortir de ma position et de mes préjugés mais en les neutralisant autant que possible, de comprendre l'entreprise de van Schendel à partir de ce qui transparaît de son histoire, en particulier de celle qui nous est «étrangère». Le risque, c'est de sembler rejeter le poète et sa poésie dans les ténèbres extérieures, d'en faire l'**autre** caricatural. Il est facile, trop facile de poser, face à un Québec censément pacifique, une Europe belliqueuse. Ces images sont des mythes. Il suffit d'ailleurs de relire les poètes de **Parti pris** pour comprendre que la violence, le combat ne sont pas l'apanage des peuples qui ont connu la guerre.

Cependant, c'est dans cette guerre qui l'a marqué, qu'il me semble devoir rejoindre la vérité de van Schendel, quitte à outrer un peu les traits, oublier le parapluie des intentions conscientes, prendre les mots au mot! Pour faire mienne cette poésie, il faut que je reconnaisse d'abord la distance qui m'en sépare, que je travaille à la réduire par l'invention de schèmes d'accueil. Ainsi, je salue en van Schendel quelqu'un par qui m'est donné un savoir du monde qui jusque-là m'échappait, par qui la guerre devient mon propre passé. Comme van Schendel se fait juif par *fiction de vérité*, me voici Français né de parents belges et participant de la même «Matrice», cette matrice ou **matrie** qui est la guerre perpétuée, contemplez-la:

*Puissants n'oppriment que sous main marquée  
D'obus rendus d'âme par le pré blés  
Brisés grenier mordu de vitres en gelée*



*Des avions ont la mémoire des poudres ocres  
Salive n'est que goule et je la rends mon âme par  
Où les bombardiers font voir la résistance des fusils  
(... ) Avions avions et rafle pour la cendre où par les barbelés  
nous sommes encerclés* (p. 183)

On retrouve ici le jeu de massacre des poèmes de 1956, où un commentateur décelait avec sagacité ce *dénominateur commun aux différents textes* du poète: *l'homme aux prises avec les dictatures de toutes sortes*<sup>6</sup>. Une vision marxiste du monde y dénonce la responsabilité des «puissants» dans la mise en œuvre du carnage, et le sort fait aux hommes ordinaires, ceux qu'encerclent les barbelés. Il n'y a donc, faut-il le préciser, aucun militarisme dans ces traces innombrables que la guerre a laissées dans les poèmes: van Schendel est aux antipodes d'une valorisation de l'armée.

Restent pourtant ce que j'appellerai la structure polémique, la fascination pour les formes les plus diverses de l'agression, le goût vif du combat. Contre l'oppression, il n'est qu'une solution: frapper. *Une image frappe. L'histoire est éveillée, une histoire* (p. 197). Faire l'histoire, comme faire son histoire, demande la mise au rancart des prudences. Ne pas être *Comme un uniste* (p. 196) mais communiste, ne pas *Se méfier des mots / Tourner la langue sept fois* (id.) mais révolutionner l'usage du verbe, mettre la langue en guerre avec elle-même, *démettre* les mots (cf. le substantiel recueil intitulé *le Dit des mots démis*) et faire entendre, dans les mailles et tessitures de l'idiome, la voix de tous les peuples (p. 236). Au bout de cela, la tendresse sera enfin possible, et il est significatif que, pour van Schendel, elle ne puisse venir au Québec que par *les mille cultures* des immigrants (p. 238). Et encore, c'est *contre ses élites bourgeoises* que le *Québec populaire* l'accueillera — bref dans l'ultime combat, celui où, pour reprendre le titre d'un recueil ultérieur, «veiller» et «ne plus veiller» seront enfin possibles l'un et l'autre, l'un par l'autre. Le repos du guerrier...

- 
1. **De l'œil et de l'écoute**, poèmes 1956-1976, Montréal, l'Hexagone, 1980, 254 p.; p. 236. Les textes que nous citons, sauf indication contraire, renvoient à cette édition et nous mentionnerons simplement la page, sans appel de note.
  2. «Il dit», in **Voix et Images du pays IV**, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1971, p. 175-200; p. 196.
  3. N'ayant point un souci d'exhaustivité, je limiterai mon enquête aux textes regroupés dans **De l'œil et de l'écoute**, en particulier les trois premiers.
  4. Les deux semblent faire bon ménage, c'est le cas de le dire, dans la coulée d'un lyrisme viril que n'inquiète aucun surmoi féministe — nous sommes en 1958!
  5. Dans un texte de la même époque, van Schendel reprend le même schème pour décrire l'univers pictural de Léon Bellefleur: *Un monde meurt. Mourant, il naît. Il se dédouble, il vit dans son absence, il se prolonge dans l'explosion instantanée qui le comble au delà de ses extrêmes possibilités. Il s'engendre et il se tue, il revit au même instant.* («Avant après», **De l'œil et de l'écoute**, p. 221.)
  6. Luc Bouvier, «Michel van Schendel: **De l'œil et de l'écoute**», **Livres et Auteurs québécois 1980**, Québec, les Presses de l'Université Laval, 1981, p. 141.