

**[Michel van Schendel]**

Michel van Schendel

---

Volume 10, Number 3 (57), May–June 1968

Les écrivains et l'enseignement de la littérature

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/60347ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

van Schendel, M. (1968). [Michel van Schendel]. *Liberté*, 10(3), 57–66.

ne jamais se servir de la littérature à des fins personnelles, à ne pas détourner les œuvres de leurs créateurs, à ne pas se servir d'eux ou d'elles pour faire avancer de petites théories personnelles.

Cette théorie de la gratuité — à l'heure où tout nous somme de prendre position — à tout prix, à toute force, sur tout sujet, n'est pas aussi anachronique qu'elle peut le paraître. Là est une vérité, une liberté essentielle qui n'a que trop peu cours, de nos jours. Pourtant, ce sont toujours les gens en marge d'une société donnée, apparemment distraits et inoffensifs, qui voient souvent le plus clair, le plus vite. Ce n'est sans doute pas un hasard si ce sont des étudiants de lettres qui se révoltent toujours les premiers dans le monde, osant crier les premiers que «le roi est nu». S'ils sont sincères, ils ne seront pas davantage les courtisans de son successeur. Comme le disait Balzac, avec candeur, lassé d'une longue discussion politique: «Passons aux choses sérieuses», c'est-à-dire à la littérature. Et si Réjean Ducharme a raison de dire que: «Rien ne fait plus plaisir à un professeur que de convaincre un de ses élèves qu'il n'y a rien de plus beau que la littérature» c'est bien évidemment parce que chaque professeur est intimement convaincu que là est la «vraie vie».

MONIQUE BOSCO

*miche! van schendel*

Le thème proposé à nos réflexions a les apparences d'un truisme. Il n'en a que les apparences. Il devrait, semble-t-il, aller de soi que l'enseignement de la littérature et la culture littéraire se trouvent dans un rapport nécessaire et indissociable. Ce n'est pas ce que manifeste la réalité contemporaine de la littérature et de l'enseignement.

Notre expérience littéraire est le produit d'une évolution relativement courte. Au XIXe siècle européen, création, critique et recherche sur les œuvres formaient un ensemble discontinu, contradictoire, arhythmique même — tout cela n'allait pas au même amble —, solidement articulé toutefois. Ces relations

cohérentes mais équivoques se sont progressivement disloquées. Permettez-moi d'en reconstituer le schéma et d'évoquer l'une des méthodologies critiques qu'il fonde aujourd'hui. L'évocation en est indispensable à la compréhension des rapports nouveaux dont nous pressentons le genèse.

Libéralisme politique, industrialisation mais appropriation privée des moyens de production et confiscation des rapports sociaux, épanouissement des expressions du quotidien individualisé, époque du roman classique... La littérature s'est alors constituée comme le mode principal d'organisation et de création des normes mythiques du vécu collectif, ce vécu coïncidant d'ailleurs avec la conscience ordonnatrice mais excluante qu'en proposait une classe à ses seuls membres. Le jaillissement de ces normes paraissait d'autant plus créateur qu'en lui se rassemblait un vif pouvoir de discussion et de contestation portant, par les formes littéraires, sur les formes sociales. Mais ce jaillissement était d'autant mieux accepté, finalement (et même si la critique et l'enseignement étaient lents à en prononcer la recevabilité), qu'il se produisait par la soumission à des contenus idéologiques latents, à un pouvoir de normalisation, à cette normalisation même, — dont l'oeuvre littéraire se bornait à discuter les manifestations morales.

L'éclairage d'ensemble ainsi projeté sur les caractères sociaux de la littérature au XIXe siècle demeure, je le sais, un éclairage partiel. Il ne tient compte que d'un rapport entre société bourgeoise et esthétique romanesque, d'une façon plus limitée encore entre capitalisme industriel à ses débuts et littérature réaliste. Il ne cerne d'aucune lumière le rôle de la poésie, du moins de la poésie dite moderne dont, à la même époque, Nerval puis Baudelaire signalent les premières apparitions nocturnes. C'est d'ailleurs la faiblesse des systèmes critiques de Lukàcs, de son continuateur Goldmann surtout, et de manière générale des analyses des contenus idéologiques, de ne pas se soucier de l'apport des poètes.

En un sens, pourtant, la poésie assume une fonction plus radicale que la littérature romanesque. Sa contestation est plus maléfique. La poésie «moderne» croit que c'est par de violents

arrachements qu'elle peut nier la tradition du régime, dont elle se lance à elle-même le défi de prendre l'absolu contre-pied. A la temporalité du système elle oppose son orgueilleuse intemporalité. A la rationalité, aux arguments de «raison» plus encore, que le système invoque pour persuader complices et victimes du mythe de son éternité de progrès, elle réplique par l'investigation méthodique de l'irrationnel, par l'abandon à la "folie". Mais bien qu'une telle négation ne découvre nécessairement du système que son envers et ainsi lui demeure immédiatement liée, la poésie moderne de la deuxième moitié du XIXe siècle est conduite par la logique de son attitude à se poser dans l'absolu, qu'elle refuse ou affirme par une intuition subversive de son être propre, le langage. Pour elle, le système n'a pas d'existence. Toute référence à ce qu'il est ne peut donc établir que ce qu'il n'est pas. La métaphore qu'elle fonde n'est que la flèche lancée — et atteinte à l'instant même de sa fulgurance — de la vie niée à cet absolu.

Ainsi posée, la situation sociale de la poésie ne peut se définir selon une dialectique normative que sa démarche récuse. Une philosophie critique fondée sur la découverte de la cohérence interne-externe des oeuvres, sur la formalisation littéraire des contenus sociaux, est a priori adaptée à l'étude d'une littérature romanesque qui avoue, jusque dans l'emploi des modes usuels du discours, un consentement à la structure préétablie des rôles. Mais les formes actuelles de cette philosophie semblent inaptes à saisir la plénitude d'une pensée qui se donne pouvoir de rejeter toute normalisation, toute mythologie collective du vécu, de démystifier ce vécu dans l'affirmation immédiate d'un futur verbal qui le dévoile comme passé *survécu*. La socio-critique peut indiquer allusivement la négativité de la poésie (à travers l'analyse de certains de ses sous-produits cinématographiques ou romanesques d'aujourd'hui). Mais elle ne parvient pas à la comprendre, à la surprendre comme force active de bouleversement. Lukacs n'a étudié que les anciennes formes poétiques. Goldmann n'en parle même pas. Par des voies différentes, Sartre dans son *Baudelaire* se contente de porter jugement sur une situation morale. Pour apprécier le radicalisme de l'«obscurité», il faut aujourd'hui s'adresser à des

auteurs comme Georges Bataille. Mais ce dernier, étranger aux courants marxistes de la critique, se préoccupe exclusivement de l'absolu de la contestation poétique; la situation formelle de la poésie dans l'*ici* et le *maintenant* de l'histoire ne trouve pas en lui un analyste assidu. Bref, aucune synthèse n'apparaît encore à l'oeuvre entre le mode socio-critique et le mode phénoménologique de définition des contenus (sauf peut-être, indirectement, chez Georges Mounin et chez l'Allemand Enzensberger).

Il y a là une contradiction manifeste. Sans doute est-elle le fait de la connaissance critique. Mais le divorce des écoles actuelles accuse un conflit plus profond, celui de la poésie «moderne» à sa naissance et du roman réaliste. Ce conflit n'a fait que s'accroître. Entre Balzac et Nerval, les différences d'objectifs et de méthodes transpirent d'une même syntaxe morale, d'un regard textuel qui découvre des positions voisines dans la phrase. Entre Zola et Mallarmé, cette fragile communauté s'est dissoute. Ne se peut-il pas que le conflit des genres surgisse de leurs insuffisances propres? Les contradictions qui les habitent, l'absence d'une synthèse littéraire globale, l'usage qui prévaut de privilégier en chacun des genres un mode d'écriture, tout cela suggère un caractère répressif, tout cela renforce la tendance de chaque écriture à se constituer dans la négation de toutes les autres. Tout l'inexprimé, tout le réprimé exige assouvissement sous d'autres espèces, répressives elles aussi à d'autres égards.

Cet enchaînement de contradictions s'ordonne avec une clarté particulière dans l'esthétique romanesque du XIX<sup>e</sup> siècle. La rationalité propre du genre en fournit sans doute l'explication. Par sa soumission aux rôles momentanés qu'il reçoit du monde social, par leur établissement dans le récit selon une construction rigoureusement chronologique qui en formule le contenu passéiste (le passé simple, Barthes le rappelle, est d'ailleurs le temps fondamental du récit; le roman classique affiche une obéissance de tous les instants aux avancés d'une logique formelle, à une réflexivité non dialectique qui est celle dont procèdent toutes les justifications du système. Cette obéis-

sance a beau être démentie de l'intérieur par le cynisme, ou l'ironie, du récit (la mythologie de l'échec héroïque qu'il propose élucide l'impossible confrontation des destins individuels et de leur histoire commune), il n'y en pas moins accord formel entre les deux ordres de rationalité.

L'esthétique romanesque prend ainsi un relief exemplaire. Le caractère ouvert de ses contradictions lui assure une place de choix dans toute étude des rapports entre création et culture littéraires, dans la mesure où cette dernière est au XIXe siècle le lieu commun de toutes les idéalizations du jugement — goût, convenance, équilibre des parties, opposition des styles, dualisme des libertés — ce que le capitalisme de concurrence nourrit dans la littérature. Ce lieu commun, la critique et l'enseignement le délimitent. L'une et l'autre ont grandi dans l'ombre de l'esthétique romanesque, se sont appuyés sur elle, l'ont réduite en un système de valeurs. Les romanciers ont accueilli leur intervention par un timide mécontentement marqué de mauvaise conscience. Le fait demeure qu'ils s'y sont prêtés. Comment? Pourquoi?

Evoquer la réponse, c'est esquisser quelques-uns des caractères fondamentaux du roman classique. Attentive à discuter le vécu collectif, à le corriger par les formes littérisées de la conscience, mais en même temps soumise aux impératifs idéologiques de cette conscience, l'esthétique romanesque s'est édifiée sur une distinction des styles et des contenus. On en proclamait l'unité, mais la seule référence à ce couple indiquait une dualité jamais éteinte, jamais assouvie par l'oeuvre. Cependant, il n'incombait pas aux romanciers en tant que romanciers, de proposer la définition de leur esthétique. Celle-ci tirait substance d'une notion de continuité créatrice, blessée dans son objet, en état de rupture entre le passé et le présent des formes, mais constitutive de thèmes qui, eux, appartenaient, continuaient d'appartenir à une nouvelle organisation mentale de la société. Il fallait que des groupes d'écrivains, — pour reprendre la distinction de Barthes, — que des intermédiaires entre l'organisation sociale acceptée et les écrivains créateurs

et donc contestateurs, définissent la norme littéraire, provisoirement acceptée par les uns et par les autres en vertu d'un pacte implicite. Ces écrivains, ces critiques, ces Sainte-Beuve n'avaient chance de jouer leur rôle que parce qu'eux-mêmes remplissaient une fonction sociale non seulement productive mais éminemment chargée d'honneurs: ils étaient des professeurs, ils étaient des universitaires ou, quand ils ne l'étaient pas, ils restaient tributaires, jusque dans leurs réflexes de feuilletonnistes, des systèmes décantés à l'université. Ainsi, de la littérature à l'enseignement, un même alphabet moral unissait la création en acte à son expression normalisante.

La logique contradictoire et l'énoncé même du système littéraire supposaient toutefois un décalage sensible entre la production dite créatrice et la compilation offerte par les enseignements et les critiques. Si l'oeuvre avouait à la fois blessure et consentement, il fallait que le consentement s'exprimât à travers la blessure. Celle-ci, disais-je, était temporelle: l'oeuvre récusait le passé qu'elle exprimait. Mais n'étant pas maîtresse de ce passé, elle acceptait que la critique en fût dépositaire. Les universitaires n'imposaient de fait leur imperium, leur pré-trise esthétique, que par leur aptitude à recevoir ce dépôt. Consacrés maîtres du passé, les critiques et les professeurs ne se distinguaient les uns des autres que dans la mesure où les uns tenaient de la tradition un code qui justifiait leurs jugements moraux sur l'oeuvre présente, et où les autres se contentaient de définir les éléments de ce code. Les professeurs se sont donc longtemps fait scrupule de n'étudier que les productions du passé. Aujourd'hui encore, revendications et besoins les contraignant à aborder d'inconnus rivages qui ne sont pourtant que ceux familiers du monde actuel, la tendance constitutive des enseignements officiels est de ne s'en approcher que munis des solides références léguées par l'histoire littéraire.

Le système, le vieux système qui ne date que d'un siècle, a disparu. Dans la débâcle, critique et enseignement ne sont pas seuls à faire naufrage. Est pareillement atteinte, et depuis plus longtemps, une certaine littérature. Serge Doubrovski le rappelait à ce colloque, en parlant de la littérature en crise. Restent

des oeuvres nouvelles, éparses, appartenant à une avant-garde dont on ne peut même pas évaluer la durée, compter les adeptes, à une avant-garde dont les productions, — disait fort justement le poète-essayiste allemand Hans Enzensberger dans *Culture ou mise en condition*, — sont escomptées par le marché et dévaluées avant même d'être livrées, à une avant-garde souvent vieillotte dont le signe le plus commun de ralliement demeure celui ambigu de «modernité». Restent pareillement des tentatives d'élucidation critique dont le raffinement n'a jamais été aussi poussé et, à certains égards, aussi éclairant mais qui, de la phénoménologie de Bataille au thématisme de Richard et de celui-ci aux investigations structuralistes de Tzvetan Todorov, n'ont jamais, dans leur systématique fortement enclose sur elle-même, entretenu aussi peu de contact les unes avec les autres.

Mais dans ce monde clos où écrivains et écrivants se découvrent enfin enfermés, la littérature apprend à se trouver. Car cette clôture est à son image. Cette clôture, c'est elle. C'est le voile ou le mur dont elle a besoin, schizophrène, de s'entourer pour tracer, suivre ou annoncer le chemin toujours subversif de nos apprentissages. La littérature, elle n'a jamais été aussi bordée d'espérance qu'au moment de son asphyxie. Emmurée, elle devient le passe-muraille des systèmes survivants. Ainsi, l'éclatement des formes est une proposition qui s'inverse. D'autres formes apparaissent, celles d'une synthèse. La poésie, le roman et l'essai se rompent le cou. Mais c'est le sort physique de la poésie et c'est sa fragile mais durable grandeur, — c'est la grandeur qu'elle inaugure à nouveau lorsque, pour sa perte, le roman et l'essai se moulent dans sa substance et qu'elle redevient le domaine public. Car elle est la pensée mère. Le défi lui est posé aujourd'hui d'élargir sa métaphore aux autres modes d'écriture. Roman-poème, elle esquisse sa propre critique, son propre enseignement. Elle réfléchit ouvertement, de l'intérieur de l'oeuvre, à sa genèse.

Mais alors, que reste-t-il à la critique et à l'enseignement? Il ne leur reste rien que le dénuement. Il leur reste donc tout et c'est la chance qui leur est offerte. Si dans les synthèses qui

s'amorcent le roman-poème, ou le poème-roman, ou le poème-essai, découvre lucidement ses fondements critiques, ce que vous me pardonnerez d'appeler très exactement son épistémologie, le vieux pouvoir des enseignements et des critiques d'énoncer eux-mêmes les Dix Commandements des oeuvres se révèle désormais sans prise. Mais cet arrachement annonce leur rôle véritable.

Tout d'abord, il les soude les uns aux autres. La disparition du système moral a pour effet de supprimer l'office d'exégète dont l'enseignement avait la charge d'administrateur du code dont la critique avait l'emploi. Le droit à cette définition, qui maintenait entre eux une certaine séparation des pouvoirs, leur est en tout cas durement contesté. Les voici obligés de réapprendre à lire, et de le faire sans boussole, sans code. Il leur faut maintenir une culture, en exprimer et en diffuser les recherches, les traduire conceptuellement, en indiquer les avenues plus que jamais enchevêtrées dans la nuit. Il n'y a plus séparation des pouvoirs, mais division très relative des tâches à l'intérieur d'une unique découverte de la littérature comme pensée globale, sans frontières et sans privilèges. La littérature s'alimente à toutes ses terres comme à tous ses modes d'écriture, dont chacun concourt, à égalité des autres et, sinon en union, du moins en empathie avec les autres, à la manifester comme négation radicale des oppressions et invention de ce qui est à naître, au contact des corps les plus usés de l'amour et de l'histoire. Dans cette perspective, la «critique» apparaît de plus en plus comme la méthodologie d'une recherche à fondement philosophique, voire scientifique, à laquelle les oeuvres dites d'imagination sont associées. Quant à l'enseignement, la spécificité de sa tâche qui est de transmettre la vie de cette recherche et de former des chercheurs exprime l'étroitesse de ses rapports avec les fonctions nouvelles de la critique.

La conjonction des rôles et des méthodes pose cependant un problème préalable. D'où partir? Comment l'assurer, cette conjonction? S'agissant de la recherche et de l'enseignement, un certain nombre de conditions sont à établir. Je voudrais en énoncer quelques-unes, rapidement.

Il y en premier lieu une exigence de *distançiation*. Cette distance dont Maurice Blanchot nous dit que l'oeuvre la maintient, chant des Sirènes, au dedans de sa proximité, elle est le fondement de l'exigence critique et la garantie de son union aux oeuvres. Elle doit s'entendre ici de la réflexion ouverte qui, pour l'investigation littéraire, fait son profit de toutes les recherches, en esthétique et en linguistique aussi bien qu'en anthropologie, en sociologie et en économie. Elle s'accompagne en ce sens d'une dispersion, inévitablement, heureusement peut-être. Mais en un moment donné de la réflexion critique, elle est aussi la tentative de synthèse opérée à même les divergences apparentes de méthode. Je veux en profiter pour indiquer l'intérêt que présente à ce point de vue l'oeuvre critique de Serge Doubrowski, qui essaye humblement — c'est la première démarche — de situer les rapports que nourrissent entre elles les diverses systématiques.

La distançiation, c'est également un recul. Recul du concept par rapport à l'émotion esthétique. Recul de l'histoire par rapport au présent des oeuvres. Recul des littératures par rapport à l'invention ou au cheminement d'une littérature nationale. Mais les distances ne valent qu'à l'intérieur de l'accord, autrement elles signalent une opposition. Il en découle une exigence de *proximité*. Apprendre à lire est le métier du chercheur littéraire et de l'enseignant; c'est un métier dont il assume d'abord envers lui-même les obligations. Il se met lui-même, très ouvertement mais très périlleusement — sans boussole —, à l'écoute des oeuvres, à l'école de leur regard.

Enseignant, il ne se mettra vraiment à cette école qu'en inversant l'ordre chronologique traditionnel des «sujets» et des «matières». Il lui faut partir du présent. C'est d'abord un souci de méthode. Son enseignement doit passer la rampe, il doit être adapté à la sensibilité de ceux auxquels il s'adresse et à leur éveil souvent plus prononcé aux oeuvres contemporaines. C'est aussi l'esprit d'un accord avec les préoccupations qui imprègnent la littérature. Cela n'implique nullement un déni de l'histoire. Le passé des oeuvres affleure à leur présent, qui rend compte de leur historicité et en presse l'étude. L'histoire a une

existence immédiate que ne reflète pas la chronologie. Cet humus est une évolution faite de couches bouleversées qu'en chaque instant du regard on découvre en coupe, toutes ensemble, simultanées dans le présent de la mémoire.

Distanciation par proximité. Présence de la littérature. L'*ailleurs* est son hâvre et son mouvement. Mais c'est d'*ici* qu'on la pressent. Encore une fois, ce n'est pas seulement la pédagogie qui se prête à une orientation de la découverte des littératures étrangères par un apprentissage de la littérature nationale. C'est aussi l'exigence de profondeur, celle de la recherche, qui stimule une réflexion sur l'immédiat et d'*ici* des œuvres, sur leur accord, fragile et contradictoire, protestataire mais d'autant plus serré, avec une expérience sociale de la littérature québécoise, l'étude en est d'autant plus pénétrante que, dans cette recherche de l'*ailleurs* et du dépassement, nul n'est mieux placé pour l'introduire que ceux qui en éprouvent jusqu'au malaise les leçons (ce qui ne veut pas dire qu'il faille être québécois pour y procéder). D'autant plus exaltante que la recherche soumet cette littérature au dur mais fortifiant concours des expériences étrangères.

Ainsi, par le démenti qu'elle inflige aux mythes dont l'histoire l'a faite complice, la culture littéraire peut-elle réapprendre à respirer. Le présent de la littérature lui est ouvert. Mais à la condition, à la fin, qu'elle devienne elle-même l'un des modes de création des œuvres, et qu'elle maintienne sa vigilance — profondément politique — à l'égard de tout ce qui l'en écarte.

MICHEL VAN SCHENDEL

*claudé jasmin*

Chers professeurs et aspirants, chers critiques de mon cœur et de tout acabit, chers collègues écrivains, écrivants et écrivains du pays.