

Vendredi 16 novembre 2001

MATINÉE

Allocution d'ouverture

par Philippe Gitton,
adjoint au maire de Bourges chargé de la culture

Il me revient, cette année, de déclarer ouvertes ces sixièmes Rencontres des maisons d'écrivain et des patrimoines littéraires à Bourges. J'accomplis cette tâche avec bonheur. Bonheur bien sûr, et honneur aussi de vous accueillir dans notre ville qui a été le berceau de votre Fédération et qui, je l'espère, restera encore longtemps le foyer qui vous accueille, la demeure de vos chantiers, la maison de toutes vos maisons. Oui, bonheur et honneur de savoir que parmi vous sont ici représentés les familles et les associations d'amis de nos plus grands auteurs, de Rabelais à Zola, de Giraudoux à George Sand, de Proust à Giono, de Saint-Exupéry à Alain-Fournier. Vous me pardonnerez de ne pas nommer tous les écrivains représentés dans cette salle. La liste, j'ai pu le vérifier en est chaque année un peu plus longue, ce qui signifie bien que vous assumez pleinement votre identité de structure fédérative.

Je sais aussi que ce colloque de Bourges n'est pas, loin de là, la seule activité de votre association, et que parmi vos principaux chantiers, l'édition régulière de votre bulletin permet de mieux faire connaître les lieux mémoriaux et relier tout ceux qui ont l'ambition de faire revivre les œuvres du passé dans la culture vivante.

Votre site Internet, enfin, accorde plus largement encore une place aux collectionneurs et aux conservateurs de fonds patrimoniaux, aux chercheurs, aux médiateurs culturels et à tous les professionnels et amateurs éclairés dont l'objectif commun est de proposer à la connaissance du plus grand nombre l'œuvre des écrivains qu'ils défendent.

Mais, en ouvrant les Rencontres de Bourges, vous me permettrez de parler plus particulièrement de notre ville qui a été choisie par le Ministère de la culture pour être le lieu de célébration du centenaire d'André Malraux, la semaine prochaine.

Bourges est de toute évidence une des villes en France où l'on n'oppose pas mémoire et création contemporaine. André Malraux l'avait certainement ressenti en y implantant la première maison de la culture, la deuxième après le Havre, mais la première sérieuse, oserais-je dire On a toujours l'habitude de dire : Bourges ; c'est la Cathédrale, le Printemps de Bourges et la Maison de la culture. C'est un peu notre image maintenant. Mais nous tentons aussi de montrer à quel point mémoire et création s'interrogent l'une et l'autre et se répondent, à quel point patrimoine et action culturelle tissent le lien indispensable de notre aventure humaine. Cela donne des soucis au Ministère de la culture et à la DRAC qui nous rétorquent que Bourges n'est pas seule en France. J'ai voulu placer cette question de notre histoire et de notre devenir au centre de la politique culturelle que j'anime au sein de la municipalité. Celle-ci s'est illustrée dernièrement par le succès des « Nuits lumières », qui proposent un parcours nocturne dans la ville ancienne, confié à des créateurs d'aujourd'hui. Malheureusement, vous ne pourrez pas en profiter car cette manifestation s'interrompt au mois d'octobre.

Je suis donc particulièrement ravi aujourd'hui de constater que le choix du thème de ces Rencontres 2001 se soit porté sur les « lieux littéraires, espace de création ». En effet, s'il est évident que les lieux littéraires sont des lieux de mémoire, il est clair aussi que celle-ci – la mémoire – a besoin d'être entretenue, non pas avec une religiosité qui ferait de ces lieux des sanctuaires, mais avec la vivacité qui jaillit de l'œuvre littéraire. Si celle-ci nous parle, ce sont les expressions de notre temps, de toutes ses composantes qui en rendent compte. Oui, la création contemporaine peut entrer sans hésitation dans les lieux littéraires. Les Rencontres 2001 en témoigneront, puisqu'elles réuniront de grands créateurs, des créateurs moins connus, mais talentueux, parce qu'elles permettront de faire état de réalisations, et d'ouvrir des perspectives à chacun, parce qu'elles seront cette année encore, pour vous tous, j'en suis persuadé, l'occasion de tant d'apports, tant d'échanges et tant de réflexions. La vie de l'esprit est inhérente à l'être humain ; une société qui la bannit est malade et vouée à la mort. De nombreux exemples, malheureusement, ces temps-ci nous le montrent. Je souhaite donc que pour la sixième année consécutive – car je sais qu'il y a parmi vous des fidèles qui viennent ici depuis 1996 - vos travaux soient fructueux.

Je profite des quelques minutes qui me restent pour remercier particulièrement quatre personnes à qui nous devons, pour une bonne part, d'être réunis ici ce matin. A la manière d'un petit exercice de style, je leur attribuerai à chacun un mot de ces Rencontres des maisons d'écrivain de Bourges.

Le mot **Rencontres**, tout d'abord, je le dédie à Jean-François Goussard, qui durant toute sa vie d'enseignant et de directeur de CDDP aura toujours tout entrepris pour permettre la rencontre des arts et de la culture avec les hommes, et particulièrement avec les élèves. Il fut l'un des premiers en France, il est important de le rappeler, à permettre aux artistes d'entrer dans les établissements scolaires dans les années 60.

Le mot **Maison**, je l'attribue à Élisabeth Dousset, non seulement parce qu'elle vous accueille aujourd'hui, parce qu'elle a, avec l'aide de la Ville de Bourges, donné un toit à la Fédération, mais parce qu'elle est aussi, tout au long de l'année, la gardienne de notre très riche patrimoine écrit. Et si l'écrivain a sa maison, le livre doit aussi avoir la sienne qui est la bibliothèque et son gardien qui en est le conservateur.

Le mot **Ecrivain**, vous me permettrez aujourd'hui de le dédier à un homme, qui n'a pu être présent parmi nous ce matin ; Alain Rivière a beaucoup fait lui aussi pour que naissent ces Rencontres à Bourges, il continue à être l'une des chevilles ouvrières de votre Fédération. Il s'est attaché plus particulièrement au Berry, berceau de l'œuvre de son oncle, *Le Grand Meaulnes* et il a tenu à ce que le très remarquable fonds littéraire de Jacques Rivière, son père et d'Alain-Fournier fasse l'objet d'une donation à la Ville de Bourges. Ce fonds, nous sommes honorés de le conserver désormais dans notre Bibliothèque municipale des Quatre Piliers, et nous saurons, selon le vœu le plus cher d'Alain Rivière, le mettre en valeur, à la disposition de tous ceux qui voudront le consulter. C'est l'une des grandes tâches qui incombent à Élisabeth Dousset, un de plus, si j'ose dire.

Après avoir évoqué le travail, la compétence et le soutien que Jean-François Goussard, Elisabeth Dousset et Alain Rivière symbolisent par ces trois mots qui vont si bien ensemble : rencontres, maison, écrivain, il me reste à citer une quatrième personne, absente aujourd'hui elle aussi, mais qui aura fait beaucoup pour que nous puissions citer ces trois mots, et pour longtemps, je l'espère. A ces trois mots, je veux ajouter un quatrième, qui est le nom de **Bourges**. Je veux parler de Frédérique Deniau, qui aura été une avocate brillante pour nous

convaincre, nous élus, de porter notre intérêt et toute notre attention au travail de la Fédération et à la nécessité de renforcer ce réseau des lieux que vous constituez. Nécessité de mieux le reconnaître, afin que ces Rencontres de Bourges puissent jouer pleinement le rôle social, culturel, et touristique que nous attendons d'elles. Je ne suis pas certain d'avoir dans mon nouveau mandat d'adjoint à la culture et au patrimoine autant de charme que Madame Deniau ; mais soyez convaincus que j'aurai autant de passion qu'elle pour défendre toutes les initiatives qui, comme la vôtre, placent l'intelligence, la mémoire et l'aventure créatrice au centre des débats et au cœur des préoccupations des élus.

Je déclare donc ouvertes ces sixièmes Rencontres des maisons d'écrivain et des patrimoines littéraires de Bourges et je vous souhaite, en même temps qu'un excellent séjour dans notre ville, un bon travail à tous.

Allocution

de Véronique Chatenay-Dolto
directrice adjointe au livre et à la lecture,
au Ministère de la culture et de la communication

M. Jean-Sébastien Dupuit, directeur du livre et de la lecture, m'a confié l'agréable tâche de le représenter auprès de vous. Il a annoncé à votre président, au cours d'une rencontre à laquelle participait Madame Dousset, qu'il prévoyait d'assister aux Rencontres de l'année prochaine, qui seront particulièrement éclatantes du fait de leur jumelage avec le congrès annuel de l'ICLM.

Depuis leur création, les Rencontres de Bourges offrent aux gestionnaires des maisons d'écrivain, aux membres des sociétés savantes et, d'une manière générale, aux passionnés de littérature, un lieu d'échange d'informations, d'idées, d'expériences et de projets. C'est pourquoi je tiens à saluer le patient travail que mènent tous ceux qui, au sein de la Fédération des maisons d'écrivain et des patrimoines littéraires, organisent ces Rencontres et investissent beaucoup de leur temps, de leur énergie et de leur sens de l'accueil pour assurer le succès de ces trois journées.

Plusieurs signes me paraissent très positifs : la liste des présents et la composition de ceux qui ont annoncé leur présence pendant ces trois journées de travail témoignent de l'intérêt constant suscité par ces Rencontres, même au delà du premier cercle des membres naturels que réunit la Fédération, puisque sont réunis ici beaucoup de bibliothécaires, d'enseignants et d'opérateurs du tourisme culturel. Je souhaite que cet intérêt se développe le plus largement possible, même si aujourd'hui, ce n'est qu'un début.

La situation de votre Fédération me paraît très bonne. Partie de 80 adhérents lors de votre fondation en 1997, vous comptez désormais 144 membres.

Le rapprochement que vous avez patiemment et solidement préparé avec l'Association Française des Maisons d'Ecrivains est pour moi un deuxième signe d'une évolution très positive et faite sur de bonnes bases.

Vous avez également souhaité créer un deuxième temps fort dans l'année, en plus de ces rencontres de fin d'automne, en réunissant votre assemblée générale et en organisant une journée d'étude au printemps dans un lieu littéraire hors de la région Centre. Quand on voit la qualité du programme culturel que vous avez mis en place à Manosque cette année en complément de vos travaux, comprend que ce deuxième temps fort justifie cet investissement, certainement lourd. Je suis persuadée que cela en vaut la peine, parce que cela vous permettra à terme d'élargir votre audience et de favoriser votre implication dans les projets nombreux, importants qui surgissent en régions.

Ces 6^e Rencontres marquent donc, aux yeux du Ministère de la culture, une nouvelle étape dans vos travaux, cinq ans après la constitution de votre Fédération. J'en ferai ici un très rapide bilan et j'esquisserai quelques perspectives pour vous dire sur quels points principaux, nous fondons le soutien que nous apportons à vos actions dans la droite ligne et en cohérence avec les conclusions du rapport que Michel Melot avait fait à la demande du Ministre de la culture, après le premier rapport de Mme Renouf et de M. Culot remis en 1995.

Favoriser la conservation et le rayonnement culturel des maisons d'écrivain, assurer la collecte et la diffusion des informations qui les concernent, développer les échanges et la coopération entre ces maisons, aider à la formation de leur gestionnaires, sont les principales missions que vous avez assignées à la Fédération. C'est exactement le sens du soutien que le Ministère de la Culture apporte, depuis l'origine, à votre action. Et on peut dire que le travail accompli est considérable.

Le bilan que votre assemblée générale a approuvé en mai, justifie pleinement que l'on remette sur le chantier un projet que nous avons depuis plusieurs années, celui d'une charte d'objectifs qui élargira le champ de la convention annuelle déclinant les actions pour lesquelles nous apportons un soutien financier. Cette charte d'objectifs ira plus loin dans le temps et dans l'espace. Au delà de la relation de la DLL avec la Fédération, on associerait d'autres composantes du Ministère de la culture, comme la DMF par exemple, ainsi que le Ministère du Tourisme, d'une manière non pas ponctuelle, mais régulière et le Ministère de l'Education Nationale.

Je me permets d'évoquer comme une priorité la contribution de votre association et le rôle qu'elle peut jouer dans la politique de l'action éducative. Le rôle des maisons d'écrivain dans la sensibilisation du public scolaire a en effet une importance fondamentale pour le Ministère de la Culture et de la Communication qui est, depuis un an, engagé avec le Ministère de l'Education Nationale dans un plan quinquennal « pour le développement des arts à l'école », ou plus exactement « pour le développement de la pratique artistique à l'école ». Incontestablement, grâce à l'engagement de certains piliers de votre association, Jean-François Goussard et Dany Hadjadj, l'action de sa commission pédagogique est un axe fort de vos travaux depuis l'origine. La relation avec l'école est en effet constitutive de l'histoire de votre Fédération : les premières Rencontres de Bourges étaient placées sous le patronage du recteur de l'académie d'Orléans-Tours, et la préoccupation pédagogique est très présente dans tous vos bulletins d'informations.

Aujourd'hui deux chantiers me paraissent particulièrement importants, celui de la formation des responsables pédagogiques, lorsqu'ils existent, des maisons et lieux littéraires ou d'acteurs qui peuvent jouer en ce sens. Je sais bien que vos moyens ne sont pas toujours suffisants importants pour cela. Je donnerai un exemple de ce qui me paraît nécessaire de faire et de continuer de faire : le séminaire que vous avez organisé à Liré en septembre dernier a précisément permis de mettre en commun vos connaissances en ce domaine, de faire circuler des idées, des expériences, de les faire connaître ; tout cela devrait vous ce qui va permettre d'élaborer des documents pratiques pour l'ensemble vos adhérents.

Le deuxième chantier important est celui des relations, en général, avec l'Education Nationale. Nous touchons là un point de convergence fort entre la politique du Ministère de la Culture et l'action de votre Fédération, dans un contexte où les études littéraires à l'école suscitent des débats, ont du mal à trouver leur plein développement, dans un contexte où l'on voit bien que les élèves ont perdu un certain nombre de repères qui leur permettraient d'être à l'aise avec les grands auteurs comme avec les auteurs moins connus. Je crois que la littérature doit prendre toute sa place dans le plan quinquennal pour les arts et la culture à l'école et que les projets de votre Fédération peuvent y contribuer. Il appartient aux responsables de vos maisons de faire des propositions aux enseignants. Nous serons là, dans la mesure de nos moyens, pour vous aider à favoriser ces rencontres avec les enseignants et ce travail en commun.

Je ne citerai pas tout ce qui me paraît être bon, tout ce qui doit être continué et soutenu dans vos actions car le catalogue en est assez long. Je voudrais surtout souligner celles de vos initiatives qui me paraissent importantes et à prolonger : l'atelier Internet que vous avez réuni hier et qui s'inscrit tout à fait dans la mission de formation que votre Fédération s'est assigné vis à vis de ses adhérents, Et puis la mise en place de la nouvelle commission audiovisuel, car on sait à quel point les médias, le cinéma et la télévision sont des supports de diffusion majeurs, quoi qu'on puisse penser de leur qualité, souvent inégale. Puisque justement, les élèves des écoles ont du mal à rencontrer les textes et les écrivains, il faut utiliser les moyens audiovisuels comme support d'information et de formation. C'est sans doute une piste très utile pour développer des projets autour des maisons d'écrivain.

Vous pouvez compter sur l'expertise de la Direction du livre et de la lecture : elle dispose d'une chargée de mission, expert reconnu dans ce domaine, Madame Catherine Blangonnet qui, si vous le souhaitez, pourra vous aider. Nous avons, depuis deux ans, organisé avec elle le « Mois du film documentaire ». Les documentaires sur les écrivains et leurs maisons ont tout à fait leur place dans cette manifestation nationale : on pourra vous donner toutes les informations utiles en ce sens.

Je souhaiterais également vous inviter à aider les maisons d'écrivain à s'inscrire dans les temps forts de la vie culturelle nationale et à resserrer leurs liens avec les bibliothèques. Il ne s'agit pas de gommer les différences de nature entre les musées, les bibliothèques et les maisons d'écrivain, mais il importe de trouver les liens qui mettent en relief et fassent mieux connaître les œuvres des écrivains, puisque tel est notre objectif commun.

Selon votre diversité qui fait votre richesse, vous avez toute votre place dans les temps forts que sont « Lire en Fête », ou le « Mois du patrimoine écrit ». Cette manifestation met en valeur des expositions autour du patrimoine écrit et s'articule autour d'un thème : « L'enfance » cette année, « Le Moyen-âge » l'an prochain. Les écrivains du Moyen-âge ne sont pas ceux qui sont le plus présents dans les maisons d'écrivain, mais l'évocation des temps médiévaux qui pourrait être un fil conducteur intéressant au travers des écrivains, y compris contemporains, qui s'y sont intéressés. Michelle Lenoir, responsable du patrimoine à la DLL, est votre interlocuteur privilégié en ce sens. On peut aussi penser au Salon du livre qui a lieu chaque année à Paris au mois de mars ; nous pourrions trouver les moyens concrets d'y assurer votre présence.

Quant au répertoire des manuscrits littéraires français du XXème siècle, il arrive au terme de son élaboration. Il intègre désormais plusieurs maisons et lieux littéraires dans un total provisoire de 1500 notices, chiffre qui va encore augmenter.

En 2002, nous souhaitons organiser à la DLL un temps de formation pour les Conseillers livre et lecture des DRAC autour du patrimoine écrit et notamment autour des maisons d'écrivain.

Pour conclure, je voudrais évoquer le thème que vous avez choisi cette année : « Les lieux littéraires, espaces de création ». J'assistais cette semaine à la présentation d'un film sur les écrivains suisses qui sont depuis lundi accueillis en France dans le cadre des « Belles étrangères suisses ». J'ai été étonnée d'entendre par exemple Anne Lise G., écrivain de langue française, dire qu'il lui fallait deux lieux : un lieu pour vivre et un autre, distinct, pour écrire. C'est une manière de poser la question du lieu de la création. Un autre écrivain d'expression allemande, Markus Werner, expliquait pourquoi il lui était nécessaire de vivre dans un petit village rural, de cette « périphérie » d'où il pouvait mieux penser à la question du centre.

Cette manière d'articuler la périphérie et le centre est une façon de poser la question du lieu littéraire et du lieu de création dans son articulation avec l'espace social ou avec l'espace institutionnel. Autant de manières personnelles, différentes, de poser la question du lieu de la création et de sa signification dans l'espace social, économique, géographique de ce pays très particulier qu'est la Suisse. Cela renvoie à toutes les questions qui vont s'articuler autour du fil directeur que vous avez choisi cette année.

Je crois que les lieux littéraires, en temps qu'espaces de création, incarnent une relation complexe mais complémentaire entre la mémoire et la création, entre la littérature du passé, celle des manuels, et celle qui se crée chaque jour. Le souci de votre Fédération de faire mieux connaître les écrivains d'hier, en travaillant avec ceux d'aujourd'hui, rejoint un des axes forts du Ministère de la Culture. On pourrait envisager concrètement que des bourses de résidence soient attribuées, par le CNL, à des écrivains contemporains qui s'intéresseraient aux écrivains du passé.

Je vous encourage donc à poursuivre votre réflexion, à l'encontre des idées reçues, selon lesquelles les maisons d'écrivains seraient des lieux de mémoire et non des lieux de création. Je suis persuadée qu'en s'attachant à définir les modalités de transmission d'un héritage matériel et spirituel, fragile et trop souvent méconnu, on ne tourne pas le dos à la création, bien au contraire. L'objectif qui nous guide est de faciliter l'accès du plus grand nombre aux œuvres de l'esprit et de favoriser la rencontre parfois difficile, souvent imprévisible mais toujours féconde et fructueuse, avec le mystère de la langue, de l'écriture, de la création.

Introduction générale

1- Lieux littéraires et création contemporaine

par Jean-Paul Dekiss,

chargé de mission auprès du Centre international Jules Verne à Amiens

L'indépendance d'une œuvre littéraire est inscrite dans le livre : son contenu est fixe et inaltérable. Pourtant, l'écho de ce texte originel change avec chaque lecteur et à chaque lecture. On transpose le texte, on revient à lui pour l'interpréter, pour l'adapter au théâtre et au cinéma, on l'expose. On sacralise l'écrit, puis on le vulgarise et on l'oublie. Le texte de l'auteur, à travers ses lectures et ses relectures, par les mises en scène et les interprétations qui en sont faites, peut participer à la naissance d'une œuvre nouvelle. Les connaissances acquises par les humains, leurs expériences passées, la richesse de leurs sentiments qui autrement serait oubliée nous sont ainsi restituées dans un renouvellement sans fin tant qu'existent les écrivains et les artistes.

Du passé au présent

Dans ce mouvement d'échange entre les auteurs de jadis et la création contemporaine, les lieux littéraires, qui sont un paysage décrit dans une œuvre, une maison dans laquelle un écrivain a vécu, parfois un musée littéraire, sont plus que des centres d'exposition et d'animation culturelle et touristique. En particulier les maisons d'écrivain ont un rôle inédit à jouer dans notre relation aux chefs d'œuvre du patrimoine littéraire. Les manifestations organisées depuis quelques années sont des signes nouveaux en ce domaine. La maison d'Alphonse Daudet à Draveil est devenue, depuis 1997, un lieu de création théâtrale et d'expression artistique. Le château d'Eugénie et Maurice de Guérin, au Cayla « fait une large place à l'expression contemporaine, littéraire et plastique. »¹. Le Centre international Jules Verne, à Amiens bénéficie désormais d'une extension dans deux anciennes salles de cinéma et devient le premier « Imaginaire littéraire » agissant dans de multiples directions.

Les maisons d'écrivain sont actrices du présent, alors que le plus souvent, aujourd'hui encore, on les confond avec un musée du souvenir. Trop souvent, les visiteurs n'y attendent – ou même n'y trouvent - que l'évocation du passé, y recherchant des souvenirs de lectures, des nostalgies personnelles. Or, un détail de la décoration, un élément du mobilier, le paysage environnant peuvent suffire à entraîner l'imaginaire du visiteur vers une « lecture » nouvelle. Sans parler des activités muséales, pédagogiques, éditoriales, de spectacles, qui s'y croisent avec les interventions d'autres acteurs locaux, nationaux, voire étrangers. Certes la maison d'un écrivain, lieu littéraire particulièrement emblématique renvoie à son époque et de ce point de vue, elle est d'abord un lieu de mémoire, mais sa visite agit aussi sur l'imaginaire à partir du présent. Dans toute la France, les manifestations organisées dans ces lieux ces dernières années font apparaître des constantes qui constituent le socle de leurs liens avec leur environnement.

Le lieu littéraire nous restitue ainsi une réalité de l'écrit qui jusque là n'avait de matérialité que dans un livre, un manuscrit, un document. Mis à part la pièce de théâtre, le scénario de film, le livret d'opéra qui sont destinés à une représentation, un texte littéraire ne vit que dans les livres. Sa réalité initiale se crée entre l'ouvrage et son lecteur ; or, aujourd'hui, surtout, cette réalité est généralement précédée, entourée, suivie de critiques, d'images de télévision,

¹ Programme 2001 *Les heures du Cayla*

de commentaires radiophoniques... Les textes ne vivent plus sous la seule intimité de la lampe, d'autant qu'on peut la trouver aussi dans la maison de l'écrivain. Ce lieu littéraire suggère une proximité avec l'auteur, ses textes et leur histoire, il nous parle des idées et des sentiments qui prolongent sa pensée et son œuvre. Le lieu littéraire est le cadre d'une première mutation du texte au contexte, une mutation de l'imaginaire au matériel. Sa mise en relation avec les formes d'expressions contemporaines ajoute à la matérialisation et à la localisation de l'auteur et de son œuvre, et pose la question des formes que prend cette matérialisation. Ce faisant, elle pose aussi la question d'un mouvement réciproque entre le passé et le présent. Nous entrons dans le dialogue entre l'origine littéraire éloignée de nous dans le temps, et en ce sens étrangère, et le temps présent familier qui nous parle de nous. Nous passons d'une époque à une autre, d'une œuvre à une autre, d'un humain à d'autres humains.

Donner à voir un ballet, un film, un spectacle, à entendre un concert s'inspirant des textes de La Fontaine, de Balzac, de Flaubert, de Cocteau dans leur maison, ou dans un lieu marqué par leur œuvre, c'est faire bouger l'œuvre ancienne, mais c'est aussi donner à l'œuvre nouvelle une intimité, lui accorder une proximité qu'elle n'aurait sans doute pas dans un autre lieu. Ces expressions contemporaines d'un texte prennent alors un ton, une couleur particulière, instaurant une relation avec le public perçue d'une façon différente de ce qu'elles auraient été en un lieu anonyme. Jérôme Prieur évoque justement, à propos de Proust, ces « fantômes » que laissent derrière eux les écrivains et les artistes dans certains lieux qu'ils ont fréquentés². La transmission ici est dans l'ordre sensuel plutôt que dans le textuel. En échange de cette intimité qui leur est offerte, les expressions contemporaines de l'art apportent au lieu une vie nouvelle.

Le lieu unique et l'œuvre d'art

Prenons une maison d'écrivain ou un musée littéraire, n'importe lequel. Que se passe-t-il si en ce lieu on ne s'est jamais posé la question de l'expression contemporaine à donner aux collections qu'il abrite? Il se passe que cette création s'y inscrit par défaut. Même s'il ne parle que du passé et au passé, le lieu n'échappe pas au présent. Du fait qu'il est visité, le présent vivant vient s'inscrire. Que cette maison soit reconstituée comme chez Chateaubriand à Châtenay-Malabry, qu'elle soit restée telle que l'écrivain l'a décorée comme chez Pierre Loti à Rochefort, ou chez Victor Hugo à Guernesey, qu'elle soit vide des objets d'origine, comme chez Jules Verne à Amiens ou Balzac à Passy, ou que, pour des écrivains plus récents, comme Giono à Manosque ou Mauriac à Malagar, on ait le sentiment, comme chez Giono ou Mauriac, que ces auteurs redevenus des personnages vivants pourraient entrer dans la pièce à chaque instant, la maison d'écrivain, dès lors qu'elle s'ouvre au public, s'offre comme une scène de théâtre, comme une représentation de l'écrivain lui-même et de son œuvre. La maison devient le lieu d'une évocation dont le but est de susciter chez le visiteur une émotion, un plaisir, une réaction, donc sauve un questionnement.

De la part du visiteur, la seule démarche de venir dans une maison, d'en franchir la porte, le met dans une situation d'attente. Il est à la recherche plus ou moins confuse d'une émotion devant une rencontre nouvelle, voire devant la découverte d'un inconnu. Toutefois, avant même d'entrer dans la maison, il sait que ce qu'il va y trouver est une part de son patrimoine personnel. Le visiteur est devant de moment de la littérature en attente d'un absent et d'un présent.

² Jérôme Prieur, *Proust fantôme*, Gallimard 2001

La maison d'écrivain, le musée littéraire n'est certes pas en soi, sauf à de rares exceptions, une oeuvre d'architecture. Son contenu, son décor ont aussi peu fréquemment valeur d'oeuvre d'art : leur intérêt est ailleurs. L'intérêt d'un lieu littéraire tient d'abord dans la valeur de ceux qui en ont la charge ; son esprit est l'esprit qu'ils transmettent. Toute l'histoire du « Sacre de l'écrivain » tient dans cette « spiritualité » contemporaine, non religieuse. La plupart de ces lieux ont été préservés par des héritiers, des amis de l'auteur regroupés en association, par quelques amoureux qui maintiennent contre l'oubli, contre la réification et l'erreur, la vie de l'écrivain et la vie de son oeuvre... souvent sans un sou, sans grand soutien. Ces amateurs nous révèlent la réalité d'une littérature désocialisée et déconsidérée, après avoir été sacralisée. Mais ils nous montrent aussi leurs propres limites, leur incapacité, souvent faute de moyens, à évoluer et à faire vivre ce lieu, et l'oeuvre, l'écrivain qu'ils aiment et défendent.

Nous connaissons tous les expositions temporaires consacrées à des écrivains dans des bibliothèques, dans certains musées, lors de manifestations municipales, régionales ou nationales, mais l'identité des oeuvres et de l'écrivain ne s'y découvre parfois qu'occasionnellement, ponctuellement mêlée à d'autres préoccupations. Les maisons d'écrivain ont, devant elles, à la différence des bibliothèques, la possibilité d'aménager une localisation de l'imaginaire des textes par leur genèse et par l'histoire de leur auteur car c'est la raison même de leur existence spécifique.

Nous touchons ici à un concept fondateur, et même certainement à un paradigme littéraire nouveau : chaque lieu littéraire permet avant tout la reconnaissance d'une singularité culturelle unique, faite de la présence d'un auteur, de ses écrits, de son cadre de vie et du témoignage de ses contemporains : un lieu singulier porté par cette identité forte et représentative que confère à un auteur la reconnaissance littéraire. Avec une spécifique intensité, chaque maison d'écrivain est unique et se voit investie de la profondeur d'une oeuvre, de son contenu original, en même temps que de la personnalité de son auteur : c'est en cela que les maisons d'écrivain offrent un port d'attache concret à la création contemporaine artistique et littéraire. D'un tel ancrage peut naître une approche localisée de la littérature, identifiée dans un pays, un environnement, une époque, au travers d'une personnalité forte et de ses écrits. Le paradigme littéraire nouveau formé autour de ce noyau fonde les relations avec les créateurs contemporains et avec un public d'amis fervents élargi à des non lecteurs.

Certaines maisons, comme la Villa Mont-Noir, liée à l'enfance de Marguerite Yourcenar, dans le Nord de la France, comme le domaine du Cayla, berceau d'Eugénie et de Maurice de Guérin dans le Tarn, ou comme la maison de Jules Roy à Vézelay, accueillent en leur sein des artistes et des écrivains en résidence. D'autres fois les artistes et les écrivains invités logent dans la ville proche ou le village voisin, mais dans tous les cas ils s'imprègnent du lieu, de la maison, du jardin, du paysage environnant et surtout de l'oeuvre de cet auteur. Et même si leur travail ne porte pas directement sur cette oeuvre, ces écrivains présents sont habités, le temps de leur résidence, par l'écrivain passé. Pour ces écrivains d'aujourd'hui souvent associés à d'autres créateurs - photographes, dessinateurs ou plasticiens - l'essentiel est qu'ils ne se retrouvent pas dans un lieu anonyme, qu'ils soient, hic et nunc, lieu hors de l'anodin et qu'ils échappent au ressentiment de ne plus compter dans la société contemporaine et de n'être presque plus rien. L'écrivain présent trouvera alors au contact de l'écrivain passé sa force d'être humain. Du moment où il est invité chez Marguerite Yourcenar, Maurice de Guérin ou Jules Roy, son imprégnation émotionnelle est spécifique. Le travail qu'il y effectuera sera lié à cette émotion singulière.

Une scénographie respectueuse

Mais différente est nécessairement l'approche du lieu littéraire, si l'on considère les arts plastiques et les arts décoratifs, au premier rang desquels on trouve la scénographie. La recherche formelle d'une scénographie pour la mise en valeur du lieu est capitale, mais elle comporte des dangers : tout dépend de ce que l'on entend par ce mot. On comprendra aisément que si la scénographie déborde la suggestion, si elle ne respecte pas résolument cette part d'incertain, d'aléatoire, d'indépendance que comprend toute écriture, elle va édulcorer l'inspiration, institutionnaliser le contact littéraire, réduire l'élan poétique. La mise en forme par et dans un décor peut rendre le lieu écrasant ou didactique. S'il « n'y a d'urgent que le décor », comme le disait Pierre Loti, ce que l'on voit à merveille chez lui, le scénographe, qui fait de cette formule un dogme peut faire le décor froid. La muséographie peut tuer l'émotion sous le prétexte qu'il faut mettre en valeur un objet, protéger une page de manuscrit, transmettre une connaissance, ou mettre en avant le travail d'un conservateur. En un mot, la poésie ne peut pas naître du devoir d'utilité. Si c'est le cas, il vaut mieux, et de loin, qu'il n'y ait pas de scénographie du tout. Car une maison d'écrivain où l'on vient chercher l'émotion, qu'elle soit bien entretenue ou laissée plus ou moins à l'abandon, doit rester un lieu où l'on vient chercher l'émotion et le spectacle ne peut s'y inscrire que par défaut.

Pour que les lieux littéraires, au cours de leurs aménagements successifs, respectent l'écriture, il ne serait sans doute pas superflu, de penser aujourd'hui, comme au théâtre où comme au cinéma, à une fonction de réalisateur littéraire. Si leur responsable maîtrise intellectuellement un ensemble de connaissances qui vont de l'œuvre, en passant par les acteurs du lieu, jusqu'aux artistes, scénographes et architectes, si ce responsable tisse entre ces personnes et ces domaines les liens qui font généralement défaut dans ce type de réalisation, s'il donne au projet et à ses acteurs le temps de mûrir, alors on peut espérer voir progresser la maison d'écrivain ou le musée littéraire. Respecter le lieu comme foyer de création d'une œuvre est une exigence de réalisateur ; comme au cinéma, cela lui demande de tenir en main les multiples composants qui, par la maîtrise d'une équipe, concourent à une réussite émotionnelle. S'il est associé à un ou plusieurs écrivains, la qualité littéraire de ses propositions sera plus aboutie.

Les maisons d'écrivain ont pour vocation d'inciter à la lecture, à l'écriture. Si elles ne transmettent pas l'émotion qui donne envie de lire, si elles ne transmettent pas l'émotion qui fait aimer la poésie et la littérature, en quoi seraient-elles des lieux littéraires ? C'est d'ailleurs cette singularité qui fait que la plupart des maisons d'écrivain refusent le vocable de musée, même si un de leurs aspects réside dans la muséographie. Dans ce domaine, partout aujourd'hui, tout reste à concevoir et à inventer.

Contrainte extraordinaire pour les créateurs d'aujourd'hui que celle d'exprimer par de nouvelles formes artistiques, des pensées, des sentiments que les textes d'hier avaient déjà approfondis. Pari et défi que propose l'histoire de la littérature tout entière aux artistes contemporains de recréer ces lieux littéraires, comme pour lancer des ponts entre les écrits d'hier, nos vies et nos propres écrits, dans le cadre élargi des rencontres que permettent aujourd'hui les activités touristiques.

Phénomène de société, l'ouverture au public des maisons d'écrivain et leur succès témoignent d'un changement croissant dans notre relation à l'œuvre écrite, changement concomitant à

celui que relevait récemment Julien Gracq : le besoin, que notre société a créé, de faire de l'écrivain, jadis sacralisé, un personnage médiatique et auto promotionnel. Cette médiatisation de certains écrivains devenus personnages, incite, par extension, à retrouver de l'intérêt aux écrivains du passé et aux lieux qu'ils ont fréquentés. C'est l'un des aspects qui attire aujourd'hui le public vers les lieux littéraires : c'est une attraction qui déborde de beaucoup la seule approche des amis d'auteurs et des amateurs de littérature. Nous assistons à une sorte de re-sacralisation de l'écrivain, certes très édulcorée, non plus en fonction d'une œuvre, mais en fonction d'un personnage médiatique. Et les lieux littéraires offrent une occasion particulière d'attirer ces visiteurs-spectateurs, qui ne sont pas tous des lecteurs, dans leurs motivations les plus diverses. Le rôle des maisons d'écrivains et des musées littéraires est alors de favoriser un retour aux textes, à la lecture, à l'écriture qu'en venant là ces publics n'attendaient sans doute guère.

Mais à l'opposé quasiment de ce phénomène culturel, les théories critiques d'une importance considérable, que la littérature a engendrées durant le siècle passé sont loin d'avoir tout dit des bouleversements qu'elles induisent entre les textes, les écrivains et leurs lecteurs, et maintenant les spectateurs de la littérature qui fréquentent les lieux littéraires.

La posture littéraire

Devant ces changements et bien d'autres qui sont intervenus dans notre relation aux écrivains et à leur œuvre, qu'en est-il en réalité de l'attitude littéraire ? D'ailleurs, en quoi cette attitude rejoindrait-elle celle de tout artiste en une même singularité ? On a vu, pour la première fois en France, l'Education nationale rassembler, en 2001, les Arts et les Lettres sous le même vocable d'Art en général, au travers des « Plans artistiques et culturels ».

Nous ne discuterons pas ici de la validité théorique d'un tel point de vue. Une infinité d'exemples, recueillis parmi les notes et les écrits des écrivains pourraient être cités qui illustrent la nature réelle et immédiatement enchantée de la position occupée par l'auteur et de la posture qui est la sienne en écrivant. L'attitude de l'écrivain est celle d'un observateur qui va donner par l'écrit, avec sa sensibilité personnelle, une certaine expression du monde. Après avoir observé des femmes à la terrasse d'un salon de thé, Virginia Woolf écrit dans son journal : « Ma seule certitude, c'est qu'ayant palpé l'air vaguement de mes antennes pendant une heure chaque matin, j'écris avec fièvre et facilité jusqu'à douze heures trente, couvrant ainsi mes deux pages. »

La métamorphose du monde environnant se fait sous la plume de l'écrivain : travail sur la langue, travail sur le monde humain, travail réel sur la réalité, dans le sens ou travailler, c'est créer. L'activité de l'écrivain n'échappe pas à ce réalisme qu'il revendique comme son besoin d'être utile au monde. Mais chez lui, ce réalisme n'est pas contradictoire avec la nature de son ouvrage qui est aussi un travail sur la langue et le langage écrit pour faire de ses sensations et de ses réflexions les sensations et les réflexions du monde.

La banalisation de l'écrit, sa confusion avec des supports multiples et ses destinations diverses ne peuvent effacer complètement la singularité du langage écrit qui est métamorphose et transformation du présent. Tout de même, et aussi éphémère que soit souvent sa diffusion, la fixation par le texte est un exhaussement. Cet exhaussement par le texte et cette position d'observateur sont plus facilement visibles chez le poète ou chez l'écrivain, mais ils se manifestent à des degrés très divers chez chacun de nous. Cette faculté d'élever l'expression au-delà des contingences est le propre de tout art et chacun peut disposer de cette faculté. Toutefois, il n'est pas donné à tout le monde de transmettre une vision complexe et profonde de l'humanité dans l'esquisse d'un geste, dans un regard, dans l'ébauche d'un sentiment, dans le détail d'un objet ; il n'est pas donné à tout le monde de transformer non seulement le regard qu'on peut porter sur eux, mais encore l'attention qu'on accorde soudain aux mots, aux phrases, aux pages d'un livre. C'est le long, passionnant, singulier cheminement de l'humain en la personne de l'artiste, de l'écrivain. Ici les mots prennent un autre sens que celui advenu par le langage parlé. Les poètes et les écrivains ont cette particularité, commune, il est vrai, avec les autres artistes, de faire de cette mutation le fruit de la tension de tout leur être, de fixer à cet exhaussement le but ultime de leurs recherches, de produire par cette métamorphose une microscopique parcelle d'humanité nouvelle et de saisir ainsi parfois un changement profond dans nos mœurs. Qu'ils éveillent une lueur dans le plus noir désespoir ou dans un espoir sans issue, qu'ils expriment le bonheur céleste ou l'ironie du bonheur, l'utilisation que font des mots les écrivains fait bouger une autre forme d'humanité que celle des contingences du quotidien social.

C'est cette capacité d'enchantement, - et celle-ci se révèle parfois dans la saisie profonde des changements - que les maisons d'écrivain et les créateurs qui viennent vers elles ont la possibilité de dire résolument et de dire librement.

2 – Accueillir un créateur dans un lieu de mémoire

par Brigitte Benneteu,

conservateur en chef chargée du Musée Maurice et Eugénie de Guérin à Andillac (Tarn)

La maison d'écrivain ou les institutions publiques et privées qui conservent des objets et des œuvres des gens de lettres ont été longtemps des espaces de conservation immuables dans leur présentation et des lieux de recherche réservés à des adeptes de l'écrivain et à des chercheurs.

Si cette passion patrimoniale demeure telle aujourd'hui, le responsable d'un lieu littéraire est pourtant confronté à de nouvelles demandes du public qui souhaite découvrir autrement les maisons d'écrivain et les fonds littéraires.

Que signifie cette démarche? Comme le souligne Daniel Fabre dans son article du *Journal des Débats* de mai-août 2001, ce n'est pas nécessairement « l'authenticité des lieux que les visiteurs viennent chercher, mais sa puissance d'évocation pour percer le mystère de la genèse de l'écriture, et renouer avec la littérature autrement que par la lecture individuelle ».

Cette notion du partage autour de la littérature a entraîné de nouvelles formes d'intervention dans les lieux littéraires.

Nombre d'entre nous ont lancé, ces dernières années, des projets qui font appel à des artistes contemporains et à divers intervenants : scénographes, graphistes, cinéastes, pédagogues, pour rénover l'image des lieux et des œuvres que l'on croyait pourtant immuable, pour maintenir l'intérêt des visiteurs et diversifier les publics. Toutes les voies sont possibles. Cependant, pour faire de nos lieux littéraires de véritables espaces de création, il faut s'interroger au préalable sur ce que nous entendons par création et par espace, évaluer les risques de la création par rapport à l'œuvre originelle et au rôle que nous tenons face à ce patrimoine.

La poésie de la création

L'homme, ne pouvant faire quelque chose à partir de rien, cherche un enracinement dans ce qui existe pour inventer de nouvelles figures.

Dans les *Voix du silence*, André Malraux exprime ce lien entre la création en cours et ce qui l'a précédé : « L'art ne naît de la vie qu'à travers un art antérieur ». Tout créateur cherche un modèle pour mieux en oublier les traits et les recomposer selon sa personnalité. Cet objet de référence, qu'il soit peinture, littérature, sculpture, musique, entraîne une nouvelle expression. Avec Bernard Bourgeois, nous pourrions aussi faire la différence entre « la poésie de la création » qui engage l'être, et « la prose de la fabrication », qui sous-entend l'imitation de l'objet de départ, sa reproduction.

Il y a nécessairement, chez l'artiste chargé d'une création dans un lieu littéraire, une confrontation à l'œuvre patrimoniale, une rivalité envers son auteur, même s'il existe une admiration pour lui. Ce moment de rupture est essentiel. Pour le responsable d'une maison d'écrivain ou d'un fonds littéraire, il ne paraît pas évident de susciter cette rupture. Cependant, loin de faire vaciller la gloire de l'homme célèbre, - mais doit-on rester dans la notion de célébration ? nous avons posé la question lors de précédentes Rencontres -, cette rupture momentanée permet de renouveler le regard qu'on porte. Justement parce que les

conditions sociologiques ont changé, il importe de rester dans l'histoire en marche. Le créateur contemporain confronté à une œuvre littéraire devenue patrimoniale se heurte à la mémoire de nos pères. Il saisit en négatif cet acquit culturel pour mieux s'en libérer. Il accepte ce risque parce que cette entreprise est pour lui vitale.

Cela revient à se poser la question du créateur et de son œuvre. Les témoignages des écrivains et des artistes comme Balzac, Valéry et bien d'autres, insistent sur l'indépendance de l'œuvre créée. Même si l'artiste pense son œuvre, celle-ci lui échappe. Et, ce faisant, elle nous échappe en retour.

Que signifie alors créer par rapport à une œuvre ?

Je reprendrai ici les termes d'Alfred Brendel, interprète de musique ancienne : "Comprendre les intentions du compositeur signifie les transmettre selon la compréhension qu'on en a...Les exécutions les plus impressionnantes d'une œuvre ne sont pas toujours celles qui sont les plus justes historiquement...Il faut jouer de la façon la plus sublime, la plus visionnaire, émouvante, mystérieuse, recueillie, humoristique, gracieuse possible, mais cette exigence morale soulève la question suivante : qu'est-ce que notre époque considère comme sublime, qu'est-ce qui la touche et la trouble ? On en arrive au paradoxe suivant : une interprétation intemporelle, qui semble avoir rompu tous les liens avec l'histoire, est seulement possible quand on est au diapason de son époque. Libérer, parmi les multiples énergies qui font un chef-d'œuvre, celles qui nous touchent de la manière la plus noble et la plus essentielle, voilà la tâche qui hausse l'interprète du texte original au-dessus du conservateur de musée. »

Mais le risque majeur est sans doute celui de la transposition d'une œuvre en une autre forme d'expression : c'est le cas notamment du cinéma et du théâtre, qui, en changeant le décor, en adaptant le texte, peut dégrader le propos de l'œuvre initiale. Il faut alors être clair dans le projet : exprimer avec honnêteté les axes que l'on souhaite privilégier en indiquant que cette interprétation n'est pas l'œuvre elle-même. Ce ne doit être ni une traduction ni une trahison, mais une nouvelle création datée, qui doit inciter à revenir à l'œuvre originelle.

De même, les personnages posent problème. A la lecture d'une œuvre, on se fait une idée des héros. Leur interprétation par un comédien, un lecteur, un acteur, un peintre est généralement le reflet de la personnalité de ce comédien, de ce lecteur, de cet acteur, de ce peintre. Ce n'est pas le héros lui-même. Il nous faut accepter cette distanciation. La critique littéraire elle-même, même scientifique, ne tronque-t-elle pas d'ailleurs l'œuvre qu'elle étudie et dissèque ? Mais cela est un autre sujet.

Nous voici donc face à un cruel dilemme: comment rendre vivants une œuvre, un écrivain, un lieu que le musée a immortalisé ? Comment être des médiateurs et non des vestales ? Cela est plus difficile encore quand on aborde des œuvres majeures, des écrivains devenus les monuments d'une nation. Heureux, les écrivains dits mineurs qui nous laissent peut-être un peu plus de champ ! Faut-il alors parler d'humilité dans ces jeux de création au sein des nos espaces ?

Pouvons-nous retenir l'expression « connivence avec l'œuvre » plutôt que celles d'interprétation, d'illustration, d'évocation ? Avec un tel terme s'instaurera dans nos lieux littéraires un espace de parenté d'œuvre à œuvre, pour que la création d'aujourd'hui trouve sa liberté d'imagination sans manipulation, comme une victoire sur le temps et la mort. Nos maisons d'écrivain, nos musées littéraires deviendront alors ces « endroits de convergence » dont parle le poète Jacottet dans ses *Carnets*..

Des espaces de création

Pourquoi créer des liens entre le lieu de mémoire d'un écrivain et la création d'aujourd'hui? Quel but recherchons-nous en proposant à des artistes d'intervenir dans nos lieux littéraires ?

Comme nous l'avons dit, nous ne cherchons pas l'imitation, mais la relation à une œuvre lorsque nous avons recours à des comédiens, à des lecteurs pour exprimer leur sentiment face à l'œuvre de l'écrivain que nous conservons et que nous mettons à la disposition du public. Au-delà de ce lien, nous proposons nos maisons ou nos fonds comme objet de départ d'une nouvelle forme de création. En ce sens, nous aidons à une évolution de l'histoire de l'art, c'est-à-dire à une compréhension des œuvres du patrimoine et à une émergence d'œuvres en train d'être créées.

Instaurer un processus de création dans les maisons d'écrivain et les lieux de patrimoine littéraire demande à la fois un esprit critique - car il nous faut rester dans une ligne thématique qui fait l'originalité et la spécificité de nos lieux – et, bien sûr, une émotion.

D'une certaine manière, le responsable du site, en invitant tel ou tel artiste, donne une coloration à sa programmation. Nous ne sommes pas des créateurs. Nous ne devons pas nous substituer à eux, mais faire notre travail de mise en dialogue entre ce que nous conservons, les artistes d'aujourd'hui et notre public. Nous sommes à la fois actifs, dans la décision que nous prenons de faire intervenir tel ou tel créateur, et passifs, car nous ne connaissons pas l'issue de l'expérience. Dans le présent de la commande, il faut accepter en tant que commanditaire de passer par plusieurs phases.

D'abord, celle de la rencontre entre l'artiste et le lieu, rencontre au cours de laquelle nous tentons de lui faire découvrir notre lieu, l'œuvre patrimoniale qui y est présentée et qui a transformé le lieu géographique parce qu'elle l'a en quelque sorte sacralisée : ce que l'on pourrait appeler le génie du lieu. Ce moment est aussi celui où nous exposons au créateur invité nos idées pour la valorisation de ce lieu.

Vient ensuite le temps de la discussion de son projet pour étudier comment l'univers de l'artiste va pouvoir s'inscrire dans le lieu, sans l'illustrer, s'offrir comme espace d'imaginaire.

Puis le temps de l'attente, moment de l'œuvre en gestation dont nous sommes exclus, période pendant laquelle le doute nous assaille, l'angoisse face à la réaction du public, au bien-fondé de notre choix.

Enfin, le temps du plaisir de la réussite ou de la déception de l'échec. Ainsi peut-on dire qu'ouvrir nos lieux comme espace de création est une véritable aventure humaine.

L'espace ainsi offert devient un terrain d'expérimentation, avec les risques que cela comporte. Y faire une exposition, y proposer un concert, une lecture, une pièce de théâtre, un film, permet de croiser les formes d'expression et de ne pas cantonner nos lieux dans l'image traditionnelle de la visite à la maison d'écrivain, même si cette dimension doit rester présente.

Nous donnons ainsi une nouvelle valeur esthétique à notre lieu de mémoire, subordonnée à l'appréciation du visiteur. Et notre rôle n'est pas, à mon sens, de flatter le public, mais plutôt de l'entraîner dans une interrogation qui aille au-delà de la consommation culturelle. La

variation des propositions permet en outre de renouveler le public des fidèles, d'élargir nos publics, comme on dit aujourd'hui

Des niveaux de création

Il existe de multiples formes de création. C'est pourquoi ces Rencontres de Bourges vont donner la parole à des créateurs d'horizons différents. On ne peut attendre en effet pas la même chose d'un écrivain, d'un plasticien, d'un chorégraphe, d'un photographe, d'un cinéaste, d'un metteur en scène qui auront pour objectif la création d'une œuvre personnelle que d'un scénographe, d'un lecteur, d'un comédien, d'un animateur d'ateliers artistiques ou littéraires qui mettront au service d'une œuvre leur talent d'interprète.

Les temps de l'intervention d'un créateur sont eux aussi variables, de même que ses implications financières.

Les ateliers et les tables rondes qui vont avoir lieu ces jours-ci vont donner la parole aux créateurs. Cela nous permettra de distinguer les divers modes d'interventions, depuis la résidence de création et la commande, jusqu'à la mise en espace scénographique ou temporelle d'une œuvre, en passant par les ateliers d'expression artistique. Afin de mieux comprendre comment nos lieux littéraires, en s'ouvrant paradoxalement à toutes les formes artistiques, peuvent favoriser la diffusion du patrimoine littéraire auprès du plus grand nombre.

Le poète Reverdy dans les *Lettres à Jean Rousselot* a d'une parole résumé, à mon sens, le propos de ces Rencontres de Bourges 2001: « Vous n'atteindrez jamais le personnage réel, alors inventez-le ». Laissons donc maintenant la parole aux inventeurs de l'imaginaire.

I – CRÉATION ET ADAPTATION

Séance animée par Bernard Cocula

2 - La scénographie, entre émotion et signification : de la fracture à l'interprétation

par **Xavier Quienne**, scénographe

Ma réflexion portera sur les jeux et les enjeux de la scénographie, comprise comme discipline créative multiple. Dans le cadre d'un projet d'ouverture au public d'une maison d'écrivain telle que celle de Joachim du Bellay à Liré, la scénographie doit traiter des problématiques spatiales liées aux aménagements architecturaux, à la décoration et à la mise en scène d'exposition. Quelles logiques originelles s'imposent à la conception scénographique ? Quelles tensions provoque sa mise en œuvre ?

Pour aborder ces questions, je vous propose de suivre et d'interpréter le regard improbable, mais *a priori* fondamental, de l'écrivain lui-même.

De Liré à Sorèze

Joachim du Bellay, de retour à Liré, apprend qu'un musée porte son nom. Curieux et intrigué de voir comment on peut exposer sa poésie, il s'immisce dans notre groupe et fait la visite avec nous.

Premier étonnement : il ne connaît pas cette maison, dans laquelle il perçoit cependant des traces du nouveau style de son époque. Ce n'est pas du tout lui, cette statue datant du XIX^{ème} siècle. Et ces couleurs, ces patines, la matière des murs, ces meubles fantaisistes qui semblent sortis directement des gravures comme d'une bande dessinée, art qu'il n'a bien sûr pas connu. Et ces décors si simplifiés sur des toiles. Il est totalement dépaysé...Il reconnaît le style des gravures, mais ne les avait jamais vues, sauf peut-être quelques-unes. Pourquoi cette présentation des pages de titre de ses éditions originales, et non des poèmes eux-mêmes. Pourquoi avoir principalement retenu de son œuvre ce sonnet « Ulysse », qui n'était qu'un exercice de style ?

Nous cherchons Joachim partout, mais il a disparu.

Quittons donc Liré et rendons-nous dans le Tarn, à l'abbaye école de Sorèze.

Collège prestigieux tenu par des Bénédictins, puis des Dominicains pendant plus de quatre siècles, ancienne Ecole Royale Militaire sous Louis XVI, rachetée et restaurée en 1850 par Lacordaire, qui y est inhumé l'abbaye école de Sorèze a abandonné sa fonction il y a une vingtaine d'années. Reprise par un syndicat mixte dont l'objectif est la préservation et la réutilisation de ce vaste ensemble architectural du XVIII^{ème} siècle, l'abbaye, ouverte au public, propose un parcours muséographique d'interprétation de son histoire. Un nouveau traitement intérieur des espaces et une scénographie « engagée » ont été rendus nécessaires par la destruction des aménagements, survenus lors de l'abandon du site. Fondée sur un patrimoine photographique et sur les quelques objets signifiants, sauvés de la dispersion du patrimoine mobilier, notre scénographie présente, dans une des salles, une installation, créée à partir de la reproduction en nombre d'une chaise-valet retrouvée sur le site, de fragments

photographiques agrandis, et de fragments de textes que l'ancien élève Jean Mistler a rapportés dans son roman *Le bout du monde*.

Or, nous savons grâce au livre d'or, que, si les visiteurs-découvreurs de l'abbaye gratifient cette installation d'une forte expression émotionnelle, les anciens élèves, venus quant à eux, raviver leurs souvenirs, restent déconcertés par un dispositif d'évocation qui ne correspond pas à leur attente. Il y a donc une fracture, entre le (supposé) point de vue de l'écrivain sur sa maison, ou le (réel) point de vue de l'ancien élève sur son collègue – points de vue que nous croyons respecter l'un et l'autre - et d'autre part, la concrétisation du projet muséographique, notamment dans son incarnation scénographique.

Que s'est-il donc passé dans la genèse et dans l'élaboration de nos deux projets pour conduire à la constatation d'un tel décalage ?

Entre trahison et interprétation, la scénographie dans une maison d'écrivain se tient au nœud d'une tension entre trois logiques : la logique du projet muséographique, culturel ou de développement local, contre la logique architecturale d'une maison privée, et contre la logique propre de la littérature elle-même, fondée sur une indépendance fondamentale de l'écrivain et de son lecteur.

Le projet scénographique émerge donc d'un complot initial envers l'écrivain et la littérature. Ouvrir une maison d'écrivain au regard curieux des visiteurs-lecteurs - c'est-à-dire passer du texte au contexte - procède d'une sorte de rupture du contrat tacite entre l'écrivain et son lecteur.

Car l'écriture est de l'ordre de l'isolement, et la lecture de l'ordre de l'intime, sans autre relation entre l'écrivain et le lecteur que le lien du livre, dans la solitude. N'est-ce pas alors une trahison envers l'écrivain, dont l'idéal littéraire est généralement à la fois d'accéder à l'intemporalité et d'échapper à son contexte matériel, que d'ouvrir sa maison au public ?

En sortant de chez lui pour aller découvrir une maison d'écrivain, le lecteur triche, en effet : il quitte l'essence de l'écriture ; il transgresse la véritable intimité de son rapport à l'écrivain, pour vénérer son univers privé matériel. Pire peut-être, il substitue à la lecture la consommation de signes.

Le rôle de la scénographie

L'interprétation scénographique de l'univers privé de l'écrivain a donc deux rôles importants. D'une part, elle introduit les signes nécessaires à la compréhension de ce qui est donné à voir, et d'autre part, elle procure une distanciation d'avec le lieu et les objets, et rend le voyeurisme du visiteur supportable.

Cette liberté initiale prise, au plan symbolique, avec l'écrivain et l'essence de la littérature, se projette également sur un plan matériel, physique pourrait-on dire. La mise en conformité d'un lieu privé pour un usage public provoque inmanquablement des modifications d'ordre architectural : blessures susceptibles de dénaturer le caractère authentique du lieu, qui en faisait l'intérêt fondamental. En découvrant ainsi le privé et l'intime, nous risquons de détruire l'objet même de notre contemplation.

C'est donc en premier lieu à cette double problématique du projet muséographique, que la scénographie, tentera de répondre. La scénographie dispose dans l'espace les objets du privé, elle les met en relation avec l'écrit, pour les rendre visibles et compréhensibles. Dans son application architecturale, elle traite les effets induits par les modifications de l'aspect et de l'espace portées à un lieu de mémoire.

Notre visite d'une maison-musée d'écrivain, imaginée en compagnie de l'écrivain lui-même, montre par les incompréhensions et les désaccords prévisibles, que l'écrivain est peut-être le seul visiteur pour lequel nos projets muséographiques, pourtant soucieux de vérité et d'authenticité, ne fonctionnent pas.

Après découverte ?... non, car ce n'est pas l'écrivain qui est notre « client », pas plus que l'ancien élève d'un collègue à la recherche de ses propres souvenirs.

Nos projets s'adressent à nos contemporains, avides de découvertes, (ou parfois de vérifications), de signification voire de transpositions, donc capables d'adaptation et d'interprétation.

Sollicitée pour répondre à cette demande le scénographe se trouve dans une nouvelle tension, du fait de la confrontation de deux désirs créateurs, le sien et celui de l'écrivain, l'artiste mineur étant pris au service de l'artiste majeur, dans un rapport qui inverse la hiérarchie. Que veut dire, pour un art, se mettre au service d'un autre art ? Il faut s'effacer, mais il faut quand même s'exprimer dans son propre langage, et avec le vocabulaire de son époque. Et d'autre part, comment pour un scénographe, se mettre au service d'un art éminemment abstrait – l'écriture –, dont l'auteur brille par son absence ? Comment rendre compte de cet art invisible avec ses propres moyens visuels, sonores, ... tout en s'effaçant ?

Le piège est tendu : car qu'on le veuille ou non, l'artiste le plus en vue, pour le visiteur à une maison d'écrivain, c'est l'artiste du visible, le scénographe et non l'écrivain. Ce n'est pas à la littérature et aux œuvres de l'auteur qu'on est le plus exposé, mais à la scénographie, à l'image, aux signes visuels, sonores, olfactifs.

Des problématiques de la création scénographique, voici donc la troisième composante, qui relève de la condition et de la responsabilité du scénographe dues à son domaine d'application et à ses moyens créatifs. Exprimer les interprétations d'un projet à dominante littéraire, avec l'écrasante médiation du visible, qui inverse la hiérarchie entre les deux créateurs en présence.

Par auto complaisance, nous affirmons parfois dialoguer avec l'auteur... Si dialogue il y a, c'est avec les visiteurs, dans notre langage d'aujourd'hui, « sur le dos » de l'écrivain, en utilisant parfois des formules de connivence avec nos contemporains, aussi conjoncturelles que la mode.

Tel est notre lot, et la nature fondamentale de nos ébats. Reconnaissons-le, nous sommes condamnés à l'interprétation. Le pari du souci d'authenticité du respect absolu de l'écrivain est perdu d'avance, et d'autant plus perdu que ce respect n'est, la plupart du temps, pas notre problème. Devant le vertige de cet échange, fondé sur un idéal de respect, avec un partenaire absent, la tentation de la reconstitution et du simulacre est grande, mais elle conduit le plus souvent au contresens ; elle caresse le voyeurisme du visiteur dans le sens du poil, mais elle accuse la rupture du « contrat littéraire » et l'indécence du sujet muséographique. Gare à la

force réductrice du visuel par rapport à l'imaginaire, gare à l'étalage de ces objets qui nous éloignent de l'intime de l'écrivain !

Au Musée du Bellay, où nous n'étions pas dans la maison natale de l'écrivain et ne disposions d'aucun objet lui ayant appartenu, nous avons pris le parti d'exprimer la force suggestive de l'expression visuelle, dans un langage résolument contemporain. Rompant volontairement avec les clichés récurrents d'un passé au décor nécessairement vermoulu, nous avons proposé un voyage au temps d'une Renaissance jeune, en devenir, aux couleurs aussi fraîches et aux lignes aussi nettes que celles des miniatures peintes de l'époque. Il nous faut parier sur cette rencontre hypothétique avec l'écrivain.

Drôle d'échange, sans arbitre, et dans lequel l'un des deux protagonistes n'est plus là pour défendre sa position. C'est ce qui nous impose le respect de règles rigoureuses : retenue, exigence, justesse des signes, intelligibilité du sens, questionnement incessant. Tout un ensemble de contraintes qui constituent les critères de pertinences auxquels les acteurs du projet doivent se référer il leur faut susciter des émotions, évoquer des impressions, suggérer des significations : c'est dans ce cadre que nos projets sont passionnants et justifiés.

I – CRÉATION ET ADAPTATION

Séance animée par Bernard Cocula

3. Les lieux sont-ils toujours hantés ?

par Jérôme Prieur³

Pour introduire sa communication, Jérôme Prieur a présenté un film de 22 minutes, intitulé « Proust vivant » réalisé par lui pour Arte.

Malheureusement, en raison des mauvaises conditions de la projection, il a préféré l'interrompre. Il a toutefois souhaité parler de ce film.

Rue Hamelin, il y a un hôtel aujourd'hui, et on ne peut même plus pénétrer dans l'immeuble ; mais par chance son appartement du Boulevard Haussmann donne lieu à des visites hebdomadaires, à l'initiative de la Banque qui a racheté l'immeuble depuis quelques années. On y est admis par groupe d'une dizaine de personnes. Etre admis dans cet endroit, est à la fois extravagant et extraordinaire car on y voit rien : la jeune fille, employée de la Banque, explique que de l'appartement de Proust, ne subsistent que le parquet, la cheminée, le volume de l'espace. Mais en même temps, je trouve qu'il y a là quelque chose de très troublant, même si c'est un peu ridicule : il n'y a plus rien à voir, et en même temps, c'est là. Si on se penche par la fenêtre, on voit ce que Proust a pu voir, si on traverse le vestibule, si on va jusque dans la pièce où Céleste attendait Cécilio pour lui apporter le café, on sait que c'est là. On est pourtant dans une contradiction extraordinaire. Pour moi, il y a deux types de maisons d'écrivain, celles où le fantôme est toujours là - Mauriac à Malagar, Loti à Rochefort et il y a les autres maisons, où il n'y a plus rien, mais où quand même les murs sont chargés d'imaginaires, si tant est que l'on veuille envahir cet espace.

Pendant deux jours, j'ai filmé l'appartement du boulevard Haussmann en tentant de saisir ce qui subsiste de la présence de Proust (le parquet, la cheminée) en fermant les volets, à la façon d'un rôdeur à la lueur d'une lampe électrique. Cet espace est ainsi redevenu un espace nocturne, et j'ai pu donc le marier à des images prélevées à la Maison de Combray, à la chambre de Proust qui est aussi dérisoire, pathétique et magique, au Musée Carnavalet où il y a quelque objet dans la fameuse chambre des écrivains.

Recréer cette espèce d'espace dans lequel Proust a écrit « A la recherche du temps perdu ».

Je pense que lorsque l'on fait un film sur un écrivain, ce que l'on recherche, c'est la trace de sa présence sur terre. Tous les moyens sont bons à condition d'éviter le recours au musée, à la piété, à la vitrine, à tout ce qui finalement nous éloigne de la chose qui pour moi est la plus importante dans une maison fréquentée par un écrivain : cet espace où notre émotion de visiteur nous autorise à franchir la porte en tant qu'invité, mais comme si on usurpait ce rôle d'invité, pas en touriste, bien sûr, mais en amoureux, en amateur, en rôdeur, en fantôme.

S'intéresser à la vie d'un écrivain, aux lieux qu'il a fréquentés, c'est partir en expédition. C'est cela qu'il faut retrouver.

³ Jérôme Prieur a publié chez Gallimard un petit ouvrage « Proust fantôme ».

II – CRÉATION ET PÉDAGOGIE

Séance animée par Jean-François Goussard et Jean-Michel Kervran

1. Sur les pas de Camille et de Paul Claudel en Tardenois

par Sophie Gauthier, professeur des écoles à Laon

Le projet de familiariser des enfants de quatre et cinq ans avec l'oeuvre de Camille et de Paul Claudel peut sembler, a priori, assez saugrenu. C'est pourquoi je souhaite montrer ici comment une telle action a été non seulement possible, mais, même efficace, comment des enfants, même très jeunes, peuvent être sensibilisés aux relations entre oeuvre, créateur et lieu de création. Pour cela, je présenterai tout d'abord les divers éléments du contexte qui a favorisé l'émergence et l'ancrage de l'action menée dans ma classe, durant l'année scolaire 2000-2001. Dans un deuxième temps, je préciserai le déroulement de cette action. Bruno Clognier complétera ce témoignage par le point de vue de l'artiste-plasticien, amené à intervenir auprès des enfants et à les engager dans des conduites créatrices sur le site de Villeneuve-sur-Fère.

Indiquons d'abord les différents aspects du contexte :

- * la composition de la classe.
- * le contexte géographique.
- * le contexte pédagogique.

La classe.

Il s'agit d'une classe urbaine, située à Laon, dans l'Aisne, ville de 30 000 habitants environ. Cette classe fait partie de l'école maternelle Louise Macault, école d'application dont les enseignants ont aussi des fonctions de formateurs à l'I.U.F.M. En septembre 2000, la classe était composée de 21 enfants en fin de cycle des apprentissages premiers et en début de cycle des apprentissages fondamentaux. C'est donc la troisième ou quatrième année d'école pour ces enfants de quatre et cinq ans : physiquement autonomes et bien que ne sachant pas encore lire, ils sont entrés dans le monde de l'écrit et commencent à s'y repérer. Ces enfants sont issus des milieux moyens et défavorisés, voire très défavorisés et on note des écarts très importants entre leurs centres d'intérêt, leurs compétences, leur maturation ...

Le contexte géographique.

Laon est situé à une cinquantaine de kilomètres au nord de Villeneuve-sur-Fère. Dans ce petit village d'environ 300 habitants, entre Fère-en-Tardenois et Coigny, à la limite de la Picardie, de la Champagne et de l'Ile-de-France, Paul Claudel est né en 1868. Il y a passé une partie de son enfance avec sa soeur Camille, qui elle-même était née à Fère-en-Tardenois, en 1864. Villeneuve n'a pratiquement pas changé depuis l'enfance des petits Claudel. L'action du temps y est beaucoup plus visible que celle des hommes. Le presbytère où est né Paul Claudel est toujours là, mais il est vide et, pour le moment, fermé au public. A notre demande, les enfants ont pu entrer dans le jardin du presbytère et dans l'église.

Villeneuve-sur-Fère est le lieu d'ancrage d'une partie importante de l'oeuvre de Paul Claudel (en particulier de son oeuvre théâtrale) ; il est assez paradoxal que ce village tout à fait banal, austère et sans véritable attrait, ait été transfiguré jusqu'à prendre une dimension mythique dans et par l'oeuvre de Claudel. Lieu réel, lieu créé, recréé, Villeneuve est à la fois, un lieu

d'inspiration et le lieu qui a vu naître des créations. Ce fut un lieu d'écriture pour le poète - *Partage de Midi* y fut écrit – et le lieu des premières sculptures de Camille. La présence de marnières et de plâtrières sur le territoire de Villeneuve explique sans doute en partie cette possibilité qu'a eue Camille Claudel de modeler dès son enfance. Mais ce lieu-source de création s'étend hors des limites du village lui-même, aux fermes de Bellefontaine et Combernon et surtout au chaos gréseux que l'on appelle **La Hottée du Diable**, à quatre kilomètres de Villeneuve : c'est là que Paul Claudel situe la scène centrale de *L'Annonce faite à Marie*. Sur une pente sablonneuse, sont dispersées d'énormes roches aux contours fabuleux, sculptées par une nature elle-même créatrice.

Pour exploiter véritablement cette proximité géographique, pour familiariser les enfants avec Paul et Camille Claudel et leur permettre une appropriation de ce patrimoine, une articulation cohérente avec le vécu antérieur de la classe était nécessaire.

Le contexte pédagogique.

Le schéma ci-dessous, bien que très réducteur, indique le contexte pédagogique qui a permis l'émergence du travail autour de Paul et Camille Claudel et autour de Villeneuve-sur-Fère. Au cours des années précédentes, les enfants de cette classe avaient fréquenté divers lieux culturels et des expositions. Ils avaient également travaillé autour des albums de littérature enfantine.

Dès septembre 2000, l'effort pédagogique a davantage été centré sur la production, la réalisation et le questionnement face aux reproductions d'oeuvres d'art, autour des conduites créatrices des artistes, des enfants : Pourquoi ? Pour provoquer quoi ? Comment ? Par quels procédés ? Par quels moyens ?

ARTICULATION DES PROJETS	
S	LECTURE PLAISIR
E	de nombreux albums aux thématiques diverses, dont l'un, animé, avec un fantôme.
P	Recherche et lecture d'albums « qui font peur », recherches plastiques sur : avoir peur,
T	faire peur, se protéger...,apport de reproductions d'oeuvres.
E	↓
M	
B	PROJET initié par les enfants : FABRIQUER DES PIEGES A FANTÔMES:
R	recherches sur : attirer, retenir, abriter, sensations de douceur, de confort...
E	↓
O	PROJET initié par une lettre des enfants du C.E.1: PARTICIPER A UN DEFI -
C	TERREUR avec les autres classes de Cycle 2; TRANSFORMER LA CLASSE EN
T	CLASSE TERRIFIANTE.
/	Rechercher des mots exprimant la peur, exprimer et communiquer ce qui nous fait peur.
N	Recherches plastiques : provoquer, exprimer la peur. Informations sur des procédés
O	d'artistes avec présentation de reproductions d'oeuvres.
V	Présentation des mythes du Cyclope, du Minotaure.
D	↓
E	PROJET initié par les parents et les enfants : TRANSFORMER LA CLASSE EN
C	CLASSE EBLOUISSANTE : recherches plastiques sur : magnifier, valoriser, orner... Présentation des mythes de Dédale et Icare.

J	
A	↓
N	PROJET initié par les enfants et l'adulte: TRANSFORMER LA CLASSE EN CLASSE FASCINANTE.
V	
I	Recherche orale sur la signification du mot, sur ce qui fascine chacun et pourquoi.
E	Recherches plastiques sur : fasciner, attirer et retenir le regard, pétrifier, arrêter, figer, captiver, hypnotiser...
R	Présentation des mythes de Méduse et de Narcisse.
A	Informations sur les procédés employés par des artistes pour fasciner, présentation de reproductions d'oeuvres, dont : <i>Méduse</i> , Jawlensky. <i>Méduse</i> , Le Caravage.
M	
A	↓
I	Présentation de la photo de <i>Persée et la Gorgone</i>, sculpture de Camille Claudel.
J	↓
U	TRAVAIL SUR PAUL ET CAMILLE CLAUDEL.
I	↓
N	PROJET : ALLER SUR LES LIEUX DE LEUR ENFANCE, A VILLENEUVE-SUR-FÈRE ET A LA HOTTEE DU DIABLE DE COINCY.
	↓
	11 juin : journée à Villeneuve-sur-Fère et à la Hottée du Diable.
	↓
	COMMUNICATION AUX PARENTS ET AUX AUTRES CLASSES SOUS FORME D'EXPOSITION.

Par les discussions entre eux, les enfants ont été confrontés à la subjectivité des regards, à la nécessité d'argumenter pour affirmer ses choix, à l'acceptation des différentes interprétations et des différentes lectures que peut susciter une production. De multiples mises en relation ont été effectuées entre les réalisations, les réceptions d'oeuvres, les mythes fondateurs, les archétypes et les langages (oral, écrit, gestuel, plastique). Autant de fondations sur lesquelles s'est construit le travail autour de Paul et Camille Claudel. Il s'agit bien d'une articulation, car ces projets découlaient et se nourrissaient les uns des autres : en octobre, nous avons accepté de participer au « défi-terreur », ayant déjà travaillé sur les livres « qui font peur », au mois de décembre, le désir de continuer à investir l'espace-classe et l'approche de Noël nous ont conduits à transformer la classe en classe éblouissante, puis en classe fascinante, le thème de la fascination ayant été induit par l'adulte. Les recherches plastiques à partir de ce thème ont été enrichies par l'évocation de mythes et par la présentation de différentes figurations de Méduse, dont la photo de la sculpture de Camille Claudel, *Persée et la Gorgone*.

Lectures d'albums, de contes, de textes divers, apports de reproductions évocatrices de mythes ont constamment nourri à la fois l'imaginaire de chacun et le rapport au réel.

Face aux reproductions d'oeuvres, les enfants étaient placés dans une démarche de questionnement :

☞ **Qu'est-ce-que cela me dit ?**

☞ **Qu'est-ce-que cela me fait ?**

☞ **Qui me le dit ?**

☞ **Qui l'a fait ?**

La photo de la sculpture de « *Persée et la Gorgone* » a naturellement engendré, par les nombreuses questions des enfants, une approche de la vie et de l'oeuvre de Camille Claudel.

Une aventure unique.

Gardons à l'esprit que les enfants ont appréhendé Paul et Camille Claudel sans idée préconçue et sans les conceptions que peuvent en avoir les adultes quant à la complexité de leur oeuvre par exemple. La maîtrise des langages et les arts plastiques étaient les domaines privilégiés. Trois grandes orientations se sont dégagées, en termes d'objectifs généraux :

- une approche « objective » de la réalité, construite en corrélation avec une approche mythique et symbolique,
- une incitation à divers moyens d'expression permettant d'évoquer, d'interpréter et de figurer une réalité,
- une appropriation d'un patrimoine de proximité, patrimoine littéraire, artistique et naturel, par la familiarisation avec un écrivain, un sculpteur et avec leurs oeuvres.

L'action menée en mai-juin 2001

PRÉSENTATION de la photo de la sculpture *PERSEE ET LA GORGONE*, de C.Claudel.

IMAGINER Camille Claudel.

LECTURE d'un extrait de *Ma soeur Camille*, de P.Claudel.

PRÉSENTATION de la photo de Camille à 20 ans, par César.

LECTURE du début de *Ma soeur Camille* : « *Mon petit Paul ! Le son de ma voix...* » jusqu'à « *...Et voilà pour trente ans.* ». Apport de photos de Camille à différents moments de sa vie.

Présentation du pastel de Camille Claudel, *Paul Claudel à vingt ans*, de la photo des bustes *P.Claudel à treize ans, à seize ans, à trente-sept ans*, de C.Claudel.

Présentation de photos : *Paul Claudel en 1909, Paul Claudel avec le buste de Camille.*

CREATION d'un « cahier Claudel ».

APPORT de différentes sortes d'éventails.

APPORT de *Cent phrases pour éventails*, de P.Claudel.

LECTURE du conte de P.Claudel : *La lanterne aux deux pivoinés*

PROJET de créer un éventail pour chaque enfant.

LECTURE d'extraits des textes de Paul Claudel, évoquant Villeneuve-sur-Fère et Laon.

PROJET de se rendre à Villeneuve-sur-Fère. visiter les lieux où ont vécu Paul et

Camille, personnes « réelles », vérifier les descriptions transmises par les textes de Paul, voir l'action du temps, visiter un lieu « pétrifié » qui les a fascinés lorsqu'ils étaient enfants (la Hottée du Diable à Coincy).

VISITE à la classe d'Y.Perrine (fin de cycle 3).

PRÉSENTATION de la photo, sous forme d'affiche, de *L'Implorante*, sculpture de Camille.

ECRITURE de la lettre pour informer le maire de Villeneuve.

LECTURE d'extraits de textes évoquant le **GEYN**.

ANTICIPATION de la journée à Villeneuve et Coincy et des activités possibles.

VISITE de Madeleine Rondin, qui apporte la cassette des entretiens de Paul Claudel avec Jean Amrouche.

CONFECTION, avec l'aide des enfants de Cycle 3, des carnets de voyage individuels.

PRISE DE CONTACT avec Bruno CLOGNIER

PRÉSENTATION des photos des *Baigneuses* et des *Causeuses*, sculptures de Camille Claudel.

DECOUVERTE, avec la classe d'Y.Perrine, du documentaire de V.Bonzon-Claudel, *Camille Claudel vue par Paul*.

APPORT de plusieurs catalogues d'expositions de Camille Claudel, que les enfants peuvent consulter librement.

La sculpture *Persée et la Gorgone* a servi de pivot entre le thème de la fascination et le travail autour de Paul et Camille Claudel ; ce travail était enraciné, ancré dès l'origine dans un vécu de classe, dans une culture de classe. Le questionnement (« qui l'a fait ? ») a amené les premières informations sur l'artiste (son nom, son époque, la technique employée...). A partir de ce moment, la réflexion sur réel et imaginaire a été « systématisée » : les enfants ont imaginé l'apparence de Camille (oral, dessin).

La lecture d'un texte de Paul, *Ma soeur Camille*, a permis de préciser le portrait de Camille vu par son frère et de découvrir Paul Claudel comme écrivain.

Avec la photo de Camille à vingt ans, les enfants ont été confrontés à la personne réelle : ainsi la notion de personne réelle apparaissait sur un arrière-fond de personnages mythiques et imaginaires. La même démarche a été exploitée pour Paul Claudel, la description littéraire ayant été remplacée par le portrait au crayon de couleur et par les bustes réalisés par sa sœur Camille.

Ce va-et-vient entre les représentations spontanées des enfants, les descriptions données par Paul, les oeuvres de Camille et la confrontation à la réalité a constitué l'axe principal de la démarche pédagogique. De plus, l'évocation de Villeneuve-sur-Fère et de son environnement

immédiat dans l'oeuvre de Paul a conduit tout naturellement les enfants à vouloir se rendre sur les lieux pour « vérifier ».

Précisons que les activités qui apparaissent sur le schéma « Articulation des projets » se poursuivent, se rejoignent, sont sans cesse mises en relation les unes avec les autres et s'inscrivent dans une durée de huit ou neuf mois.

La proximité géographique du lieu d'enfance de Paul et Camille a été mise en évidence par la lecture d'extraits du *Journal* et du *Cantique des cantiques*, dans lesquels Laon, Soissons et Villeneuve sont évoqués. Ainsi la familiarisation avec les oeuvres, avec les créateurs s'est encore accrue par le sentiment d'appartenance commune à un terroir : l'écrivain et le sculpteur qui semblaient appartenir à un monde inconnu, très éloigné des préoccupations enfantines, devenaient proches et familiers parce qu'ils avaient eu eux aussi cinq ans, parce que l'on pouvait voir leurs photographies, parce qu'ils étaient frère et soeur, et enfin, parce qu'ils étaient nés et avaient vécu dans les mêmes paysages que nous. Finalement, les enfants reconnaissaient quelque chose d'eux-mêmes chez ces deux immenses créateurs.

Cependant si les enfants ont pu appréhender assez facilement Villeneuve comme lieu d'enfance de Paul et Camille Claudel, pour qu'ils soient sensibilisés à l'espace créé par le poète et par l'artiste, lieu de création conçu par eux, il était nécessaire qu'ils soient confrontés au site réel et qu'ils se trouvent eux-mêmes en situation de création dans ce lieu. En effet, comparer le village et les paysages avec ce qu'en a écrit Paul Claudel leur permettait de prendre conscience du travail de création et du tissage étroit que l'écrivain a effectué entre le réel et l'imaginaire. Il fallait donc, mettre chaque enfant en situation de créer, lui-même d'utiliser la réalité du lieu, tout en s'en distanciant et en la faisant passer par le prisme de l'imaginaire et du vécu.

La journée sur le site a été organisée dans cette perspective. Le matin, nous avons découvert le village d'aujourd'hui, tout en le comparant avec ce qu'en écrivait Paul Claudel. La découverte a donc été rythmée par la lecture de textes de poète. Les enfants ont pu ensuite retourner vers les endroits qui les avaient plus particulièrement marqués et ont noté, dessiné, collé divers éléments dans leur carnet de voyage.

L'après-midi, sur le site voisin de la Hottée du Diable, des ateliers d'expression et de création ont été menés avec différents intervenants.

Les enfants ont travaillé sur leurs carnets de voyage avec différentes techniques, différents outils (mine de plomb, pastel, fusain...) pour garder la trace de ce qui avait été vu, perçu, ressenti, un aquarelliste amateur a initié plus particulièrement les enfants à la technique de l'aquarelle.

Ils ont évoqué les sculptures de Camille Claudel par la recherche de formes dans les roches, par des jeux de rôles, des postures et installations.

Ils ont relevé des traces et des empreintes pour se sensibiliser aux textures, aux graphismes et aux formes qui apparaissent sur les roches, dans le sable.

Ils ont produit des écrits dictés à un adulte en inventant des histoires par écrit, sur le Géyn, le plus grand rocher du site, sur l'histoire du lieu.

Ils ont enfin créé une installation avec Bruno Clognier, artiste plasticien.

Conclusion

Les enfants ont vécu, durant plusieurs mois, une expérience directe, concrète : appropriation d'une partie de leur patrimoine, expérience de créations plastique et littéraire in situ. L'impact de ce projet a dépassé le cadre strict de la classe. L'implication des enfants a « contaminé » les familles. La curiosité et l'intérêt des parents se sont traduits par l'apport de documents, par des discussions, des demandes de précisions. Souvent, ce sont les enfants qui ont fourni des informations à leurs parents ! Si bien que, le 6 juillet 2001, une visite au Musée Rodin de Paris a été organisée pour les familles volontaires. Les enfants ont pu voir, regarder les oeuvres dans leurs vraies dimensions et partager leurs émotions avec leurs familles, grâce à la médiation d'Anne Rivière, spécialiste de l'oeuvre de Camille Claudel.

L'ensemble de ce travail n'a été possible qu'à partir d'un étroit partenariat avec l'Association Camille et Paul Claudel en Tardenois, par l'intermédiaire de sa secrétaire générale, Madeleine Rondin. Sa connaissance des lieux, comme de la vie de Paul et de Camille Claudel fut, tout à la fois, un soutien scientifique et littéraire, une aide à l'élaboration du projet et à la mise en place des activités et, enfin, une référence pour les enfants et pour moi-même. Car en ce qui concerne Paul et Camille Claudel en particulier, les risques de fabulation ou d'hypothèses hasardeuses guettent chacun, pour diverses raisons. C'est pourquoi l'Association Camille et Paul Claudel en Tardenois fut pour nous une caution scientifique et morale et le compagnon de route de cette aventure.

Cette action a permis de déclencher une dynamique à travers de multiples relais : communication à un public d'enseignants-formateurs, lors de l'école d'été des I.U.F.M. du Pôle Nord-Est, qui a permis une réflexion commune sur les projets culturels et la transdisciplinarité ; visite des lieux et activités de créations avec un public d'enseignants, lors d'un stage de formation continue « Espace, temps, patrimoine au cycle 1 », à l'I.U.F.M. de Laon ; projet de publication avec le C.D.D.P. de l'Aisne ; projet d'élaboration d'une « valise pédagogique » destinée aux classes intéressées, etc.

Pourtant, malgré la richesse de l'expérience dont j'ai témoigné ici, j'ai la conviction que de nombreuses pistes restent encore à explorer autour de Paul et Camille Claudel et autour des lieux qui les ont vus vivre leur enfance.

II - CRÉATION ET PÉDAGOGIE

Séance animée par Jean-François Goussard et Jean-Michel Kervran

2. Une expérience artistique avec des enfants à la Hottée du Diable

par Bruno Clognier, artiste plasticien

Je prends la suite de la communication de Sophie Gauthier en vous faisant part de l'élaboration plastique que nous avons menée sur le site de la Hottée du Diable à Coincy (Aisne), le 11 juin 2001, avec sa classe de maternelle et la classe de C.M.2 d'Yves Perrine. Les enfants avaient auparavant été familiarisés avec les oeuvres de Paul et de Camille Claudel, et aussi avec des matériaux (argile, plâtre) utilisés en sculpture.

Le site de la Hottée du Diable, proche du village natal de Paul Claudel, incite à la rêverie et stimule l'imagination. Là, le désir de réaliser des formes peut naître spontanément chez celui qui accepte la rencontre entre l'espace intime de son propre imaginaire et ce lieu, aux confins du réel et du merveilleux. Au milieu de la forêt, d'énormes blocs de grès surgissent : masses monolithiques écrasantes, et élégantes envolées défiant les lois de la matière. Les formes torturées de la végétation rivalisent avec celles des roches, dans une sorte d'hybridation dantesque. L'ensemble repose sur un sable gris et fin qui unifie le chaos, mais qui en exprime aussi toute la fragilité.

C'est un lieu de lente mais perpétuelle métamorphose, et il est en cela à l'image de l'être et à l'image de la création.

Comment pourrais-je amener des enfants d'âges différents à exprimer leurs perceptions, leurs sensations, en même temps qu'à entrevoir la transformation qu'opère toute conduite créatrice sur les choses, les lieux, les êtres et sur nous-mêmes ?

Ma démarche s'est articulée autour de deux axes privilégiés :

- la rencontre entre une conception « classique » de la sculpture (le spectateur peut tourner autour de l'oeuvre) et une conception contemporaine, elle-même inspirée d'un concept oriental (le spectateur est placé **dans** la sculpture).

- le désir d'emprunter le paysage, de le transformer par diverses actions plastiques, de le recréer en quelque sorte, afin de provoquer de nouvelles lectures et de nouvelles interrogations.

Echanges verbaux, négociations, délibérations avec les deux groupes d'enfants ont abouti au choix d'un espace où mettre en oeuvre notre élaboration plastique. Un bloc de grès placé à la périphérie du site a été choisi. La forme et la hauteur du rocher donnaient l'impression de défier les lois de la gravitation.

Dans un premier temps, chaque enfant a été invité à modeler un bloc d'argile, afin d'exprimer ce que ce rocher par sa forme, par sa taille et par sa texture pouvait lui « raconter » selon la conception classique de la sculpture.

Dans un second temps, chaque modelage a été placé sur un bâton, et ceux-ci ont été plantés dans le sol et alignés dans le prolongement du rocher. Comme un chemin de l'intime vers l'extérieur, du petit vers le grand, du sol vers le ciel, cet alignement permettait de figurer la distance, mais également le rapprochement possible à la roche.

Ces rencontres suggérées ont été encore multipliées par une action directe sur le rocher. Celui-ci a été en partie enduit de barbotine, afin de pouvoir y fixer des feuilles d'arbres, collectées aux alentours ; d'autres feuilles ont été placées sur le sol, à la base des bâtons, de manière à redoubler l'alignement des modelages.

La réalisation finale permettait de se déplacer à l'intérieur de l'installation selon la conception de la sculpture contemporaine. En même temps, elle permettrait de participer au mystère du site, à ce mélange intime de minuscule et de gigantesque, de pragmatisme et de merveilleux, de solidité et de fragilité, d'immutabilité et de plasticité.

Je crois que ma pratique artistique au quotidien et au sein des classes d'enfants d'âges différents peut permettre l'élaboration d'un temps où les individualités se découvrent et acceptent la rencontre avec ce qui est autre. Ainsi se définit pour chacun un espace où la poésie, la rêverie s'acheminent et agissent en révélateurs de l'être profond et de son rapport au monde, un espace muet et intime, espace que l'on crée et espace créé : un lieu de création, en somme.

II – CREATION ET PEDAGOGIE

Séance animée par Jean-François Goussard et Jean-Michel Kervran

3. Un atelier d'écriture poétique au château du Cayla

par **Philippe Berthaut**, poète et chanteur,
animateur d'ateliers d'écriture

Si les ateliers d'écriture connaissent depuis quelques années un développement important, leur contenu reste souvent assez difficile à saisir. Il y a toutes sortes d'ateliers d'écriture recouvrant un vaste territoire, qui va du simple travail sur l'expression, sans nul souci de la mise en forme, à la fabrication de textes littéraires. C'est pour cela que je souhaite dans un premier temps, vous préciser ma conception de l'atelier d'écriture poétique.

Avant tout, l'atelier doit être un lieu où l'on puisse nouer ou renouer une relation personnelle à l'écriture. Je suis persuadé que nous portons en nous une posture d'écrivain que nous ne savons pas toujours identifier. L'atelier et les dispositifs que je propose sont là pour défricher ce lien enfoui, le mettre à jour, le déchiffrer et le faire travailler. J'appelle cette forme d'atelier une « chaufferie de langue »

L'atelier est donc un espace de travail sur et dans la langue, de creusement en elle, afin de la maintenir sans cesse en mouvement. Une sorte de principauté qui doit trouver son identité et son indépendance entre plusieurs autres territoires qui le cernent de toutes parts et le traversent constamment.

Car, pour jouer pleinement son rôle de lieu où chaque écrivain puisse renouer du lien avec sa langue, l'atelier d'écriture doit trouver une autonomie d'espace entre le royaume de l'apprentissage - et je dirai de tous les apprentissages, aussi bien scolaires que parascolaire et celui encore plus intimidant, voire inhibant, de la littérature et des ses serviteurs : les écrivains. En disant cela, je sens que je me heurte d'un coup au paradoxe de l'atelier dans une maison d'écrivain, où la moindre des politesses serait d'habiter aussi un tant soit peu l'œuvre de l'hôte qui nous accueille. Mais je reviendrai plus tard sur cette relation. Je dirai donc que l'atelier n'est ni une classe bis pour élèves en délicatesse avec la grammaire, ni une unité de valeur sauvage pour approfondir le champ de la littérature.

Il s'agit donc de mettre en œuvre dans l'atelier toute une série de dispositifs d'écriture destinés à aiguïser le regard sur la langue, à la maintenir constamment en mouvement jusqu'à ce qu'elle s'arrête, quand cela nous convient. Il arrive que, lorsque l'écriture s'arrête, cela s'appelle un livre. Mais cela n'est plus du ressort de l'atelier.

Autre préalable à ce que je vais vous dire sur les ateliers d'écriture poétique au Château du Cayla : je ne conçois pas un atelier d'écriture qui ne soit pas lié à une recherche personnelle d'écriture poétique. Si j'en suis venu à partager mon interrogation sur la pratique poétique de l'écriture, c'est que je me suis senti un peu seul dans cette quête : la restituer sous forme de publication en recueils ou même de spectacles chantés - c'est aussi un de mes métiers - ne me suffisait plus. L'atelier d'écriture a fait surgir en moi avec une évidence lumineuse que ce qui manque dans ce que j'écris – même si ce que j'ai écrit m'apparaît plutôt abouti – se trouve dans l'écriture de l'autre et réciproquement. C'est ainsi qu'au Château du Cayla, j'ai souhaité

proposer à Yves Charnet de séjourner avec moi deux jours par saison pour écrire : il vous en a déjà rendu compte ici. Prolonger ce séjour d'un partage en atelier avec d'autres *écrivants* est une expérience forte, paradoxalement, elle nous ramène à l'œuvre du poète qui nous accueille en sa maison.

Abordons rapidement la relation qu'un atelier d'écriture doit entretenir avec l'œuvre de l'écrivain. Bien évidemment, il est toujours possible de concevoir des ateliers axés sur cette œuvre même, mais il me semble que cette direction peut gêner une rencontre personnelle avec notre propre écriture.

Il s'agit alors moins de pénétrer l'œuvre de Maurice de Guérin que de refaire, dans un des lieux fondateurs de son écriture qu'est la maison d'enfance, le cheminement vers notre propre écriture. C'est le pouvoir magique de ce lieu que de nous alléger du poids de l'œuvre, de nous accueillir, libres de cheminer vers la langue et de planter en nous durablement le geste d'écrire notre présence au monde.

Il y a certainement au château du Cayla quelque chose dans l'espace qui nous autorise à « être en écriture ». Cela n'est peut-être pas valable pour toutes les maisons d'écrivain, mais chez Maurice de Guérin, on ressent une véritable harmonie entre les poèmes épars dans le parc et l'acte d'écrire.

Dans un de ses derniers recueils, *Carnets* (1995-1998), sous-titré La Semaïson III, Philippe Jaccottet consacre quatre pages à Maurice de Guérin : rappelant ses liens profonds avec Rilke qui a traduit *Le Centaure*, il cite ce passage de *La Bacchante* qui me paraît assez bien définir l'atelier « Je voulais qu'une marche appliquée aux escarpements des monts, engendrât en moi une disposition pareille à celle que les astres tirent de leur cours, mon chemin me portant vers le comble des montagnes, ainsi qu'ils s'élèvent dans les degrés de la nuit ».

L'atelier d'écriture ne serait donc ici qu'« une marche appliquée », mais aussi - et là je cite à nouveau Jaccottet - « une expérience, une orientation de l'être à la recherche du plus profond foyer. Pourvu que l'être s'ouvre, pourvu que nous nous ouvrons au monde avec confiance ».

Alors donc maintenant, plutôt que de continuer à vous vanter les mérites de cette forme d'atelier, je voudrais vous rendre compte des différentes étapes d'un atelier d'écriture poétique qui s'est déroulé au Cayla, sur un week-end, en avril 1998. Je vous lirai une partie des textes qui en ont résulté et que j'ai réunis dans un *carnet d'écriculture* sans toucher à la moindre lettre.

Cet atelier réunissait onze personnes. Le premier exercice consistait à partir dans le paysage, pour recueillir des mots, afin d'élaborer une sorte de lexique personnel. De retour à la table de travail commune dans la bibliothèque du château, chacun doit lire son lexique, y choisir deux mots pour constituer un lexique commun. Voici le résultat de cette collecte :

Ecorce	cueillette	
Chant d'oiseau		raiponce
	Peuplier	froissement
Ficaire	pâquerette	
	Flaque	lavoir
Silence	baptême	

Lumière	Ombre pèlerinage	bleu de lin
Muscaris	Mare surplomb	organique
Clairière	Mousse sous-bois Rayon oblique	calcaire

A partir de ce lexique commun, j'ai proposé un premier exercice consistant à écrire un texte de facture poétique, selon l'idée que chacun se faisait du « poétique », en n'utilisant que les mots du lexique ; on avait quand même la possibilité d'utiliser les mots « outils ».

Voici deux des textes écrits au cours de cet exercice :

Pèlerinage à l'ombre des ficaires
Baptême du silence

Froissement des sous-bois à l'écorce organique

Rayons obliques des chants d'oiseaux
Flaques, mare et mousse-lumière
Michèle Bonnier

A mon baptême d'ombres
Froissement de lumières
Chant d'oiseau sous bois bleu de l'air

Cueillette en silence
Muscaris, mousse, ficaires
Silence et raiponces

Lors de mon pèlerinage
Ne peut plier l'écorce
Natalie Duffort

Curieusement, dès ce premier exercice, quelque chose de l'esprit des lieux, du lieu arpenté aux lieux intimes de chacun, se dévoile doucement.

Autre exercice proposé : écrire un autre texte où se mêleront mots du lexique commun et mots du lexique personnel ; le moment d'écriture étant assez court.

Je vous lis un des textes produits :

Un ciel plombé escorte le causse
Fronaison et lilas clapotent
Odeur de la maison de buis
Bruissement d'or du colza
Dans le vallon, euphorbe
Prèle, viorne

Sur le ressaut
Boue, ronce
Derrière le mamelon moelleux
Tapis de l'horizon
En garde rapprochée
L'empreinte des haies de buis.
Christiane Cassaigne

De ces poèmes en gestation, j'ai pris les éléments suivants que j'ai disposés en début de ligne :

Au surplomb
Calcaire
L'effroi
De soie
Forme
Un rayon
Oblique
Au-dessus

L'exercice consistait à rajouter deux mots par ligne ; aucune autre indication. Puis, après avoir recopié le texte ainsi obtenu, rajouter deux autres mots par ligne, ainsi de suite quatre fois. Il en a résulté ce texte que je vous lis en respectant la progression de l'exercice.

1. *Au surplomb des abîmes*
Calcaire d'années
L'effroi du vide
De soie ou de moire
Forme la trame
Un rayon troue
Oblique artifice
Au-dessus de moi
2. *Au surplomb des abîmes, l'écoulement*
Calcaire d'années ruisselle
L'effroi du vide déroule
De soie ou de moire les pièces
Un rayon troue l'espace
Oblique artifice du passé
Au-dessus de moi s'étiole
3. *Au surplomb des abîmes, l'écoulement magnétique et*
Calcaire d'années ruisselle. Rivé à
L'effroi du vide déroule sans froissement
De soie ou de moire les pièces chatoyantes.
Un rayon troue l'espace compact,
Oblique artifice du passé révolu,
Au-dessus de moi s'étiole l'étoile.
4. *Au surplomb des abîmes, l'écoulement magnétique et bleu dur*
Calcaire d'années ruisselle. Rivé à l'instant présent

*L'effroi du vide déroule sans froissement bruissant
De soie ou de moire les pièces chatoyantes au sol.
Un rayon troue l'espace compact, carrelé
Oblique artifice du passé révolu qui glisse.
Au-dessus de moi s'étirole l'étoile éphémère.
Michèle Bonnier*

Autre texte :

*Au surplomb des amandiers du vers
Le calcaire du fortin brise
L'effroi des noces de lin et
De soie.
La forme des ficaires dessine
Un rayon bleu
Oblique
Au-dessus de l'hospice du hallier.*

*Au surplomb des amants d'hier du verger
Le calcaire du fortin clos brise
L'effroi des noces de lin et
De soie.
La forme des ficaires en deuil dessine
Un rayon bleu
Oblique
Au-dessus de l'hospice du hallier.*

*Au surplomb des amants d'hier, meurtris au cœur du verger
Le calcaire du fortin clos brise les carreaux de la chance
Dans l'effroi des noces de lin et de soie triste.
La forme des ficaires en deuil dessine comme une hypothèse
Un rayon bleu de lune,
Oblique dans la chênaie,
Au-dessus de l'hospice du hallier en alerte.*

Dernière mouture recomposée sur la page (texte D) :

*Au surplomb
des amants d'hier, meurtris
au cœur du verger
Le calcaire du fortin
clos brise les carreaux de la chance
Dans
l'effroi des noces de lin
et de soie triste.
La FORME
des ficaires en deuil
dessine comme une hypothèse

Et l'odalisque au teint d'armoise*

*Juste au-dessus
de l'hospice du hallier
en alerte.
Dans la chênaie
Hors d'âge
Brigitte Benneteu*

Ensuite, à partir des lexiques personnels et collectifs, la consigne était d'écrire un texte, toujours de facture « poétique », en introduisant les pronoms personnels :

*J'étais un inspir-arrêté
Les horizons du causse parcouru
Des crêtes, des surplombs calcaires dévalés,
Chênaie, boqueteaux par
Course déchirée
Haies en débandade
Je revenais
- une aube encore,
de revenir je ne cessais -
 échevelé en rafales de vent,
 en brumes effilochées ;
Ivre-mort de chasses éperdues.
Qui chercher ? Qui fuir ? Qui trouver...
A travers friches, halliers,
 Chemins, cascades
 Ruisseaux, déroades
 Assauts de lierre, de lichens
 Griffures d'ajonc
J'étais
 Souffle coupé
 Arbre décapité
 Chancelant au basculement
 Du plateau.
Tu remontais
 Des pays tendres, par l'allée
 Hibernante,
Du fond de ce vallon
Vaste clairière d'ombre
 Profonde
 D'une terre plus riche
 Aux cultures tissées
 Doux ventre creusé
 De nuit encore tiède
 Trop aimante
 Si simplement vivante
 Et tu me reprenais.
Jean-Pierre Fauché*

*Je suis la mousse à fleur de promontoire, passant la voûte de buis comme la porte d'un temple.
A me fouler, tu pénètres le cœur des choses pour mieux t'imprégner de ton être. J'ai franchi
l'ombre de la colline, en blessant mon ventre aux pierres de la caverne, bouche d'ombre et
trouée sombre dans le vert de ma peau. Connaitras-tu la suite ?*

*Le Centaure a gambadé dans les sentiers pentus. J'en ai gardé l'empreinte comme le ciel en a
mémorisé la robe. Dialogue avec les morts.*

*Le long du ruisseau des Sept Fonds rythmé des fûts verticaux des peupliers comme des mâts de
navires aux voiles d'un vert diaphane, j'ai goûté le bruissement de l'eau, lointain rappel d'une
mer océane.*

*Les pissenlits aux feuilles cloquées d'étranges alvéoles d'eau étoilent mon velours et les
racines font une cicatrice brune sur l'anis de ma fourrure. Qu'importe, tu continues à me
cheminer, le nez dans les étoiles, le regard porté vers l'horizon. Est-ce par peur du détail qui
prêterait le flanc à quelques confidences ? Les laines aux arbres font la nique aux secrets.*

Et Paule, en bleu, au bout du sentier vert...

Brigitte Benneteu

Je suis la passante

De la maison de buis,

Née du froissement de l'eau

J'ai cru au lilas naissant,

Au semis de fleurettes

J'ai bu le lait de la prairie

Semée de pâquerettes

Et d'arbres centenaires.

Sentier moussu,

J'ai mis mes pas dans ta fourrure,

Ri des iris au pied des arbres,

Ignoré les oreilles d'oseille ;

Buissons légers,

Coucous

Gazouillis des oiseaux,

Ondes de vent dans mes cheveux,

J'ai croqué l'euphorbe en fleurs

Riche d'une unique couleur.

Un avion a traversé

La limite des champs cultivés,

Le lierre grimpe aux arbres morts

Et les arbres tendent encore vers le ciel.

Liberté des plantes souples,

Prairie fendue en son milieu,

Je ruisselle

Et je coule.

Véronique Cornetet

A partir du texte D réécrit sur la page selon le seul principe d'y faire respirer le poème, exercice d'écriture libre dans le parc ou à l'intérieur du château. Au bout d'une heure, retour à la bibliothèque et lecture des textes. En voici un premier :

Amalgame

*Je suis Maurice de Guérin, les cheveux coupés longs
Comme Lamartine, Chopin ou Alfred de Vigny.
J'écris dans le château du haut de la colline.
De ma fenêtre, j'aperçois en contrebas
Les grands peupliers d'Italie qui bordent le ruisseau si vert.
Le large perron d'accès monte d'une prairie semée de marguerites,
De prêles dépouillées, de jaunes renoncules.
Sous les futaies des chênes aux branches gigantesques,
Serpente le sentier où nous allions rêver.*

*Dans la boue, une empreinte, la trace d'un cheval.
A l'endroit même où tu venais, te rappelles-tu ?
Pour me tendre la main et la joue avant un long voyage.*

*J'écris dans le silence du château du Cayla.
Un fauteuil armorié tendu de toile verte.
Une large cheminée sculptée en pierre blanche des causses,
Des armoires simples ou vitrées au bois ciré,*

Des livres et des écritoires,

*Une table ronde un peu banale où je fais glisser mon stylo.
Et la présence encore de ma sœur Eugénie,
Qui doit aussi écrire, ailleurs dans le château.
J'écris mais je ne connais rien.
Ces collines riantes, la grotte de Chrysostome,
Le ruisseau des Sept Fonts où coule encore le temps passé.
Et, derrière le château, des cabines de bains littéraires
Aussi incongrues en ce paysage campagnard
Qu'un accroc dans tes jupons !*

*Non, je ne connais rien. Rien de la vie. Rien du pays.
Ni le passé, ni le présent.
Et pourtant je suis bien Maurice de Guérin.
Sinon je n'écrirais point ici.
Demandez à Eugénie. Je veux dire à Brigitte.
Je suis chez moi au Cayla. Et comme Maurice, au printemps,
Peut-être à cause de la viorne, du bleu des muscaris,
Ou du blanc des stellaires, me viennent des envies folles
De quitter ces vieux murs et ma sœur Eugénie.
J'ai le désir soudain de la mer en Bretagne,
De mouettes et de rochers, du soleil, des ajoncs accrochés aux falaises
Du bleu de l'Océan.
Tugdual de Caqueray*

Et en voici un autre écrit dans le froid de la cuisine du château, pièce assez suggestive :

*La cuisine est absence
Comme un cabas sans anse
Un temps sans braise
Un temps sans crise* *Absence*

*Les vers n'ont plus de vie
Où l'évier ne se vide* *Absence*

*Le vaisselier savait lier
La vie
Le rêve
Et la vaisselle
Il valse seul* *Absence*

*La cheminée qu'il aime
Nie la chaleur du chêne
Le chien est au chemin* *Absence*

*Les rats sont à leur aise
Quand la braise est éteinte
La suie trace sa nuit
Sur le froid de la pierre* *Absence*

*La blatte sur la table
Bat le rythme du bal* *Absence*

*Dans le bac de l'absence
L'abcès vide son sens.
Annie Alquier*

Et enfin un dernier poème, écrit dans le parc :

*Tapis tissé
 D'éternité,
 Le Temps a pris la forme
 Epaisse et douce
De la mousse
A gauche à droite
 Les buis sévères et sages
Me regardent seulement me saluent de la feuille plus douce plus claire
Encore venue ce printemps
Puis l'arrière-garde de la demeure
Pierre végétale taillée
M'abandonne à l'inextricable
 Variété, désordre m'accablent me comblent*

Voilà

Voilà

Les buis l'avaient bien dit

Quelque danger rôde

La grotte,

Accroc. A la robe verte des champs

La grotte est mère sauvage ; danger tranquille

Elle bée en mots muets.

Roche,

Mère aussi

Révlée

Elle trouble mère-sage, demeure, logis

De l'une à l'autre

Je suis innocence

Enfance magnétique de l'élection

Mes pas portent réconciliation.

Christiane Cassaigne

II – CRÉATION ET PEDAGOGIE

Séance animée par Jean-François Goussard et Jean-Michel Kervran

4. Une démarche originale : inviter des écrivains

pour enseigner la production de textes en classe

par **Emmanuel Virton**

En introduction est projeté un film d'animation réalisé par Andrés Merchan, professeur, avec une classe de CMI, à partir de Roméo et Juliette de Shakespeare

La démarche dont je rendrai compte ici concerne des enfants d'école primaire. Il s'agit pour moi d'indiquer comment de jeunes élèves peuvent accéder à la littérature, par une relation vivante avec des écrivains.

Le thème proposé pour vos Rencontres me semble particulièrement opportun, dans la mesure où les prochains programmes officiels de l'Éducation nationale renouvellent les enjeux de la maîtrise de la lecture et de la production de textes à l'école primaire. Je me propose donc, dans un premier temps, d'indiquer rapidement les orientations de ces programmes qui guideront l'action des professeurs dès septembre 2002, puis de porter plus longuement l'interrogation sur l'intérêt d'inviter un écrivain en classe dès le début de la scolarité obligatoire.

L'Éducation nationale et la littérature

Les programmes officiels dessinent généralement un enseignement idéal, tel qu'il est souhaité par l'institution et ses représentants. Les nouveaux programmes pour 2002 sont, du point de vue qui nous intéresse ici, ambitieux - justement ambitieux - dans leurs intentions. Un nouveau découpage disciplinaire est énoncé, qui met en valeur de façon explicite la notion de littérature - par opposition à tous les autres types d'écrits. Cette notion est particulièrement développée en ce qui concerne les cycles 2 et 3 de la grande section de maternelle au CM2), tout en impliquant le cycle 1 (petite section à grande section de maternelle). Il est en effet affirmé que, pour l'ensemble de la scolarité primaire, « les textes littéraires doivent être au coeur des activités de l'école ». Le créneau horaire indiqué pour cette approche dans le programme du cycle 3 témoigne de l'importance qui lui est accordée par les rédacteurs : les enseignants doivent consacrer de quatre heures et demi à cinq heures sur les vingt-six heures d'enseignement hebdomadaire à « l'éducation littéraire et humaine ». Ce terme désigne à la fois la littérature, la grammaire, les langues vivantes, l'histoire et la géographie. Il s'agit de doter les élèves d'une « culture littéraire solide et riche », qui leur permette « l'exploration de l'univers des connaissances et des valeurs ». Un parcours littéraire sera ainsi constitué tout au long de la scolarité primaire, parcours devant permettre la rencontre d'oeuvres « nombreuses et variées ». L'imprégnation de cette culture « sans laquelle la plupart des références de la conversation ordinaire - a fortiori de nos lectures - nous échappe » devra utiliser les ouvrages classiques de la littérature de jeunesse et être « enrichie de la production vivante de notre temps ». Une bibliographie indicative sera publiée par le Ministère de l'Éducation nationale et régulièrement mise à jour. Afin d'assurer la cohérence de cette approche, il est demandé aux équipes pédagogiques d'établir progressivement une programmation par cycle, par année et par période scolaire, qui identifie clairement les étapes vécues par les élèves et soit proposée à

ceux-ci, « en réseaux ordonnés ». Cette programmation pourra être constituée autour d'un personnage littéraire, de genres littéraires, d'auteurs, d'époques ou de lieux littéraires. Cela ne peut que créer des rencontres fructueuses entre les maisons d'écrivains et les écoles. Il s'agit bien de donner à chaque élève, avant l'entrée au collège, un répertoire riche de références appropriées. Outre la présentation de ce panorama large, il est conseillé de centrer l'attention des élèves sur quelques textes classiques, afin que soit identifiée « une culture commune susceptible d'être partagée ».

Les programmes officiels insistent par ailleurs sur l'utilité de lectures à haute voix, effectuées tant par les enseignants que par les élèves, sous des formes variées. Ce parcours se concrétisera par l'établissement d'un « carnet de lecture », à utiliser librement par les élèves « pour conserver en mémoire un passage ou noter une réflexion ».

Soulignons ici quelques aspects de ces orientations officielles.

Les textes insistent sur la nécessité de mettre en place des médiations. Il s'agit de ne pas laisser les élèves seuls devant l'oeuvre écrite. A cet effet, sont suggérés pour les élèves les plus jeunes, la pratique de la « dictée à l'adulte » et, pour tous les niveaux scolaires, l'entraînement systématique aux échanges et dialogues au sein de la classe, les reformulations. Un travail de représentation de l'oeuvre littéraire doit être effectué, afin de conduire les élèves à une attitude interprétative des textes. Le débat est encouragé comme procédure de confrontation entre les points de vue des auditeurs ou des lecteurs : les enfants seront conduits à être attentifs aux aspects les plus polysémiques des oeuvres, l'oeuvre littéraire constituant ainsi un objet propre à « susciter des conflits » ; il faudra toutefois établir un contrôle rigoureux entre les interprétations et le texte, par des retours systématiques à celui-ci.

La mise en place d'étapes est ainsi élaborée, dans une perspective dynamique, celle d'une découverte progressive du texte littéraire, afin d'éviter une approche dogmatique des oeuvres qui risquerait de décourager les enfants. Il s'agit bien de partir des émotions suscitées par les textes, grâce à leur force fictionnelle, puis de construire progressivement chez les élèves des attitudes de lecteur, passant par la découverte active des oeuvres. La mise en réseau des textes étudiés permet d'élaborer peu à peu une approche intertextuelle qui met en relation les différents ouvrages, de l'album au roman, et permet de repérer les éléments convergents ou divergents des oeuvres.

Afin que les élèves parviennent peu à peu à des attitudes autonomes, il est conseillé de favoriser d'abord les travaux de lecture et d'écriture par des procédures collectives - puis, progressivement, d'inciter les élèves à des actes individuels.

L'articulation entre les activités de lecture et de production de textes est énoncée de façon forte, reprenant ainsi les orientations didactiques préconisées par les précédents textes officiels. Les travaux d'écriture sont encouragés, afin de permettre l'appropriation des techniques d'écriture ; l'édition des textes produits et leur transmission (orale ou écrite) à un public est également encouragée. Pour le cycle 2, il est proposé d'étudier plus spécifiquement ce qui relève du narratif et de l'explicatif ; pour le cycle 3, on s'attachera aux contes, récits des origines, légendes, nouvelles policières, récits de science fiction et de voyages, oeuvres théâtrales et poétiques. Il est suggéré de faire travailler les enfants sur les notions de pastiche, d'imitation et de détournement des textes.

Afin de s'assurer de la bonne conduite des apprentissages ainsi mis en oeuvre, il appartiendra aux enseignants de vérifier les compétences acquises par leurs élèves ; il leur faudra veiller particulièrement à :

- la compréhension des informations explicites contenues dans un texte littéraire : à l'issue du cycle 3, les élèves devront « comprendre, en le lisant silencieusement », un texte court (par exemple : une nouvelle), ont la complexité aura été adaptée ; ils devront également être capables de lire un texte littéraire plus long « en mettant en mémoire ce qui a été lu (par synthèses successives) et en mobilisant leurs souvenirs lors des réponses » ;
- le repérage des thèmes évoqués par un texte littéraire (avec possibilité de travailler sur des projets thématiques) ;
- la possibilité pour les élèves de jouer sur le triptyque « lire/écrire/parler » ;
- la familiarisation des élèves avec des aspects linguistiques de plus en plus complexes (syntaxe, morphosyntaxe, organisation du texte) « que l'on ne rencontre que rarement dans l'activité ordinaire du langage » ;
- la possibilité de repérer des types de textes : « le recours aux prototypes doit être permanent » ;
- *l'oralisation* des textes connus, sus par coeur ou découverts au fur et à mesure : les élèves devront mémoriser une dizaine de textes (en prose, en vers ou théâtraux) par année scolaire - soit une trentaine de textes au cours du cycle 3 ;
- la lecture personnelle d'un ouvrage littéraire par mois au cours des trois années du cycle 3.

L'enjeu final de cette démarche pédagogique est explicité dans cette dernière recommandation : « lire de manière autonome des textes littéraires : c'est-à-dire les comprendre et en proposer une interprétation sans l'aide d'un adulte ».

Quand on s'intéresse à la littérature et qu'on est convaincu de son caractère essentiel dans la construction d'une personnalité riche et curieuse, on perçoit l'intérêt des propositions pédagogiques qui peuvent être effectuées dans le cadre des maisons d'écrivains ; on découvre alors l'horizon qui s'ouvre à des initiatives et à des collaborations multiples. Au croisement des ressources offertes par les maisons des écrivains et des perspectives dessinées par ces nouveaux programmes, on se prend à rêver d'élèves qui, à l'issue du CM2, auront eu la chance et le bonheur de fréquenter de façon vivante et active Proust, Giono, Colette, Louis Guilloux, Balzac, Alain-Fournier, Alexandre Dumas, Zola, Victor Hugo, ou Maupassant, ou même Mallarmé, Saint-John Perse, Eluard, Desnos, Michaux, Koltès, Duras ! C'est de cette manière que pourrait être posée positivement « la question des maisons d'écrivains, si pauvres encore en interventions d'écrivains contemporains », selon les termes employés par un récent article de votre Bulletin d'informations.

Pour beaucoup d'écoles, il s'agit à la fois un travail de réhabilitation d'auteurs classiques dans les classes - à condition d'échapper à une approche autoritaire qui pourrait tuer le désir d'écrire et de lire - et d'une découverte d'auteurs vivants qui sont en recherche de formes adaptées aux exigences intellectuelles de notre époque.

Inviter un écrivain vivant

Après le rappel de ces orientations officielles, il est temps d'aborder la question de l'intervention d'écrivains auprès des élèves et de son opportunité. Il s'agit d'un déplacement important dans le travail habituel des maisons d'écrivains, puisqu'il faut à la fois oeuvrer à

l'intérieur même de la « maison d'école », y opérer un voyage volontariste et mener un travail à visée littéraire, par l'intermédiaire de ce curieux personnage qu'est l'écrivain vivant, témoignant de sa propre route inachevée d'écriture.

Je vous propose d'abord quelques réflexions d'écrivains, à la fois enthousiastes et critiques.

Ainsi Daniel Picouly :

Les élèves me demandent souvent le secret de l'écriture ; ils sont surpris de la révélation : il faut un bon fessier pour être capable de rester assis douze heures sept jours sur sept. Cela requiert une bonne condition physique ; mais pas seulement.

Rainer Maria Rilke :

Personne ne peut vous conseiller ni vous XXXX, personne. Il n'est qu'un seul moyen. Rentrez en vous-même. Cherchez la raison qui, au fond, vous commande d'écrire. (Lettres à un jeune poète).

Puis, un détour par Marcel Proust :

Nous sentons très bien que notre sagesse commence où celle de l'auteur finit, et nous voudrions qu'il nous donnât des réponses quand tout ce qu'il peut faire est de nous donner des désirs... C'est au moment où les auteurs nous ont dit tout ce qu'ils pouvaient nous dire qu'ils font naître en nous le sentiment qu'ils ne nous ont encore rien dit. (Sur la lecture).

Enfin, ces propos de Susie Morgenstern, très connue des écoles :

Imaginez un écrivain carrément antipathique et moche. Est-ce que sa venue « en chair et en os » encouragerait les enfants à lire ? Je ne crois pas que l'arrivée d'une bonne femme dans la classe peut transformer des non-lecteurs en lecteurs. J'aurais plutôt peur que la tête de la bonne femme ou du bonhomme intervienne en se plaquant entre le livre et le plaisir. Je crois par contre que l'existence continuelle des bons livres pourrait agir sur les plus récalcitrants.

Autant dire que l'intervention d'un écrivain en classe ne relève pas de l'évidence ou de la « recette miracle », mais qu'elle nécessite quelques précautions.

Un petit historique qui donne à réfléchir

Parler de « démarche originale » à propos de l'intervention d'écrivains dans les classes n'est pas exact, puisque l'institution scolaire a évolué d'un extrême à l'autre en ce domaine. D'un refus strict de la présence physique de l'écrivain dans les locaux scolaires, pendant les horaires de classe, elle est passée à une acceptation quasi insensée des auteurs dans les écoles. On peut estimer à au moins 10 000 par an le nombre de visites effectuées par les écrivains dans des classes du premier degré : les incitations créées par les aides financières du Ministère, les recommandations officielles, les opérations médiatiques ne cessent de créer dans les écoles de nouveaux besoins en ce domaine : Salon du livre, correspondance, ateliers, entretiens en constituent autant d'approches.

Présentons ici une brève chronologie des textes officiels peut ainsi être exprimée :

- 1985 : La circulaire « Dix actions en faveur de la lecture » propose, la collaboration avec un écrivain et la présentation du projet retenu en conseil d'école. Il n'est pas anodin de constater qu'à la même date paraît un texte interministériel consacré à la lutte contre l'illettrisme.

- 1989 : Le rapport du recteur Migeon, promeut l'opération « Cent livres dans les écoles » et la relation directe entre les enfants et les écrivains.
- Des bibliothèques centres documentaires (BCD) sont mises en place par le Ministère et un plan d'action est défini pour l'installation de ces structures dans chaque école maternelle et élémentaire. Lieu d'animation et de découverte de l'écrit, la BCD est présentée comme un lieu possible d'accueil d'auteurs vivants.
- La brochure ministérielle Maîtrise de la langue à l'école primaire recense les axes d'une didactique renouvelée du français, tout au long des trois cycles du premier degré et propose des exemples de médiations avec les livres.
- 1994 : Une interview de René Escudé, parue dans le Bulletin officiel n° 23 du 9 juin peut être considérée comme la « consécration » du rôle des écrivains dans les écoles.
- 1998 : L'importante circulaire ministérielle du 22 juillet, intitulée « L'éducation artistique et culturelle de la maternelle à l'Université » souligne comme une des missions prioritaires pour les établissements d'enseignement la « volonté commune d'oeuvrer concrètement pour la démocratisation culturelle » ; elle redit l'intérêt porté aux ateliers de pratiques artistiques et aux classes culturelles, lieux de confrontation et d'échange avec des artistes professionnels reconnus. Il est ainsi demandé aux enseignants d'inventer « chaque année, avec leurs élèves, d'autres manières d'accéder aux savoirs et à l'art ». Une « véritable politique artistique et culturelle » doit être élaborée dans les projets d'école et d'établissement avec l'organisation, avec et pour les jeunes, au moins une fois par an, d'un temps fort de rencontre avec la création artistique et le patrimoine.

Si l'impact de cette circulaire ne s'est pas encore fait sentir dans toutes les écoles, on peut déjà mettre en valeur les objectifs qu'elle fixe à tout acte d'enseignement. Pour reprendre les termes d'un article de Philippe Meirieu dans la revue « Animation et Education », il s'agit là de lutter contre une fossilisation des savoirs à l'oeuvre dans la présentation des notions aux élèves, au profit d'une mise en recherche sur ces savoirs et d'une activation des apprenants par élaboration et résolution d'une problématique posée à l'ensemble de la classe. L'idée est bien de sortir d'une consommation passive des savoirs (le « rapport bancaire aux savoirs ») au bénéfice d'une démarche effervescente, dynamique, qui distingue mieux les moyens et les buts des différents apprentissages. Il s'agit encore d'éviter le piège que constituerait, pour une pédagogie rénovée, le seul inventaire des compétences (listage technique d'items) et d'élaborer pour un groupe d'élèves donné un projet de classe cohérent, axé sur la découverte du monde et l'interprétation qui peut en être donnée par soi et par les autres.

Légitimation de la collaboration avec un auteur

L'intervention d'un écrivain est légitimée en classe par la didactique préconisée dans les textes du Ministère.

La langue est en effet une matière vivante, matière de débats : la sociabilité et le passage par l'oral constituent une première légitimation de la présence de l'auteur.

« La maîtrise de la langue vivante forme une pensée claire, organisée et maîtresse d'elle-même », selon les programmes officiels de 1985. Or l'écrivain vivant fournit une référence de cette maîtrise, à condition de demeurer dans l'échange et non dans la statuaire.

L'auteur montre des exigences et des postures d'écriture, en marquant :

- une prédilection pour un travail portant sur les textes intégraux ;
- un intérêt particulier pour la fiction, modalité pertinente et déterminante de construction de soi et des apprentissages ;

- une attention spéciale aux procédures de compréhension, dans le cadre d'une pédagogie explicite - permettant de saisir la finesse des textes puis d'en élaborer de nouveaux ;

Il fait ainsi la démonstration de :

- l'utilité technique et éthique d'un étayage du novice par l'expert, qui permette à chacun de progresser en profitant des richesses des autres, adultes ou pairs ;
- l'usage positif de l'erreur, conçue comme représentation et/ou conception de procédures.

C'est dans un tel cadre didactique, clairement établi, que l'écrivain peut participer aux actions mises en place dans les écoles. Non pas comme un professionnel inspiré qui se donnerait comme modèle à des enfants apprentis, mais comme un exemple, parmi d'autres, d'une aventure d'écriture ayant abouti à une production reconnue. L'écrivain aura pour rôle, dans cette perspective, de dynamiser l'approche littéraire dans les classes par des actions incitatives - avec ou sans la médiation du professeur. Il doit crédibiliser, par la réalité de son travail, une approche de l'écriture qui échappe à la seule technique pour aborder les questions essentielles posées à et par la littérature (celle-ci pouvant adopter diverses formes ; album, nouvelle, roman. Instaurant en classe une « agitation poétique » de nature à soutenir le projet culturel du professeur, l'écrivain peut ainsi, en répondant aux demandes des enfants, exposer son approche particulière de l'écriture. On en trouve une illustration convaincante dans « Le Mans-Alibi » vidéocassette diffusée par un CRDP, dans laquelle une classe a tenté un pastiche d'un roman de Susie Morgenstern en confrontant, parfois contradictoirement, les conseils de leur professeur et ceux de l'écrivain. La lecture du Gorille aux yeux mauves (René Escudé) ou du Chat rouge ou genèse d'un conte est aussi intéressante à cet égard.

Le travail de l'écrivain auprès de la classe porte ainsi davantage sur les conditions de la production - mise en oeuvre d'un projet intellectuel singulier -, sur la pragmatique textuelle et l'interprétation des récits – qu'ils soient écrits par l'auteur avant sa rencontre avec la classe ou élaborés en classe - plutôt que sur les dimensions linguistiques proprement locales, laissées à l'initiative du professeur.

Obstacles éventuels à une collaboration réussie

Ne nous leurrions pas cependant : la quantité d'interventions d'auteurs dans les classes ne préjuge en rien de la qualité des travaux effectués ni de leurs bénéfices réels pour les élèves. Trop souvent, l'observation de ce qui se passe dans une classe entre un écrivain, un professeur et des élèves laisse un sentiment de frustration et d'inachevé. Certains professeurs qui tentent l'expérience, encouragés par les recommandations officielles l'abandonnent en cours de route. Des écrivains renoncent, eux aussi, à poursuivre leurs visites, faute de projet clairement défini et négocié, car ils sentent que la prétendue démystification de leur aura peut fonctionner à vide, sur la base d'entretiens sans grand intérêt avec des enfants insuffisamment préparés. Assez fréquemment, l'évaluation des bénéfices se résume à quelques anecdotes ou à des articles lyriques de journalistes impressionnés par l'idée même d'une rencontre physique entre un écrivain et des enfants.

Tentons donc ici une analyse des difficultés recensées : nous pouvons identifier au moins cinq pistes de réflexion.

1. Difficulté pédagogique et renversement de perspective

Si la tâche d'écriture est bien conçue comme une situation problématique à résoudre ensemble et individuellement, une relation différente à l'enseignement de la production de textes s'avère indispensable : le professeur ne doit pas être le « fournisseur de recettes à écrire » : grilles ou typologies préconstruites mais il doit aider ses élèves à comprendre les enjeux sociaux et littéraires de l'écriture. C'est pourquoi sa participation personnelle à un atelier d'écriture ou à un stage de formation continue avec l'écrivain ne peut constituer qu'un avantage. C'est en étant confronté personnellement à la difficulté d'écrire que le professeur pourra être amené à comprendre les obstacles vécus par ses élèves et saisir les techniques à mobiliser. Il sortira ainsi d'une logique infructueuse de l'« inspiration » - qualifiée par C. Poslaniec de « romantique » - pour aboutir à la notion de « chantier d'écriture », selon le terme de Jolibert, sur un projet long, basé sur la planification du texte à écrire.

Tout au long de l'école élémentaire (et bien après !) il serait d'ailleurs bon **de réévaluer la part de l'oralité dans ce type de travail**, oralité liée à une écriture qui se cherche, se décrit, s'examine devant autrui. Ainsi l'observation d'un écrivain oeuvrant en classe peut-elle permettre au professeur de rencontrer d'autres formes de travail, encore inusitées dans le milieu scolaire, qui peuvent être facteurs de progrès pour les élèves : jeux d'écriture, questionnement systématique, part du hasard, intertextualité.

2. L'auteur comme « intervenant extérieur »

L'écrivain se propose comme « complément technique » au travail engagé par le professeur : à ce titre, il est bien un « intervenant extérieur », au sens où l'entend la circulaire du 16 juillet 1992. Et c'est au professeur qu'incombe la conduite du projet ; il doit veiller à :

- en négocier les différents aspects avec l'écrivain, tant pratiques - lieux, temps, groupes, conduite de classe, - que théoriques - orientations didactiques, pré-supposés – et il lui faudra pour cela sortir d'une simple logique de consommation ;
- s'assurer des capacités de communication de l'écrivain avec un groupe d'enfants et de l'opportunité de ses interventions par rapport aux principes de l'école républicaine : est-il apte à prendre en charge des élèves en difficulté d'écriture ? comment ? et selon quelles procédures de valorisation ? ;
- à informer le conseil d'école du motif de cette intervention ;
- à établir clairement les liaisons entre le projet d'école et le projet de la classe, du cycle.

Toute latitude est alors offerte au professeur : choix des espaces où faire travailler (la classe, mais ainsi la Bibliothèque centre documentaire comme des lieux extérieurs à l'école, bibliothèque municipale, centre aéré, etc.) ; souplesse des effectifs d'élèves ; choix des élèves pour ce travail (toute la classe ou les élèves en difficulté individuelle de production de textes ? identification des différents temps de travail avec ou sans l'écrivain. Il sera bon de mettre en place une « politique de cycle » cohérente au sein de l'école en ce domaine. C'est à de telles conditions qu'on évitera de tomber dans le piège des rituels auxquels on assiste trop souvent.

3. La question méthodologique

Dès 1986, la revue « Echanges » dénonçait un écueil récurrent : la rencontre avec l'écrivain ressortant du spectacle, sous la forme d'un entretien « journalistique » ou d'une journée à rendement maximal. Je ne m'attarderai pas sur cet aspect connu, défavorable à un travail en profondeur avec un auteur. Il s'agit, au contraire en invitant un écrivain en classe, de créer les conditions d'une véritable attente, moins liée à la personne de l'auteur qu'à son œuvre ; l'essentiel est de déboucher rapidement sur une phase créatrice, qui mette élèves et écrivain en situation de collaborer et non de (se) contempler.

4. Le projet dérangeant du roman

« La littérature, c'est l'audace. L'audace de dire ce qu'on ressent vraiment ». Ce n'est pas pour rien que les écrivains n'ont eu droit de cité dans les salles de classes que depuis peu. Ce n'est pas pour rien que, dans la première moitié du XX siècle, seuls certains ouvrages étaient recommandés, que tout un chacun pouvait compulsier dans l'armoire bibliothèque tenue par le professeur. L'époque actuelle est plus tolérante, en apparence ; il n'en reste pas moins que des crises épisodiques témoignent toujours de la difficile cohabitation du roman avec l'institution scolaire : circulent encore des « listes noires » d'ouvrages à proscrire, consécutives à la campagne menée par Marie-Claude Monchaux à la fin des années 1980 ; de tels anathèmes furent par exemple victimes Didier Daeninckx (La fête des pères, Souris noire, Syros) ou Azouz Begag (Voleurs d'écriture, Point Seuil). Ces attitudes demanderaient certes à être décryptées : n'y aurait-il pas objectivement opposition entre le projet de l'enseignant fonctionnaire et celui de l'écrivain fictionnel ?

En effet, pour le romancier, la littérature s'est constituée, au moins depuis le XIX^{ème} siècle, comme un questionnement, une remise en cause, voire une rupture. Comme l'indiquait François Garros lors d'un colloque récent, la littérature se situe dans un entre-deux, entre le langage et le « monde des choses ». En tant que telle, elle est amenée à interroger, voire à torturer, les représentations communes ou idéologiques concernant la sphère privée (familiale) et publique (sociale). Comme le soulignait récemment l'écrivain Christophe Honoré, lors d'un colloque à Blois, en octobre 1999, sur « les littératures qui dérangent » : « Je malmène mon lecteur pour que ça vienne le cogner, le réveiller ». Plus radicalement, la littérature est, surtout à travers le roman, une tentative de confrontation à ce qui pose problème et parfois seulement un essai de résolution des conflits énoncés. On ne saurait trop conseiller, pour étayer ces propos, de relire et croiser l'Eloge du Roman de Milan Kundera, La littérature et le mal de Georges Bataille et Origine du roman et roman des origines de Marthe Robert. Le « professionnel de l'imaginaire » qu'est l'écrivain est donc amené à faire oeuvre de représentation, et à travailler sur la transgression, le fantasme, le mensonge, tout en maintenant le plus souvent la commodité formelle de la vraisemblance et de la cohérence. Ce faisant, le romancier ne cesse de poser la question des valeurs, de leur existence d'abord et de leur validité ensuite, d'un point de vue tant formel que factuel. A Joëlle Turin qui énonçait lors du colloque précité : « La remise en question des codes de langage va de pair avec la remise en question des valeurs morales », Christophe Honoré répondait : « La seule morale permise est la morale du point de vue... chaque livre est un documentaire sur l'écriture ». La littérature de jeunesse n'échappe pas à ces tensions, quand elle s'avère de qualité et porteuse d'enjeux, en n'hésitant pas à explorer les thèmes les plus dérangeants (La bombe humaine de Thierry Jonquet, Adolphe de Pef, Flonflon et Musette ou Bibi d'Elzbieta, La guerre des chocolats de Cormier) thèmes que les auteurs présentent de la façon qui leur a paru la plus adaptée, fût-elle de plus en plus complexe et sophistiquée (C'est la vie, Lili de Valérie Dayre, Le chat de Tigali de Didier Daeninckx, Je reviens jeudi de Béatrice Poncelet...).

François Garros nous le rappelait encore : la littérature est un lieu de tensions et non d'accords.

Il est évident que de telles intentions d'écriture s'accordent difficilement, dans un premier temps, aux missions de l'école primaire. Institution d'Etat, soucieuse de promouvoir un ordonnancement des comportements et des savoirs (discipline d'enseignement et discipline des attitudes), de classer et de hiérarchiser, l'école n'est pas historiquement chargée d'une remise en cause des discours dominants qui la fondent. Cependant, par ailleurs, elle tente de faire rentrer de la divergence dans l'enseignement : les arts plastiques, l'incitation à la confrontation et à l'argumentation, l'éducation au sens critique en sont des éléments. C'est peut-être la raison pour laquelle l'école a su peu à peu digérer la nécessité du roman, par des artefacts qui laissent parfois celui-ci vidé de sa substance. Mentionnons quelques-uns de ceux-ci : prédilection pour les extraits de textes, listes d'auteurs recommandés par le Ministère ou par les éditeurs, promotion d'une littérature de jeunesse qui aurait le « mérite » d'écarter les enfants de la fréquentation d'une littérature générale trop engagée, exclusion des textes contemporains – il suffit de regarder ce qui est proposé dans les manuels scolaires en matière de textes théâtraux - discours réducteur sur les textes présentés qui exclut l'interprétation des récepteurs en proposant un questionnement univoque, sans parler de l'entrée en force de l'écrit fonctionnel dans les apprentissages de base.

5. La question de l'auteur

Si les projets respectifs du romancier et de l'enseignant semblent s'opposer dans un premier temps, la question de l'auteur, elle, paraît souffrir d'un héritage qui aboutit aujourd'hui à un malentendu. Historiquement, la notion d'auteur a été prise en compte par l'école primaire depuis la fin du XIX^{ème} siècle, selon un principe d'autorité : le bon goût. La notion de littéraire s'est également construite, à partir du jugement porté par l'école sur des oeuvres (Charles Vildrac pour n'en citer qu'un). On lira avec intérêt sur ce point les travaux de F. Marcoin. C'est sans doute sur cette conception de l'écrivain que repose l'utilisation la moins fructueuse de la notion d'auteur en classe : ainsi l'intérêt marqué pour la biographie et ses traces dans l'oeuvre écrite risque de se concrétiser davantage par les entretiens entre l'auteur et la classe sur l'identité individuelle de l'écrivain.

Le malentendu est alors flagrant et explique à bien des égards le scepticisme qu'on peut avoir lorsqu'un écrivain en visite ne s'attache pas à travailler d'abord et avant tout sur le texte et sur ses conditions de fabrication. Il est nécessaire d'effectuer un déplacement : il faut passer de l'intérêt pour l'auteur à l'intérêt pour le produit écrit et sur ses modalités de conception ; il faut instaurer une coopération des lecteurs pour en développer les sens, les interprétations. Lire, c'est activer et expliciter le dialogue sous-tendu par les éléments constitutifs du texte comme l'écrit Christian Bruel. C'est ainsi que le dialogue en direct avec un écrivain peut permettre la réactivation du texte par ses interprétations, confrontées aux intentions de l'auteur et à la mise en écriture des élèves, dans une aventure d'échanges dédramatisés.

Conclusion

Au moment où Jean-François Goussard m'invitait à intervenir au cours de vos Rencontres, le hasard a mis sous mes yeux une photographie extraite du film « Dieu est grand et moi je suis toute petite » : on y voyait, au premier plan, le visage de l'héroïne et, en arrière-plan, une affiche publicitaire pour une maison d'écrivains. Curieux télescopage de l'image et du titre ; j'y ai vu un saisissant raccourci de la représentation commune de « l'Écrivain », qui peut être, pour les élèves (et pour nous-mêmes) souvent impressionnante, écrasante, de nature à

censurer dans leurs propres tentatives d'expression écrite. Face à ce paradigme complexant, Daniel Picouly, encore lui, vient à la rescousse : « qu'est-ce qu'il faut pour être Proust ? être asthmatique, mondain, né en 1871, mort en 1922, juif, homosexuel. Tu n'es pas tout ça, dégage, tu ne seras jamais Proust. Par contre, personne ne sera jamais Daniel Picouly. Nous sommes tous des singularités sublimement médiocres. Parfois, je dis à un enfant : « Ce que tu feras de toi c'est ton affaire. Ne raconte pas que tu n'as pas réussi parce que tu n'es pas Proust. Ton boulot, c'est de cultiver ta singularité ». Les grands exemples sont dangereux : autant de statues du commandeur paralysantes ; d'autant plus qu'on ne raconte pas vraiment leur histoire, on fait leur hagiographie. La culture est trop souvent présentée comme un tissu serré, un corpus imposé à reproduire, alors qu'il faudrait accepter les trous, remettre en majesté la vraie culture qui est lacunaire ».

Travailler avec un écrivain au sein d'une classe constitue bien un projet enthousiasmant, à condition qu'il y ait, en amont de cette initiative, à la fois rigueur et détermination de la part de chaque partenaire impliqué dans l'action. L'approche modeste et lucide de Daniel Picouly peut nous guider : sortons du « happy few » qui caractérise encore trop souvent l'approche littéraire ; considérons au contraire qu'il appartient à l'école de se saisir des enjeux littéraires comme défis d'enseignement essentiels. L'invitation d'un écrivain deviendra alors vraiment pour les élèves et pour leur professeur une invitation à débattre, réfléchir et à oser une parole propre.

Samedi 17 novembre 2004

Création et interprétation

Introduction par Isabelle Bost

Les maisons d'écrivain et lieux littéraires prennent des risques en ouvrant leurs lieux aux artistes et en s'engageant dans des projets de création. Ce sont des risques que l'on aime prendre, que l'on recherche et qui sont, à mon avis, notre raison d'exister car c'est la création d'aujourd'hui qui va faire vivre nos lieux et la création d'hier. Il ne faut pas oublier que nos auteurs ont choqué à leur époque. Ils ont utilisé ce que leurs prédécesseurs et leurs contemporains faisaient. C'est la même chose aujourd'hui.

A cette table, j'accueille quatre intervenants créateurs, qui ont chacun des démarches créatives différentes, une culture différente. Ils vont nous expliquer leur connivence avec la littérature voulue pour certains, naturelle pour d'autres, évidente très certainement. Il s'agit de Guy Séligmann, Karine Saporta, Julien Fang et Michel Fau et Pierre Créancier vont nous rejoindre pour lire un texte d'Olivier Py.

A la suite des interventions, nous ouvrirons les débats. Je pose d'ores et déjà une question : qu'est-ce que les créateurs attendent des maisons d'écrivain et des lieux littéraires ?

**Belle au bois dormant de larmes écarlates,
un ballet inspiré du Conte de Perrault**
par Karine Saporta, chorégraphe

J'ai été invitée à parler de manière extrêmement subjective de la manière dont la création, à travers le geste, et cette forme particulière de signes qu'est l'inscription du corps dans un espace et un cadre scénique, s'articule avec l'univers de la pensée ou l'univers des mots. Ce qui est de l'ordre de la pensée et de l'ordre des mots sont finalement la même chose. Quand je vais parler de mon rapport à la littérature, je vais aussi parler de mon rapport à l'entendement, de mon rapport à la manière dont on peut se formuler ce qui est de l'ordre de la perception des sensations, c'est-à-dire le rapport à la conscience.

Ce qui m'amène à être très désireuse de mettre en danse des textes et pas seulement des musiques ; la plupart du temps, on s'imagine que l'on danse sur la musique, c'est pas tout à fait vrai puisque depuis les années 50, les chorégraphes de l'abstraction et les chorégraphes américains ont décidé que la danse ne devait pas être soumise à la musique, ne devait pas l'illustrer. La plupart du temps, pour montrer cette séparation qui allait émanciper la création chorégraphique, ils ont décidé, soit de danser en silence, ce qui s'est beaucoup pratiqué entre les années 50 et 80, beaucoup moins aujourd'hui, soit de créer d'un côté la partition chorégraphique d'un côté et la partition musicale et de faire en sorte qu'elles se rencontrent. Je suis arrivée à un moment où la danse avait déjà rompu ses attaches avec la musique. Travailler sur un univers sonore, sur des bandes son qui étaient des collages, au sens où on l'entend au cinéma, était quelque chose qui se pratiquait déjà quand j'ai commencé à travailler, et ça m'a amené progressivement à travailler différemment la relation entre la chorégraphie et le message sonore. Petit à petit, je me suis rendue compte que parmi les stimuli les plus puissants en terme d'évocation poétique d'image, il y avait les sons, l'univers mélodique, la pulsion rythmique, tout ce qui était de l'ordre du verbe et j'ai commencé à user et abuser de ces stimuli qui ont été pour moi aussi une manière de renouveler à la fois le rapport au public, au sens, et à la sensation, mais aussi le rapport à la construction des pièces et des œuvres. Les choses se sont faites en plusieurs étapes. Au début, j'ai intégré dans mon travail des fragments de textes, certains que j'écrivais moi-même, d'autres que je trouvais au fil des lectures qui pouvaient être extraits de bande-son de films ou des extraits de coupures de journaux. J'ai travaillé avec des phrases détachées, des phrases libres qui à certains moments me semblaient particulièrement se rattacher aux gestes ou à des séquences chorégraphiques que je créais. Progressivement, au fil des commandes, mon travail a été apprécié comme relevant à la fois de la création chorégraphique et aussi de la mise en scène. On m'a alors demandé de travailler sur des livrets d'opéra, sur la mise en scène d'un opéra baroque. J'ai travaillé sur des textes musicaux, des récitatifs. Non pas simplement de la musique mais aussi des récitatifs sans pulsation, sur une sorte de poésie. Puis immédiatement après, le festival de Montpellier qui rendait hommage à 1492 de manière différente à l'époque où beaucoup de chorégraphes et metteurs en scène ont été sollicités pour travailler sur la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb, le festival de Montpellier a décidé d'axer sa thématique cette année là sur 1492, le problème de l'exclusion des communautés juives en particulier en Espagne et au Portugal. Pour la première fois, les organisateurs de ce festival m'ont demandé de travailler sur un livre, un support qui n'avait pas été écrit pour la scène, ni pour être mis en images, ni en actions. Il s'agissait d'un livre assez ambigu, entre récit historique et roman de fiction : *La Señora* de Catherine Clément qui rend compte de l'existence tout à fait singulière de cette femme au XVème siècle qui emmène les juifs d'Espagne et du Portugal chez Soliman le magnifique après avoir tissé des réseaux à travers toute l'Europe, en Flandres et en Angleterre, portrait d'une femme exceptionnelle. Je me suis

rendue compte que le rapport au texte quand il y avait à rendre compte d'un contenu anecdotique, à rendre compte d'une histoire, d'une narration, devenait tout à coup extrêmement différent et finalement, à travers cette proposition, j'ai été amenée à me reposer la question de la relation entre la danse et la narration.

Pendant un temps, à la base de la construction des ballets, dont le premier a eu lieu en 1789, on ne sait pas d'ailleurs qu'en Europe, en Occident, la danse a été une forme qui s'est intégrée à des formes de représentations scéniques telles que l'opéra ou le théâtre, tout le monde a en tête le menuet du Bourgeois gentilhomme, mais jusqu'à la fin du XVIIIème siècle n'existait pas de spectacle de danse à part entière. Donc la danse était proche d'univers où il se racontait une histoire, à partir de là, les premiers ballets créés, romantiques, ceux du XIXème siècle, s'appuyaient sur ce qu'on appelait des arguments qui correspondaient à ce que pouvait être le livret à l'opéra. Travaillant sur *La Señora* de Catherine Clément, j'ai été amenée à renouer avec l'argument, l'anecdote, la narration dans la danse. Peut-être que pour vous, cela semble naturel, mais à partir de l'apparition de la danse moderne au début du XXème siècle, à travers Lewis Fuller et Isadora Duncan d'un désir que le mouvement soit relativement pur et libre, détaché de tout ce qui était le monde de l'illusion et de la contrainte liée à la production d'images et la production de formes, les créations chorégraphiques n'étaient pas toutes basées sur des arguments. Revenant à cela, d'une certaine manière, je rompais avec la tradition culturelle qui était la mienne, celle de la danse moderne et contemporaine. Je me suis rendue compte que la danse pouvait certainement retrouver un rapport différent à la narration sans doute parce que entre le XIXème et la fin du XXème siècle, il s'était passé quelque chose d'extrêmement important ; l'arrivée du cinéma et un rapport à la narration qui n'était plus simplement linéaire puisque l'ellipse est je crois ce qui a fait la différence entre le cinéma et le théâtre en terme de relation à la narration et au texte. Cette manière de relier le geste au fragment, cette manière de prendre des morceaux de texte et de faire qu'ils se rencontrent dans mes chorégraphies, j'ai été surprise de découvrir que je pouvais aborder différemment la narration d'un metteur en scène de théâtre parce que j'avais appris ces raccourcis très particuliers qui étaient l'association entre des mots et des gestes qui arrivaient à créer des images fortes apparemment déconnectés du souci d'une narration linéaire et que confrontés au rapport au texte et au récit, je me suis rendue compte que quelque chose d'extrêmement efficace se mettait en place et qui ne suivait pas forcément la progression de l'écrit que j'avais entre les mains. Je me suis progressivement habituée à travailler avec le texte, j'ai eu la chance de travailler avec l'un des plus grands réalisateurs du XXème siècle et du début du XXIème qui est l'anglais Peter Greenaway avec qui j'ai travaillé sur *La Tempête* de Shakespeare, sur le film qui s'appelle *Prosperous books*. A la suite de ce travail, pensant que la vision de Greenaway était une vision de *La Tempête*, et ayant envie de poursuivre le travail avec son compositeur qui était Michael Niman, on a décidé de retravailler un livret de *La Tempête*, de passer à une autre forme de spectacle qui n'était plus purement celle de la mise en scène, mais celle de la danse ; on a créé ensemble la princesse de Milan à partir de *La Tempête* de Shakespeare. J'ai travaillé ensuite sur différents thèmes en intégrant toujours soit un rapport à la poésie, soit au conte. Par exemple, j'ai travaillé sur une revisite de l'univers romantique par rapport à la poésie et la peinture, et j'ai intégré dans ce spectacle qui s'appelle *le spectre ou les manèges su ciel*, des poèmes qui étaient pour la première fois des poèmes entiers de Lamartine et de Hugo et je me suis rendue compte qu'un nouvel espace de création se dessinait qui était extrêmement intéressant pour la danse, qui était celui de la poésie. Je quittais le rapport au récit, le rapport à la dramaturgie d'une pièce comme *La Tempête* de Shakespeare et je rentrais directement dans une relation à un type d'écrit qui n'était pas réellement narratif, peut-être plus proche de la danse que tous les autres, puisque je dis souvent que la danse serait au théâtre ce que la poésie serait au roman, il y a effectivement

dans la poésie à la fois la présence de la musique, de la rythmique et puis ce parti pris qui est que ce qu'on raconte est extrêmement puissant, marque profondément l'imaginaire, et pourtant il ne se raconte rien d'anecdotique comme dans la danse. Le fait de travailler avec la poésie avec des poètes comme Lamartine et Hugo, m'a encore fait progresser dans mon rapport au texte et aujourd'hui, j'aime vraiment mêler tous les types de textualités, qu'il s'agisse comme au départ de bandes-son de films, d'extraits de chansons, récemment, j'ai fait un spectacle sur le rock, je me suis rendue compte qu'il était extrêmement intéressant de travailler avec des textes de chanson, ce qui ne s'est pas beaucoup fait dans la danse curieusement, à partir du moment où la danse a acquis ses lettres de noblesse, et s'est séparée de l'opéra, les chorégraphes ont préféré travailler sur la musique plutôt que sur des musiques d'opéra ou des musiques chantées ou des chansons. Donc j'ai réintégré dans ce spectacle sur le rock un rapport à la chanson, en particulier l'univers des chansons et des musiques rock des années 1965-1975 et je me suis dit que parmi les choses les plus fortes, pour évoquer cette période historique, son contenu et son engagement, le rapport idéaliste au monde et à l'imagination, j'avais envie d'intégrer des textes nom mis en musique. J'ai travaillé sur des poèmes de Jim Morrison, qui était le chanteur du groupe Les Doors et j'ai travaillé aussi sur des textes de Bob Dylan, non chantés, c'est-à-dire que j'ai pris des textes et les ai sortis de leur rapport à la musique. Aujourd'hui c'est difficile pour moi de citer une forme de textes qui seraient plus inspirante qu'une autre, j'ai travaillé aussi sur la Belle au bois dormant, qui est un ballet créé par Petitpas au XIXème siècle à Saint-Pétersbourg, je me suis rendue compte que vis-à-vis du ballet, j'avais envie d'introduire quelque chose qui ne faisait pas partie de l'écriture de Tchaikowski, puisqu'il n'y a pas de parole sur ses partitions, j'avais envie de réintégrer des extraits du conte de Perrault. La voix de la conteuse qui, selon les pays où nous produisons le spectacle pouvait varier, j'essaye toujours de trouver ce rapport extrêmement charmeur entre le conte et l'image que je propose sur scène et selon les langues, j'ai fait traduire la bande son en russe pas exemple, tout à coup la musicalité de la langue est extrêmement chaud et enveloppante, j'ai travaillé en langue anglaise et le conte devenait un peu plus rythmique, mais néanmoins, le contenu d'un conte amène le spectateur à rêver différemment et quand quelques paroles du conte suggèrent un moment particulier de l'histoire et que la musique se mêle à cette voix parlée, il se passe quelque chose qui donne une force très grande à l'image sur la plateau.

Les créateurs et la diffusion et les oeuvres
par **Guy Seligmann**,
président de la société civile des auteurs multimédia (SCAM)

A peine Gutenberg venait-il de mettre la dernière main à son invention qu'aussitôt se posèrent les problèmes de diffusion. N'allait-on pas avec la nouvelle machine imprimer autre chose que la Bible ? Cela ne manqua pas d'inquiéter l'Eglise catholique qui inventa alors *l'imprimatur* pour distinguer les bons livres des mauvais. Les pouvoirs politiques à leur façon en firent autant par la suite et les éditeurs devinrent alors, les interlocuteurs officiels, responsables juridiquement devant l'institution.

Cette évolution rapidement évoquée est tout à fait comparable à ce qui vient de se passer sur le Net et les réseaux numériques. L'auteur garde encore une relation privilégiée avec l'éditeur, à l'occasion du contrat d'édition, pour la diffusion de ses écrits par l'intermédiaire des libraires. Au-delà de l'édition littéraire, d'autres modes de diffusion de l'écrit tels les bibliothèques, la radio, la télévision, la reproduction par photocopie, et maintenant Internet, constituent autant de moyens complémentaires, mais de moins en moins négligeables, de communication des œuvres. Leurs exploitants en tirent des revenus par la commercialisation du travail des auteurs : il est donc naturel que les créateurs soient eux aussi rémunérés.

En ce qui concerne les nouvelles formes de création littéraire et artistique médiatisées, c'est le rôle de la société civile des auteurs multimédia (SCAM) que de représenter les créateurs pour défendre leurs intérêts économiques dans l'exploitation de leurs œuvres. La SCAM assure plusieurs missions : gestion des droits des auteurs, conseil pour la négociation des contrats individuels, représentation de ses membres auprès des pouvoirs publics et des partenaires professionnels pour défendre les intérêts des auteurs en participant à l'élaboration des textes législatifs. C'est ainsi qu'en ce moment même la SCAM participe au sein du CSPLA à la réflexion devant aboutir à des propositions législatives qui seront présentées par le Ministère de la culture. Nous espérons que ces propositions seront retenues lors de la rédaction de la loi sur la société de l'information (LSI) qui devrait être bientôt achevée et présentée au Parlement.

Une société d'auteurs comme la SCAM participe donc au développement futur de l'exploitation de l'écrit sur les réseaux numériques : elle a fait ses preuves en vingt années d'existence. Créée en septembre 1981 par vingt-quatre auteurs, tous membres du Comité directeur de la Société des gens de lettres, la SCAM a eu pour mission initiale de gérer collectivement les droits d'exploitation des œuvres audiovisuelles documentaire, les œuvres de fiction étant, quant à elles, gérées par la SACD et les œuvres à caractère musical par la SACEM. De 24 membres fondateurs en 1981, la SCAM est passée à 16 908 au 31 décembre 2000. Dans le même temps la SCAM a perçu et réparti 20 millions de francs en 1981 et 330 millions en 2000. Pour cela, elle a signé des centaines de contrats avec les diffuseurs hertziens, comme TF1 et France Télévision, mais aussi avec les diffuseurs nationaux par câble et/ou satellite, les diffuseurs locaux et même des diffuseurs temporaires à l'occasion de manifestations spécifiques. C'est ce que l'on appelle la gestion collective. La même logique devrait s'appliquer à l'exploitation des œuvres aussi bien audiovisuelles qu'écrites sur les réseaux numériques. Peu à peu, la télévision est devenue le support et le principal vecteur de la diffusion des œuvres écrites. On sait le rôle que « Bouillon de Culture » a pu jouer pour la diffusion du livre. Il en sera de même pour Internet.

Enfin, devant la multiplication des diffuseurs, une société d'auteurs comme la SCAM a non seulement un rôle de gestion collective mais aussi une mission de défense du patrimoine.

Nous pensons assez bien connaître notre répertoire, et cela pour une action culturelle à laquelle nous consacrons par an environ 6 millions de Francs, ; en ce qui concerne vos propres objectifs, nous sommes en train d'établir un catalogue des documentations consacrées à des écrivains et nous pouvons, dans le cadre de cette action culturelle, signer des conventions avec des Maisons d'écrivain pour que tel ou tel documentaire consacré à tel ou tel écrivain puisse y être projeté. Vous le voyez, la SCAM peut vous être utile.

IV - CRÉATION EN RÉSIDENCE ET EN COMMANDE

Séance animée par Robert Tranchida

Les lieux mythiques de l'écriture ou les vacances de Montesquieu

par Pascale Tison, auteur dramatique et romancière

Les lieux mythiques de l'écriture semblent appartenir à un autre temps : ce qui les rend parfois désespérément introuvables ou obsolètes. Mais curieusement les résidences d'écrivains leur redonnent une enveloppe, une apparence à partir de quoi elles peuvent à nouveau exister, si on prend le temps de les considérer comme justes.

Naguère, je me demandais comment il était possible d'écrire hors de chez soi : l'écriture, pensais-je, est une activité domestique, au sens propre, au sens du mot « domus ». Pessoa a écrit à ce propos le plus beau résumé qui soit : "écrire est une manière d'être seul". Certes c'est une manière qui se socialise par après, quand l'écrivain a ses lecteurs et un réseau qui s'installe. Mais avant cela, un grand silence, la rose sur la table de Rilke, celui-là qui a connu Duino et la Suisse, l'austérité et le don jusqu'à en faire un programme de vie. On n'est pas obligé de suivre Rilke sur ces chemins de la demande et de l'abnégation ; et pourtant, il y a là quelque chose qui résonne intimement avec l'écriture. C'est vers ce cœur de l'écrit, placé entre contrainte et hospitalité, que les résidences d'écriture nous attirent.

Il est étrange que nos individualismes à tous crins soient à ce point réfractaires à l'idée d'écrire hors de leur cocon, entre les plantes vertes à arroser et le chat à nourrir. C'est que l'écriture devient vite le lieu d'un rituel, nom poétique de la névrose. L'idée de bouger, d'emmener l'essentiel du moment vient alors comme un grand coup de balai et de vent, nous rappelant comme Cocteau le fait dans sa *Difficulté d'être* que l'esprit se déplace plus lentement que le corps. Il faut donc déplacer le corps pour que l'esprit se déplace à sa suite, vérité des cosmopolites. Habiter une nouvelle enveloppe prêtée fut en tous points pour moi une proposition ouverte qui me renvoyait à un temps sans horloge. Bénéfice absolu que ce temps -là.

Deux mois passés dans le Nord de la France, à la Villa Mont-Noir, lieu de la petite enfance de Marguerite Yourcenar, résidence d'écrivains européens, m'ont permis d'achever un texte et d'en écrire deux autres. Parce qu'il y avait là du temps, de l'espace et du silence, qui sont les trois éléments du luxe aujourd'hui.

Au cours d'un entretien que m'accordait l'historien Alain Corbin sur l'avènement des loisirs au 19e siècle, il se posait la question de savoir si Montesquieu prenait des vacances. La formule même dans son anachronisme révélait le non-fondé d'une telle question. Montesquieu parlait, se promenait, écrivait, changeait de lieux selon les saisons, évitant l'été et l'hiver pour ses déplacements, saisons coutumières de nos vacances considérées jadis comme les pires.

On sait que le monde du capital en route dès la fin du 18e siècle a rendu le temps de moins en moins poreux, soumis à l'horloge pointeuse de l'usine au 19e siècle, à une division entre les classes elles-mêmes, où les artisans, progressivement, se distinguent des ouvriers. En même temps que se rythme le temps du travail, l'obligation du loisir se fait jour. Ce sera lent, commençant par les parcs en ville, puis les foires commerciales, les expositions internationales - L'Angleterre fut pionnière en la matière, à la fois dans l'essor du tourisme aristocrate puis bourgeois - il était bon de se montrer sur les plages de Brighton, après le déclin des eaux de Spa -, que dans la promulgation souvent bien-pensante d'un monde du loisir qui est, pour les classes laborieuses, l'autre face du monde de la contrainte. Nous

sommes les étranges héritiers d'une époque qui a promulgué le temps en le divisant. Du coup, il ne s'agit plus de le perdre, sa division l'ayant fait apparaître à nos yeux. Il s'agit de le gagner, il s'agit d'en profiter, variation inattendue du profit.

Les écrivains, ces artisans, qu'ils soient fous du verbe ou bénédictins de leurs rêves, n'échappent évidemment pas à cette obsession du temps divisé, que souvent un travail salarié fait peser sur leur épaules. Non pas cette fois temps divisé entre travail et loisirs mais entre travail salarié et écriture : les écrivains se partagent entre partisans de l'écriture quotidienne à l'aube, avant que l'autre travail ne commence et ceux qui veulent de longues plages grappillées. Il y a quelques cas assez rares : de rentiers vivant de leurs droits d'auteur. Mais surtout il y a la foule des laborieux du verbe, cherchant le temps surtout, et peu l'espace, car si l'espace signifie l'évasion, au temps est attribué une tyrannie ambiguë. Il est bien vu de se montrer débordé par lui, l'affairement côtoie l'urgence : et peut-on être femme ou homme accompli si l'on exhibe un temps sans contrainte qui sera vite assimilé à une vie sans but ? Voilà sans doute à quoi les résidences d'écriture répondent : elles donnent une liberté peu commune au temps et le loisir d'y inscrire un but. Elles renouent avec le temps sans vacances de Montesquieu, pourtant absolument privilégié, nous rappelant que le privilège a, comme la fête et comme son inverse, la corvée, un rapport avec la gratuité. Elles nous inscrivent dans une relation aux contraintes présentes, mais atténuées de l'offrande et de l'obligation, du don et du contre-don. Elles permettent surtout l'échange, car c'est dans ces petites zones-miracles que des rencontres se tissent. Pour moi, elles ont été fondamentales. Au départ, il y avait le projet théâtral de Vincent Goethals, intitulé "Histoires courtes mais vraies ou presque". Son principe était d'aller faire des interviews filmées avec des gens du pays du Nord. Un montage en était fait, les scripts retranscrits étant ensuite proposés à des metteurs en scène qui n'avaient pas accès aux images archivées. Au cours d'une soirée publique, le metteur en scène découvrait en même temps que les spectateurs, après la présentation par un acteur du travail élaboré à partir du script, les images filmées et le vrai visage du confident. La deuxième étape du projet fut de confier tous ces scripts à cinq dramaturges qui avaient transité à la Villa Mont-Noir, à quelques kilomètres de Dunkerque. Cela fournissait à chacun une matière différente et profuse que chaque écrivain traitait à sa façon.

Il y eut ensuite des lectures de chaque texte au Bateau-Feu, scène nationale de Dunkerque et une de ces cinq pièces fut montée, choisie par Vincent Goethals, l'initiateur du projet, et par l'équipe du théâtre.

C'est ainsi que j'écrivis *La mélancolie du libraire*. Ce fut ce texte qui fut choisi. Le principe de la commande plongeait véritablement aux racines du réel, avec le risque d'une confusion possible entre personnes et personnages. Ce risque existe quoi qu'on écrive et l'on sait bien que les procès intentés contre ce genre d'absorption ont augmenté à notre époque de manière exponentielle. Mais le principe de la commande agit comme un déclic, il fut pour moi l'ingrédient qui manquait, qui me permit de réunir des éléments épars.

On n'écrit jamais à partir de rien, mais justement à partir du monde qui nous arrive avec ses alluvions, ses illusions mêlées aux nôtres. La résidence d'écriture nous met une fraction du monde à portée de mots et d'oreilles. A bon entendeur est le salut.

Conclusion

par Dany Hadjadj

Voici venu le temps de nous séparer, mais avant que chacun ne retourne à ses occupations, il me faut conclure ces 6^e Rencontres de Bourges. Tâche à la fois agréable et redoutable que m'ont confiée mes collègues du conseil d'administration. Agréable, puisqu'il s'agit de redire nos remerciements à tous ceux, déjà nommés au début de ces Rencontres, qui en ont permis l'organisation, à tous ceux aussi qui, trois jours durant, nous ont livré leurs expériences et leurs réflexions. Mais si agréable soit-elle, cette tâche n'en est pas moins redoutable. « Tout est dit et l'on vient trop tard », puisque depuis trois jours, à Bourges, il y a des créateurs... et qui pensent et qui parlent.

Il me faut cependant revenir brièvement sur l'essentiel. Il est nécessaire d'abord d'insister sur les points forts du travail patient mené par notre Fédération depuis plusieurs années, qui porte désormais ses fruits.

Le travail de la Fédération en 2001

La vocation d'une Fédération est bien sûr de « fédérer », c'est-à-dire de créer des liens et de les développer. Notre Fédération s'est donc attachée à coordonner des actions

- avec ceux qui travaillent sur le terrain :
 - (le nombre de nos adhérents a augmenté ;
 - (nous avons cherché à leur apporter les moyens de mieux communiquer :
 - par le bulletin, toujours en progrès,
 - par le site internet, sujet de réflexion pour ceux qui se sont réunis en atelier jeudi après-midi.
- avec d'autres associations de même type :

nous nous sommes appliqués à désamorcer des conflits potentiels avec les uns (AFME) et à développer des actions avec les autres, comme avec l'ICLM pour la préparation de Rencontres communes en 2002.
- avec des instances nationales : les relations amorcées en 2000 avec le Ministère du Tourisme par exemple se poursuivent.

Nous avons également cherché à créer des liens en fonction des occasions nouvelles.

Un seul exemple suffira. Le plan culture/éducation qui se met en place actuellement doit renouveler profondément les rapports que nous entretenions déjà avec l'Éducation nationale. Comme l'ont montré les très riches réflexions conduites au cours de l'après-midi consacré aux activités pédagogiques, qui ont porté sur le cas particulier des ateliers d'écriture déjà évoqués le matin et surtout sur le problème des écrivains invités en classe. Je compléterai brièvement ces réflexions en rappelant les acquits du récent séminaire de Liré : il a réuni dans un *lieu* exceptionnel déjà présenté, Le Musée du Bellay à Liré et le château de La Turmelière, des représentants de six maisons d'écrivain aux caractéristiques très différentes par leur importance, l'ancienneté de leurs expériences, et par la notoriété des auteurs dont elles conservent la mémoire : Du Bellay, Mauriac, Jules Verne, Maurice et Eugénie de Guérin, René-Guy Cadou, Paul et Camille Claudel.

S'y étaient joints des représentants des DRAC du Centre et des Pays de Loire, et du Rectorat de Nantes.

Les échanges très efficaces d'un groupe de travail réduit vont aboutir à :

- 1- la présentation de brefs comptes rendus relatifs aux expériences menées lieu par lieu.
- 2- la mise au point de fiches de travail pour aider ceux qui le désirent à monter des actions en partenariat avec l'Éducation nationale ;
- 3- une réflexion sur les matériels pédagogiques mis en place par les maisons d'écrivain.

Les 6^e Rencontres de Bourges

Outre ces actions évoquées ces derniers jours, les Rencontres qui s'achèvent ont surtout enrichi nos connaissances et nos réflexions sur un sujet particulièrement difficile : *les lieux littéraires, espaces de création*.

La problématique même de nos rencontres 2001 projette les responsables des maisons d'écrivain au sein d'une « zone à risque » où les prescripteurs sont confrontés aux créateurs : zone de turbulence créatrice, zone d'effervescence réflexive.

Le rôle des maisons d'écrivain est loin d'être univoque, et ces journées ont mis en lumière des positions diverses oscillant entre deux pôles :

- la *position classique* : la maison d'écrivain s'affirme comme lieu d'accueil pour des expériences esthétiques et des créations en résonance avec l'écrivain célébré et le cadre dans lequel il est présenté ;
- une *position plus novatrice* qui fait de la maison d'écrivain un lieu ouvert et de ses responsables de véritables « passeurs » qui incitent à la création dans un espace original. En mettant ainsi en contact un artiste d'aujourd'hui, un écrivain et un lieu, ils suscitent parfois de nouvelles rencontres, sources de collaborations imprévues.

On découvre ainsi comment les maisons d'écrivain peuvent séduire de nouveaux publics qui vont jouir d'ouïr, jouir d'écrire, jouir de voir...

Le thème choisi, foisonnant mais polémique, et donc difficile à traiter, s'est approfondi au fil des interventions des créateurs que nous avons eu le privilège de découvrir durant ces deux journées.

1- La matinée de vendredi nous a mis en présence de différents travaux et interrogations

- de *plasticiens*, dont le propos sur le « cageot explosif » au Cayla, pour être peint en vert anglais, n'en est pas moins resté « explosif » ;
- de *scénographes* qui s'interrogent sur la conception des maisons d'écrivain existantes ou des lieux à créer, dont il faut saisir ou ressusciter « l'âme fugitive » : à cet égard la présentation du Musée de Liré a paru exemplaire.
- de *cinéastes* qui ont su proposer des approches imprévues : le film sur « Proust fantôme », en dépit des problèmes techniques, était vraiment révélateur et l'on peut regretter qu'une discussion nourrie n'ait pu s'engager ensuite avec le cinéaste.

2- Ce matin, de nouveaux créateurs nous ont fait part de leur recherche dans de nouveaux domaines :

- une très grande *chorégraphe*, qui a su nous éblouir par la clarté de ses analyses sur la danse associée au texte narratif ;
- un *peintre* chinois, dont l'œuvre porte la marque de sa culture d'origine, qui nous a révélé son parcours ;
- des *comédiens*, qui ont servi avec bonheur un texte décapant d'Olivier Py.

On a eu alors le privilège de voir s'ébaucher un dialogue entre les différents créateurs présents, image de possibles dialogues au sein des maisons d'écrivain.

On a pu saisir aussi la façon dont les créateurs, dans l'attente d'un « public différent », peuvent « questionner » les maisons d'écrivain.

3- Les dernières interventions de cet après-midi nous ont ramenés à l'écriture, en liaison avec le problème inévitable de « la commande », à travers

- la présentation passionnante d'une expérience *d'écriture en résidence* à la Villa Mont-Noir ;
- les liens inattendus et originaux entre Balzac et un *sculpteur* qui a su parler remarquablement de ses choix littéraires, évocation relayée par la présentation muséographique de son exposition consacrée à Balzac ;
- le témoignage d'une *comédienne/historienne* qui a expliqué certains de ses essais pour animer une maison d'écrivain, en travaillant à partir d'Alphonse Daudet, dont il faut décapier un peu l'image.

Pour conclure l'exercice très modeste mais très périlleux auquel je viens de me livrer, je veux vous remercier d'avoir été présents à Bourges, toujours attentifs et toujours actifs. Je vous invite à nous faire part de vos réactions à ces Rencontres, et surtout à nous faire partager les actions que vous menez déjà ou que vous allez entreprendre pour cultiver, à votre manière, des collaborations fécondes avec des créateurs multiples, dans une constante connivence avec les écrivains que vous servez. Ainsi peut-on espérer offrir à des publics plus larges une culture vivante et séduisante qui saura les arracher « au monde de la tombola », si vigoureusement dénoncé par Olivier Py dans son *Epître aux jeunes acteurs pour que la parole leur soit rendue*.

* * * * *