

**7^e Rencontres des maisons d'écrivain
et des patrimoines littéraires**
Bourges - Novembre 2002

Intervention de Daniel Fabre¹

A la recherche de l'aura perdue

Je rédige actuellement avec quelques collègues la présentation des résultats d'une enquête européenne sur les maisons d'écrivain et les lieux d'écriture ; cette enquête n'est pas exhaustive, mais elle qui constitue une analyse de quelques cas qui nous ont semblé représentatifs de ce grand mouvement qui, depuis maintenant un siècle et demi dans certains pays, permet de présenter concrètement la littérature. D'autre part, je me suis occupé, il y a près de quinze ans, de la création d'un lieu littéraire assez singulier, la maison du poète Joë Bousquet à Carcassonne, ou plutôt sa chambre dans laquelle il a vécu les vingt dernières années de sa vie après avoir été blessé pendant la Grande Guerre. Je vous parlerai donc à la fois comme analyste et comme acteur, en essayant de poser une question fondamentale. Mon objectif n'est pas de faire un tour d'Europe des lieux d'écriture ou des maisons d'écrivain, mais plutôt de m'interroger sur le pourquoi de notre action commune et de réfléchir avec vous sur ce qui nous meut, nous émeut lorsque nous nous engageons dans la restauration et l'animation d'un lieu littéraire.

Au début des années 30, Paul Valéry écoute un soir la première retransmission radiophonique d'un concert de musique classique donné à New York. Très impressionné, il écrit aussitôt un texte qu'il intitule « La conquête de l'ubiquité ». Il réfléchit sur le fait que l'œuvre d'art, ici musicale, peut-être désormais, grâce à des moyens techniques adéquats, détachée des conditions de sa performance, multipliée et que sa jouissance peut être dispersée, disséminée. C'est le cas pour la musique, ce fut le cas bien plus tôt, pour les œuvres plastiques. La possibilité de reproduction infinie et de diffusion au loin du son et de l'image est ce que Valéry appelle « la conquête de l'ubiquité » ; et il conclut son article en une sorte de prophétie : cette ubiquité va transformer notre rapport à l'œuvre d'art, et peut-être même notre manière de créer des œuvres. Jeune philosophe, Walter Benjamin lit ce texte, et presque aussitôt, dans une sorte de fièvre, il rédige à son tour un long article, qui deviendra fort célèbre sur l'œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique. Il salue le fait que cette possibilité de reproduction et ces nouveaux moyens de diffusion démocratisent l'accès à l'œuvre, qu'elle soit plastique ou musicale. Mais en même temps, Benjamin introduit une réflexion nouvelle qui va nous être très précieuse. Dans la multiplication, on perd quelque chose, il y a la perte de ce qu'il propose d'appeler « l'aura », reprenant ce terme latin que vous retrouvez à la racine

¹ Ethnologue, Directeur d'études à l' EHESS à Paris, il consacre une partie de ses recherches aux relations entre ethnologie et littérature. Contact : M. Fabre, Centre Joë Bousquet, Maison des Mémoires, 53 rue de Verdun 11000 Carcassonne

du terme « auréole ». L'aura est ce qui émane d'un être et d'une chose exceptionnels et qui englobe le spectateur ou l'auditeur, celui qui est mis en présence. L'aura est l'émotion particulière qui nous saisit dans la mise en présence de l'œuvre, liée à son caractère unique. La reproduction entraîne nécessairement une déperdition de l'aura, un effacement de ce frisson qui nous saisit devant le caractère unique d'une œuvre contenant le geste du créateur, portant la trace et la marque de son action. Reproduire, c'est perdre le bénéfice de cette rencontre de l'œuvre, au lieu unique où elle se trouve.

Si j'ai cité ces deux textes, c'est pour transposer ces réflexions à la littérature. Une évidence s'impose alors : la situation est exactement inverse de celle de l'œuvre d'art. La littérature ne se constitue en tant que telle qu'au moment où le texte se détache de son auteur, du lieu unique dans lequel l'œuvre est née pour exister, pour s'incarner dans la lecture qui, idéalement, est une lecture privée et silencieuse depuis le milieu du Moyen-Age. La littérature, que d'aucuns définissent comme le plus haut des arts, puisqu'elle est capable de les interpréter tous, est née de cette perte de l'aura. Le jour où les contes et les épopées n'ont plus été récités au cours des banquets ou dans les assemblées de guerriers, lorsque la personne et la voix de l'auteur n'ont plus été nécessaires, quand l'écriture a suffi pour que l'œuvre existe, la littérature s'est alors libérée de la performance pour devenir elle-même. Il serait aisé de démontrer que tous les progrès techniques du traitement de l'écrit, comme l'imprimerie, et tous les progrès économiques et culturels qui ont assuré la reproduction et la diffusion massive du livre, sont allés dans le sens de cette ubiquité. On peut lire Proust dans une métropole chinoise ou dans un désert africain, on peut le lire traduit dans des dizaines de langues, sa présence personnelle n'est pas nécessaire, ni même d'ailleurs l'œuvre originale. C'est du texte lu que doit monter l'émotion, l'excitation intellectuelle, le ravissement du lecteur. La possibilité actuelle du passage du livre-papier au livre-écran, ne fait qu'accentuer cette ubiquité absolue de la chose écrite et, singulièrement, de la littérature. Il n'est pas utile d'aller au musée ou de visiter un lieu pour entrer dans un univers fait de mots, à la seule exception du théâtre.

Pourquoi sommes-nous ici à recueillir les papiers écrits de la main d'un auteur, à reconstituer son bureau ou sa chambre, à collectionner ses images, ou même à présenter pieusement son linge ou une boucle de ses cheveux ? N'y a-t-il pas un énorme malentendu entre l'essence de la littérature qui est d'être libérée de l'espace et du temps, et ces activités diverses qui nous occupent tant, qui la localisent dans un objet, une maison ou un paysage ? Cette contradiction a été soulignée depuis longtemps : Flaubert se moque des érudits rouennais qui conservent dévotement une porte de la maison de Corneille, dont on ne sait pas très bien si c'est la vraie. La critique récente du XXe siècle l'a réaffirmé maintes fois avec force, relançant à propos de Mallarmé par exemple, la satire flaubertienne de toute forme de culte de la chose littéraire. Mais il ne suffit pas de constater cette contradiction, il faut la penser et la mettre en perspective de la manière suivante : plus la littérature réalise techniquement son être « ubiquiste », c'est à dire être de partout, plus l'aura qui naît du rapport singulier à l'objet, à la personne, à la situation unique, est ressentie

comme une perte, et de ce fait, reconstituée par tous les moyens. Que nous soyons responsables d'un musée littéraire, d'une bibliothèque de manuscrits, d'une maison d'écrivain, animateur de fête littéraire ou de lecture publique, nous sommes des artisans de l'aura perdue, convaincus que le rayonnement de la littérature est aussi éprouvé dans une présence qui ne se substitue pas au texte, mais qui le souligne, le renvoie, l'entoure comme d'un halo, d'une auréole, d'une aura. Ce retour de l'aura est historiquement long et complexe, surtout pas homogène. Ses formes, ses cadres, ses styles dominants sont très divers : ces différences sont-elles immuables, ne tendent-elles pas à s'atténuer au sein d'un modèle global de mise en présence de la littérature ? C'est ce que nous allons voir maintenant, à la recherche de l'aura perdue.

Les supports de la présence

Un premier registre de différences tient au support de la présence. Autour du texte, comment restituer - sur quels appuis, par quels procédés, avec quelles références- ce caractère unique de la rencontre qui caractérise notre rapport à l'œuvre d'art ? Il existe des supports privilégiés qui ont chacun une histoire très riche et une diversité de traitement très intéressante.

D'abord le manuscrit. On a tendance à traiter la chose comme si c'était une situation universelle et constante, mais ce n'est pas le cas. Le simple fait que les écrivains conservent leurs manuscrits est un acte culturel nouveau, quand il apparaît. Le manuscrit, jusqu'au XVIII^e siècle, est une simple médiation entre l'auteur et le typographe, il est détruit au cours de la fabrication du livre et personne ne cherche à le conserver ; on en vient plus tard à des pratiques de conservation méthodiques. Laclos avait réalisé une copie intégrale du manuscrit des *Liaisons dangereuses* et on sait qu'il s'agit là d'un des premiers actes de conservation. On sait aussi que Victor Hugo faisait recopier soigneusement ses manuscrits et remettait à l'imprimeur une copie qui pouvait ensuite être détruite. Pourquoi ? Parce qu'on va lier au manuscrit ce qui est un des effets de la présence, à savoir nous mettre en contact avec l'acte créateur et ses mystères. Cependant, ce texte manuscrit est l'occasion d'une diversité de traitement remarquable qui se réalise d'ailleurs dans les lieux littéraires.

Le premier traitement consiste en un traitement archivistique, égalitaire, qui est un peu le traitement type du « département des manuscrits » à la Bnf, département dont vous savez que la création est consécutive au don par Victor Hugo de ses manuscrits à la Bibliothèque nationale, future « Bibliothèque des Etats-Unis d'Europe » comme il l'écrit dans son testament. Chaque écrivain est une singularité, mais le traitement qu'on apporte à son manuscrit est un traitement qui uniformise, et à certains égards, un traitement anonyme dans un trésor indéfiniment enrichi.

Le second type de traitement est ce que j'appelle le traitement singularisant qui consiste en un regroupement de manuscrits d'un écrivain dans les lieux mêmes d'une présence, déclinés à travers l'espace, les objets, les images, etc. Il se fait assez peu en France où le traitement archivistique était dominant jusqu'à une période très

récente. Mais on connaît ces musées littéraires qui caractérisent l'aire d'influence germanique ainsi que toute l'Europe orientale, où finalement, le tout d'un écrivain doit être réuni quelque part. Le manuscrit entre alors dans une stratégie de mise en présence du visiteur (ou du consultant) et de l'écrivain.

On a vu récemment émerger en France et en Italie, ce que j'appelle le traitement communautaire du manuscrit littéraire. La création de l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC), est un phénomène historique très intéressant parce que les éditeurs et les écrivains déposent manuscrits et épreuves dans une structure associative. Il s'agit en réalité d'une sorte de club, puisque l'IMEC est amené à sélectionner et refuser des manuscrits. On s'aperçoit aussi qu'au sein du personnel de l'institut se trouvent des parents d'écrivains qui ont eux-mêmes déposé. Ce club n'est pas simplement un club d'écrivains disparus, mais d'écrivains vivants. On se rend compte qu'il y a une sorte de communauté, qui n'est pas simplement abstraite, intellectuelle, ni une république des lettres, mais un véritable club d'écrivains présents par l'intermédiaire de leurs textes écrits, dactylographiés ou saisis sur ordinateur.

L'auteur est le deuxième support de la présence. Ce que je viens de dire me conduit directement à cet absolu de la présence qui est l'auteur dans son lieu, avec son corps, sa voix. Il peut même y avoir une opération de réincarnation partielle ou de continuité entre l'auteur et ses successeurs, opération qui consiste à associer un lieu de mémoire à une création contemporaine et à y installer, par exemple, un écrivain en résidence ; cela devient aujourd'hui une pratique assez commune. J'ai ainsi eu l'occasion de séjourner dans la maison de Jules Roy à Vézelay. Expérience tout à fait intéressante : vous vous trouvez dans le bureau de l'écrivain, au milieu d'une grande partie de ses archives, parfois de son journal intime, et tout cela est protégé du public. Résidant dans sa maison, vous entrez dans la peau de l'auteur, vous revivez sa présence et vous êtes censé la restituer par une création ou un témoignage.

L'image. Un autre support important de la présence, assez peu utilisé en France, mais très cultivé en Allemagne ou en Italie, est le rassemblement en une sorte de galerie, mise à disposition du public, des images de l'écrivain. Il faudrait aussi réfléchir à cette présence de l'image, à la manière dont elle émerge et aux recherches iconographiques systématiques, aux véritables inventaires d'images qui existent dans certains lieux littéraires, par exemple ceux qui sont consacrés à Goethe ou à Schiller en Allemagne. La démonstration la plus vivante de cette émergence de l'image de l'écrivain, pourrait être faite à propos de Voltaire, qui me semble être le premier écrivain à avoir affronté le problème de la multiplication de son image.

Les lieux. Enfin, qui nous est beaucoup plus familier, comme médiateurs de la présence, il y a les lieux mêmes où l'écrivain a vécu, écrit, ou des lieux qui se sont créés à partir de son écriture. Le lieu littéraire se situe soit en deçà de l'acte de création ou bien, au-delà, en aval ; il est en quelque sorte transfiguré par l'œuvre. La maison de Juliette à Vérone, ou le Wessex de Thomas Hardy, ou le petit village de Ry qui se considère comme le modèle du « Yonville » de Madame Bovary, sont

véritablement des lieux créés par la littérature. Cette opposition entre lieu réel et lieu créé devient relative pour beaucoup d'écrivains modernes qui ont fait de leur propre existence la matière de leur œuvre. Celui qui se rend sur le lieu littéraire, ayant lu l'œuvre qui est en partie sortie de ce lieu, vit là une compression, une cristallisation du temps particulièrement saisissante, où l'avant et l'après se confondent. Je parlais de la chambre de Joë Bousquet, où il a vécu trente-deux ans : elle est en même temps le thème principal de son écriture, puisqu'il n'a jamais écrit que sur la naissance de l'écriture dans cette pièce où il était immobilisé. Le fait que l'écrivain ait écrit permet toujours de nourrir le lien entre lui-même et son lieu. On enrichit le lieu par la littérature ; le lien entre l'écrivain et le lieu peut être tenu, mais le travail d'insertion littéraire du lieu fait parfois penser que n'importe quel autre lieu pourrait servir de support. Débat infini entre ceux qui pensent détenir un lieu légitime, là où l'écrivain a séjourné beaucoup plus que dans un autre, et ceux qui croient que le choix du lieu est une décision créatrice.

Les acteurs de la présence

Tout en maniant ces supports de façon très banale, on se rend compte qu'à chaque fois, il y a un éventail de choix, un accent plus ou moins porté sur tel type de support. Il en résulte un camaïeu extrêmement divers qui est celui-là même des maisons d'écrivain en Europe, en Amérique du Nord ou du Sud. Ces supports prennent vie et force dans des institutions, s'appuient sur des acteurs qui, là encore, introduisent tout un éventail de différences.

Le premier de ces acteurs, le créateur de la présence, de l'aura, est l'écrivain en personne. J'avais déjà développé ce point lors des Rencontres de 1998, en essayant de montrer que la question des lieux littéraires et des maisons d'écrivain n'était pas une invention des lecteurs, des dévots ou des passionnés, mais d'abord celle des écrivains eux-mêmes. En Europe occidentale, dès le début du XIXe siècle, on voit l'auteur engagé dans le processus de sa propre sacralisation, devenant ce que Bénichou appelle un « sacerdoce laïque, un maître de vérité ». L'écrivain vit la littérature comme une forme de vie totale qui ne concerne pas simplement l'homme en train d'écrire, mais tous les aspects de son existence, à commencer par les aspects les plus concrets, les plus matériels. D'où l'idée que le lieu est une partie de l'œuvre. Plusieurs écrivains, de Chateaubriand à Zola, de Balzac aux Goncourt et tant d'autres encore, ont conçu l'espace dans lequel ils écrivent à la fois comme un emblème de leur esthétique et comme une machine à créer, à rêver, à halluciner. Ceci vaut en particulier pour les romanciers.

Ce modèle de l'écrivain architecte est devenu une institution et s'est largement diffusé en Europe. L'Italie de D'Annunzio au bord du lac de Garde et de Malaparte à Capri en a donné au XXe siècle d'extraordinaires exemples. Mais, dès le dernier tiers du XIXe siècle, on trouve aussi des attitudes de refus de cette territorialisation de la littérature sous la forme de la maison d'écrivain. Arthur Rimbaud avait, on le sait, une sorte de phobie de la localisation. A chaque fois qu'il donnait une adresse, soit elle était fausse, soit il avait déjà quitté le lieu où il se trouvait. Et il est tout aussi

difficile de déterminer le lieu de son séjour à Aden. Quant à Jean-Paul Sartre, il refusait méthodiquement toute forme de localisation qui aurait pu faire de lui un écrivain à la mode ancienne. Je pensais naguère que cette conception de l'écrivain architecte était dépassée, voire abandonnée : mais l'enquête dont j'ai parlé nous a montré que ce n'est pas le cas. En réalité, nombre d'écrivains contemporains pratiquent intensivement cette création architecturale de leur écriture, cherchant à incarner la littérature, à cristalliser la littérature dans un espace visible. La maison de Kenneth White à Tréguier, celle de Günther Grass à Lübeck montrent que l'écrivain vivant construit l'espace qu'il veut léguer, l'espace qui porte sa marque. Il y a d'autres cas spectaculaires, tel que celui de Léopardi à Récanati, où un écrivain a reproduit cette architecture du lieu littéraire.

Bien d'autres stratégies sont des paris sur l'immortalité, visant à perpétuer l'inscription terrestre de la littérature, non seulement dans les textes, mais précisément dans des lieux. Certaines autres tournent autour du corps de l'écrivain : je pense à Aragon et à cette double sépulture. Elle renoue avec un défi intéressant - que l'on voit émerger dans la première moitié du XVII^e siècle- qui vise à transformer le corps de l'écrivain en support de dévotion, quasiment en relique, en le divisant, le dépeçant, le partageant, le distribuant. Aragon et Elsa, quant à eux, sont entiers, je vous rassure. Le rôle de l'écrivain lui-même comme acteur n'a pas cessé. De plus en plus sans doute, les écrivains seront amenés à collaborer à cette territorialisation de la littérature : il s'agit d'une sorte de retour qui tient compte des conditions contemporaines de la transmission littéraire.

Le deuxième cadre institutionnel de cette territorialisation, de cette incarnation de la littérature qui multiplie les espaces de la mise en présence, est ce que j'appelle la « petite patrie ». A Stratford, le culte de Shakespeare a d'abord été, dès sa mort, un culte local. Son buste dans l'église paroissiale en était le témoin. Il fallut attendre un siècle pour que Garrick organise à Stratford et à Londres de véritables cérémonies qui ont fourni un canevas pour les rituels de la commémoration. La relation est d'abord celle d'un lieu avec un enfant du pays. Mais ces cultes locaux sont souvent au point de départ d'une présence beaucoup plus large, beaucoup plus disséminée de l'écrivain comme héros, comme saint, ou simplement comme personnage célèbre. Evidemment ces cultes locaux engendrent des conflits, des disputes de clocher. En Transylvanie, dans la région où Sandor Pétöfi est mort, plusieurs villages revendiquent le fait de l'avoir vu mourir : on trouve même plusieurs tombes de l'auteur. Certains pays voient ainsi prédominer une mosaïque de petites patries littéraires avec une prééminence de l'espace dans sa diversité, de l'espace éclaté, pas toujours structuré à l'échelon régional. La perception de la littérature est alors principalement géographique, avant d'être historique. En France, au contraire, notre perception de la littérature comme tout est essentiellement historique, chronologique, alors qu'au Japon par exemple, citer les écrivains sur un axe chronologique est quasiment impensable : les écrivains sont les écrivains d'un lieu. En Italie aussi, la valence géographique de l'écrivain est très forte, même s'il y a une conscience de l'histoire de la littérature. Même chose au Royaume-Uni où

l'enracinement est dans la dispersion et où le pays d'un auteur est le noyau fondateur de la présence de la littérature dans l'espace.

Des littératures nationales

Le troisième cadre institutionnel est la nation littéraire, thème essentiel, qu'il est impossible de ne pas évoquer en ouverture de ces Rencontres sur l'Europe des lieux littéraires. Il est évident que la notion de littérature a été assez profondément transformée dès l'instant où elle s'est trouvée couplée à l'idée de nation, par la médiation de la langue commune. La littérature en vient à incarner la nation elle-même. Le cas français est assez passionnant puisque nous connaissons plusieurs définitions successives de la nation littéraire. Prenons l'exemple du XVII^e siècle français où, dans un jeu subtil, le Roi protège les écrivains de toute forme de contrôle ou de censure directe exercée par l'Eglise ou par les dévots. Il leur accorde une part de sa propre aura de souverain, tout en limitant l'espace de leur liberté. C'est dans ce contexte qu'émerge la notion d'écrivain classique. Les écrivains classiques se sont quasiment auto-définis comme tels dans le cours même de leurs productions. Au XVIII^e siècle, la littérature s'autonomise, la république de lettres s'éloignant de la protection du pouvoir ; la royauté devient vraiment la royauté de l'auteur : souvenez-vous de l'expression « le Roi Voltaire ». Elle déclenche des formes de dévotion nouvelles comme la visite à l'écrivain, les lettres qu'on écrit à l'auteur. Vient la Révolution française ; après le régicide, l'effacement de la continuité dynastique interrompt la continuité politique. Le souci des révolutionnaires est alors de recréer un corps de la nation qui ne peut plus être le corps dynastique. Ce corps de la nation, ce sera donc toutes les formes de patrimoine, les lois, la langue, mais aussi la littérature, qui déjà possédait une sorte de transcendance, puisque les grands écrivains avaient connu ce processus de sacralisation dès le milieu du XVIII^e siècle. S'instaure alors une sorte de « religion d'état » où la littérature est un des grands identificateurs de la nation. Sa perpétuation devient un devoir national et les classiques trouvent leur lieu naturel dans les écoles : ce sont ces auteurs que nous avons appris en classe, souvent par cœur, et qui se réincarnaient en quelque sorte dans nos voix et nos mémoires d'écolier. Ce couplage de la littérature et de la nation légitime fortement la multiplication des lieux littéraires ; en même temps, il provoque un bouleversement complet, une relecture de l'histoire, en particulier dans des lieux déjà visités comme les maisons de Rousseau ou Voltaire. A partir du moment où la littérature est devenue un récit scolaire, la relecture du passé s'est faite dans cette perspective. On a recréé des présences d'écrivains classiques et d'écrivains de plus en plus anciens, présences qui s'appuient parfois sur des indices ténus : Rabelais n'a eu bien sûr aucun souci de créer un lieu qui serait le lieu de son écriture, et pourtant il est un écrivain national, tout comme Molière. Il en résulte une sorte de dissémination nationale des auteurs classiques parce que toute la littérature incarne, rend visible et sensible le corps partagé de la nation.

Cette liaison a des effets spectaculaires dans l'Europe du XIX^e et du XX^e siècle. Tous les régimes, quelle que soit leur forme, ont fait des efforts considérables pour associer la littérature à la continuité nationale et pour appuyer leur propre légitimité

de gouvernant, de détenteur du pouvoir sur le respect pour la littérature, sur la promotion de grands lieux littéraires. L'histoire de cette politique culturelle commence à être faite pour l'espace totalitaire communiste, mais il est intéressant de la considérer aussi en Italie : la politique mussolinienne en ce domaine a quelque chose de fascinant. Dans l'ouvrage *Les lieux littéraires en Europe*, à propos du Parco Virgiliano, près de Naples, j'ai étudié l'association du tombeau de Virgile et du tombeau de Leopardi. Virgile, mort à Brindisi en rentrant de Grèce, n'a, bien entendu, pas été enterré à Naples. Mais cette sépulture romaine est depuis le Bas-Empire, considérée comme sa tombe : c'est le plus ancien lieu littéraire d'Europe. Quant à Leopardi, enterré dans une église proche, on a transféré ses restes auprès de ceux de Virgile dans un parc littéraire qui concentre toute l'histoire de la littérature italienne. Cette histoire nationale officielle qui génère des cultes garantis par le pouvoir, reproduits et perpétués par l'éducation commune, suscite elle-même des hérésies, une sorte de contre-récit, un récit souterrain. Ce fut le cas en U.R.S.S. où on trouvait certes de grands musées nationaux de la littérature dans lesquels se faisait un excellent travail de conservation des œuvres ; à côté, la maison de Boulgakov avec son escalier où le public venait allumer des cierges, rendant un culte secret à un écrivain banni des canons officiels de la littérature. Cette mosaïque de lieux littéraires, dont nous avons vu quels sont à la fois les supports, les institutions porteuses et les cadres d'expression, est complexe. Je ne développerai pas davantage les formes d'expression dominantes qui sont elles aussi très diverses : « maison d'écrivain », « musée littéraire », « parc littéraire » -celle-ci est en train de s'affirmer en Italie- sans parler du « circuit littéraire » qui peut consolider cet ensemble par une mise en espace un peu différente. Processus de longue durée, surtout si l'on garde en mémoire cette idée que plus la littérature trouve les moyens d'être de partout, plus son ubiquité est techniquement possible. Plus la perte de l'aura est une sorte d'évidence centrale, plus la reconstitution de cette aura perdue rassemble et mobilise des forces et des institutions diverses. Ce qui est certain, c'est qu'on se trouve en même temps dans un moment de rupture critique de la transmission de la littérature, en particulier, comme religion nationale. D'où la crise que vivent les enseignants aujourd'hui. La difficulté qu'ils ont à transmettre la littérature dans leurs classes renvoie à une crise du canon littéraire. J'ai commencé ma carrière en enseignant la littérature dans un lycée, à une époque où l'on étudiait en classe de Première *Andromaque*, *Don Juan* et tous les classiques du XVIIIe siècle. Cela a évidemment bien changé.

Des espaces de création

On assiste aussi à une forte déterritorialisation des écrivains. Il est frappant de constater le nomadisme de l'écrivain, parfois entre plusieurs langues. Les grands auteurs du XXe siècle ont souvent changé de langue et de pays. Le jeu de la traduction presque immédiate de grandes œuvres fait que l'espace littéraire mondial - ce que Pascal Casanova appelle « la république mondiale des Lettres »- n'a plus du tout la même allure, le même découpage que celui des littératures nationales naguère reproduites au sein d'un espace linguistique clos.

Crise multiforme qui provoque un renforcement de l'attente de la présence. L'aura de la littérature est nécessaire quand le rapport avec le texte perd son caractère obligatoire, quand il est plus aléatoire, moins méthodique, plus rare aussi ; car le nombre de lecteurs intensifs diminue. L'existence même de la littérature se trouve mise en jeu, et la question de la présence de l'écrivain est posée de façon plus dramatique. C'est désormais à travers une multiplicité d'expériences – une exposition de manuscrits, la visite d'un lieu littéraire, l'écoute d'une lecture- qu'on y accède. Toutes sortes de médiations entrent dans l'être de la littérature, et viennent contrebalancer ou équilibrer son ubiquité absolue. L'impression que j'ai eue au cours de ces dernières années, en dialoguant, en visitant des lieux littéraires de façon anonyme – que ce soit dans la foule ou avec un petit nombre de visiteurs - est que ces lieux où œuvrent les artisans de l'aura, deviennent des espaces de création de plus en plus marqués. Création à laquelle une nouvelle génération d'écrivains et de médiateurs est amenée de plus en plus à collaborer. Aujourd'hui, on n'échappe plus à l'incarnation de la littérature. La religion du texte seul est en train de s'effacer devant l'évidence des faits.

Paul Valéry qui constatait, avec un peu d'inquiétude cette « conquête de l'ubiquité » qui touchait tous les arts comme les lettres, avait été sollicité en 1937 à l'occasion de l'Exposition universelle de Paris, pour animer un comité chargé de créer un musée de la littérature française moderne. La maquette en avait été présentée à l'Exposition - notons qu'il est de nouveau question de créer à Paris un musée de la littérature. Au terme d'une longue réflexion, Paul Valéry trouvait à ce musée un avantage, celui de présenter la littérature comme un travail. Pour lui, la littérature doit être visible, parce qu'elle est aussi une forme d'expérience, une forme de travail et une forme de vie.