

La maison d'un écrivain, utopie ou enjeu de société

Jean-Paul Dekiss*
Revue d'histoire littéraire de la France
 2009/4 (Vol. 109), PUF, p. 783-795
https://www.cairn.info/article_p.php?ID_ARTICLE=RHLF_094_0783

1. Unité et diversité des lieux littéraires
2. Fondation des lieux littéraires et analyses critiques
3. Exemple d'une pratique fondée sur l'analyse structurale
4. Conclusion

Qu'est-ce qu'une Maison d'écrivain si on la conçoit comme le lieu d'une vie littéraire ?... Elle développe et diffuse la connaissance d'un écrivain, la connaissance de son œuvre et elle le fait de multiples manières. Elle s'appuie sur un lieu muséal et sur une équipe formée à une stratégie littéraire (culturelle, touristique, éducative, pédagogique) en direction de publics lecteurs et non-lecteurs.

La Maison d'un écrivain ainsi conçue déplace la relation écrivain-lecteur vers une relation élargie de l'écrivain au public. **Lire-écrire** est ainsi recentré comme un élément majeur d'accès aux idéaux de liberté dans une pratique destinée à tous. Cette proposition au public (lecteur et non lecteur) ne cherche pas à systématiser le sens d'une œuvre mais à en révéler les différents aspects. Elle s'attache au travail de l'écrivain et plus généralement à sa production et à sa relation avec la société de son temps, avec son environnement. Elle met en présence de sa solitude au centre d'une perception du monde, de sa réalité humaine, de la simplicité et de la complexité de son travail, de sa liberté grande. Cette proposition désacralise le mythe de l'écrivain en faisant connaître le statut littéraire et social que chaque écrivain se donne à lui-même. Elle dépasse la dualité œuvre et vie dans une pratique la plus complète possible des œuvres littéraires et de leur histoire. Elle restitue ce mouvement cher à Julien Gracq, **En lisant en écrivain**.

1. UNITÉ ET DIVERSITÉ DES LIEUX LITTÉRAIRES

On peut considérer qu'il existe trois types de Maisons d'écrivain dont on retrouve partout les caractéristiques essentielles : celles conçues par l'écrivain comme son propre théâtre (Walter Scott, Victor Hugo, Edmond Rostand, D'Annunzio, Günter Grass...) ; celles qui sont de simples habitations, maintenues ou reconstituées en l'état d'origine (George Sand, Léon Tolstoï, François Mauriac...) ; et celles dont il ne subsiste que des murs, aménagées récemment selon un projet littéraire (Boccace, Machiavel, Jules Verne...). À ces trois types de Maisons il faut ajouter les musées littéraires qui ont été créés dans les dernières décennies du XX^e siècle lorsque des lieux d'origine étaient inaccessibles ou inconnus (Colette, Du Bellay, Arthur Rimbaud...), voire lorsqu'un État décidait de créer un grand Musée (Pouchkine, Goethe, Schiller...). Il existe aussi différentes combinaisons entre un lieu d'origine et un centre d'interprétation contiguë (Leopardi, Alain Fournier, Pavese...). À la diversité des évolutions entre les lieux origines d'une vie privée et leur ouverture au public, s'ajoute la diversité des statuts de chacun des lieux. Certains sont privés, d'autres appartiennent à des collectivités territoriales, leur gestion peut être associative, confiée à une société privée ou rester en régie directe de la collectivité propriétaire.

Mais les points communs entre les Maisons ne sont pas moins importants que leurs différences. Des constantes notables fondent l'unité des musées littéraires. La première de ces constantes est formée de quatre éléments, qu'elles ont en commun quels que soient leur histoire, leur taille et leur statut. Ces quatre éléments sont : un auteur – une œuvre – une époque – un lieu. Ce sont quatre unités sur lesquelles travaillent toutes les Maisons d'écrivain.

La deuxième constante concerne les relations qu'elles entretiennent avec les sociétés d'Amis d'auteurs. Le développement d'une Maison d'écrivain est lié presque toujours à un dialogue entre une Société des Amis de l'écrivain, les partenaires publics et le réseau des collectivités locales. La Société des Amis intervient dans la connaissance scientifique, la connaissance littéraire et biographique et dans la collecte des artefacts du souvenir qui sont les bases d'un projet de Maison, aussi bien pour les décisions de son aménagement que, par la suite, dans sa pratique.

La troisième constante est de l'ordre des réalités économiques avec lesquelles jouent les impératifs culturels. Derrière la partie visible et publique de leur activité d'accueil, les Maisons développent des partenariats avec les pouvoirs institutionnels et les entreprises privées. Ces partenariats ont une fonction économique, mais ils sont aussi un moyen d'implanter l'activité littéraire dans la société. **Une fonction sociale littéraire, à ce jour inaperçue, se réinvente dans cette relation entre la mémoire littéraire localisée et l'économie culturelle** régionale, nationale, internationale. Dans un temps où les réseaux d'information sont toujours plus virtuels, le réseau des Maisons d'écrivain forme une géographie de lieux actuels. La société de l'image et les moyens de communiquer en temps réel

* Fondateur et directeur de la Maison de Jules Verne à Amiens.

ouvrent des pratiques littéraires périphériques à la lecture tels que les ateliers d'écriture avec les écrivains, les émissions de radio et de télévision, les commémorations, les maisons musées... qui changent le regard du public sur les livres et sur leur contenu ainsi que sa perception des écrivains.

Michel Serres, entre autres, est souvent revenu sur le sujet de la rupture culturelle qui se produit sous nos yeux dans le changement d'époque : « [...] les nouvelles technologies sont en train de bouleverser le paysage cognitif. Une coupure sépare l'homme que nous avons connu et celui que les lieux, les relations et les réalités virtuelles sont en train de modeler. Dans *Hominescence*, j'ai donné à cet homme le nom d'homme sans faculté ! La distance qui existe entre les générations aujourd'hui est plus large que celle qui a pu séparer les professeurs de la Sorbonne au Moyen âge latinisant, du renaissant type Rabelais. Cette rupture vous la trouvez chez Montaigne, chez Erasme, etc. Nous vivons un moment renaissant, avec d'autres supports et d'autres facultés » (*RJV*, 13/14, p. 142). Ce bouleversement incite à rechercher des modes inédits pour transmettre le contenu des textes au plus large public et aux générations futures.

2. FONDATION DES LIEUX LITTÉRAIRES ET ANALYSES CRITIQUES

Les moyens modernes et instantanés de communication bouleversent non seulement nos modes relationnels présents, mais encore notre relation au passé, et notre relation à la mémoire. Plus précisément, dans la maison d'un écrivain, ils nous questionnent sur la relation que la Maison entretient avec la réception, la diffusion et la transmission de cette mémoire. La vente par correspondance via Internet et la diffusion prochaine des livres électroniques bouleversent la librairie et les modalités de l'édition. Les Maisons d'écrivain et les Musées littéraires attirent quant à eux un public touristique et développent de multiples manières la rencontre avec un écrivain et avec une œuvre littéraire. Au-delà de leur propre écrivain, ces lieux créent des liens avec d'autres auteurs et artistes passés et présents.

Un jour chez Jules Verne, Michel Serres répondait à la question : Que faisons-nous ici ? ***Nous jouons du tambour pour réveiller les morts***. Cette fonction de mémoire que nous connaissons tous et la magie de la lecture font l'objet de textes nombreux. Nous allons plutôt nous intéresser à voir comment la pratique d'une Maison d'écrivain dépasse la restitution d'un passé et même la valorisation d'une œuvre littéraire, pour jouer une fonction dans la vie même de la littérature contemporaine. Lors de plusieurs entretiens qui ont accompagné et accompagnent encore le projet Jules Verne, Julien Gracq et Pierre Garnier sont restés tous deux dubitatifs sur un point : la raison qui faisait appuyer ma réflexion sur les théories critiques littéraires. L'écrivain et le poète étaient intrigués par cette problématique. Les pérégrinations de Julien Gracq lui avaient démontré la vacuité de ces lieux comparés aux contenus des livres. Il attendait, dans une attitude sceptique, une démonstration par les faits : s'il y avait là quelque raison, une telle Maison se devait de restituer ***une certaine épaisseur de littérature***. Pour Pierre Garnier, c'est différent. Le fondateur de la poésie spatiale fréquente la Maison de Jules Verne à Amiens depuis qu'elle est devenue en 2007 un lieu littéraire de service public. Il participe aux soirées littéraires qui sont des salons ouverts à tous, aux performances des écrivains qui invitent d'autres écrivains et leurs amis artistes français et étrangers. Il ne se pose donc pas la question du degré de réalité littéraire de cette maison-là puisqu'il connaît sa pratique littéraire. Mais de la même façon que Julien Gracq, Pierre Garnier reste sceptique sur l'utilité pour une Maison d'écrivain d'aller chercher la phénoménologie ou le structuralisme, la sémantique, l'anthropologie littéraire ou l'esthétique de la réception, voire la déconstruction, Sartre, Blanchot, Jauss, Barthes ou Derrida pour se construire. Que peuvent bien venir faire les théories critiques dans ces Maisons de la mémoire ? Nous allons tenter de le voir dans l'exposé et dans la pratique d'une expérience, telle que je l'ai engagée depuis l'an 2000 environ avec la fondation de la Maison de Jules Verne à Amiens.

Cet hôtel particulier rénové, où Jules Verne a habité entre 1882 et 1900, s'est ouvert au public en mars 2006. Cette maison reçoit en 2010 plus de 30 000 visiteurs par an. Elle recevait 4 000 visiteurs en 1995 et 12 000 au moment des commémorations nationales de 2005 avant travaux. Ce sont 30 000 personnes qui, sans cette Maison, ne seraient pas mises en présence de l'œuvre de Jules Verne dont 7 000 à 8 000 scolaires. La librairie vend actuellement plus de 3 000 livres par an. La Maison emploie 17 salariés et peut se visiter seul, guidé par le personnel d'accueil ou par audio guidage en quatre langues. Durant sa programmation entre 2000 et 2005, je me posais principalement trois questions sur la place que devaient prendre, selon moi, les lieux littéraires dans la transmission de la littérature : comment se situait la Maison d'un écrivain par rapport à l'histoire littéraire et quel usage pouvait-elle faire des théories critiques du XX^e siècle ? Quels étaient les enjeux sociologiques d'une telle maison ? En quoi pouvait-elle être un révélateur des imaginaires et le lieu de transfert d'une œuvre vers un plus large public ?

Le premier texte qui m'a paru fondateur est ***Critique et vérité*** de Roland Barthes. Que dit-il en substance ? D'abord de tenir compte de la nature double, symbolique et littérale, de la production écrite, distinction que l'on retrouve à plusieurs niveaux dans la manière dont la littérature nous est transmise ou ne l'est pas. Dès lors que l'attitude critique tient compte aussi bien du contenu symbolique d'une œuvre que de son contenu littéral, la science de la littérature plutôt que de classer des sens, peut relever « [...] les traces d'une immense ***disposition opérante*** (puisqu'elle permet de faire des œuvres), élargie de l'auteur à la société (p. 63) ». Cette ***grande logique des symboles***, qui par l'écrivain et par la transmission de son œuvre nous relie à nos mythes, met en perspective, dit Barthes, le changement de notre relation aux textes écrits, il voit : « [...] une mythologie de l'écriture qui aura pour objet non des œuvres déterminées, c'est-à-dire inscrites dans un procès de détermination dont une personne (l'auteur) serait l'origine, mais des œuvres traversées par la grande écriture mythique où l'humanité essaye ses significations, c'est-à-

dire ses désirs. [...] Ce qui intéressera la science de la littérature, ce n'est pas que l'œuvre ait existé, ce sera qu'elle ait été comprise et qu'elle le soit encore (p. 64-68) ». En suivant l'analyse de Roland Barthes, ce qui intéressera la Maison d'un écrivain, si elle veut jouer un rôle de transmission, c'est que cette **disposition opérante** soit mise en pratique. Elle se fondera comme lieu de littérature de forme nouvelle en puisant ses forces dans l'histoire littéraire et dans la panoplie critique des différentes écoles, sans restriction, en même temps que dans la panoplie d'exploitation d'un lieu muséal.

Le second texte qui me paraissait appuyer cette réflexion est l'**Esthétique de la réception** de Hans Robert Jauss qui, associant l'esthétique à une critique historique sociale, me révélait l'intérêt de la réception de l'œuvre littéraire dans le temps et particulièrement l'évolution de cette réception par les lecteurs à différentes époques. La critique sociologique de l'histoire littéraire par Jauss distingue trois temps dans la manière dont une œuvre est reçue. À chacun de ces trois temps correspond un écart différent entre le texte tel qu'il a été voulu par l'auteur et tel qu'il est reçu par ses lecteurs. Dans l'exemple de Jules Verne, ces trois temps correspondent aux trois étages de la Maison. Le premier temps correspond à l'écart entre l'écrivain et son lecteur contemporain qui ont tous deux un même horizon d'attente, mais non nécessairement la même perception du monde. C'est le temps de l'édition d'origine, évoqué au premier étage. Le second temps est celui de l'écart qui s'inscrit entre l'œuvre et le lecteur dès lors que commencent à intervenir les filtres de la tradition et de l'histoire, à mesure qu'une œuvre devient **classique**. C'est le deuxième étage où sont localisés les produits dérivés et les adaptations théâtrales des romans qui accompagnent le succès de l'œuvre sur trente ans. Enfin, le troisième temps est celui de l'écart qui s'inscrit dans le présent contemporain entre le lecteur aujourd'hui et le texte d'origine. C'est le grenier de la maison où interviennent les adaptations cinématographiques des romans. En dehors de ce **grenier de famille** où s'est accumulé une histoire posthume, tous les documents et objets dans la maison sont contemporains de Jules Verne. Ce n'est qu'après sa mort, qui est évoquée dans l'escalier montant au grenier, que sont exposés les artefacts qui ne lui sont pas contemporains. Le rez-de-chaussée évoque la famille et la vie de l'écrivain avant qu'il ne devienne romancier.

Dans le cas particulier de Jules Verne, une autre réflexion m'a intéressée chez Jauss, c'est celle qu'il fait à propos de la **modernité** chez Baudelaire qu'il définit comme la double nature du beau, qui donne accès à la compréhension tout à la fois de la vie moderne quotidienne et de l'actualité politique. Cette remarque permettait d'organiser une partie de la Maison sur deux bases littéraires : d'une part, la méthode de travail de l'écrivain qui lisait les quotidiens de langue française, les magazines et les revues de voyages et de science dont il tirait une vision d'ensemble sur l'évolution de son temps ; d'autre part, l'illustration de la **modernité** par le couple auteur/éditeur, Jules Verne/Pierre-Jules Hetzel, l'un étant le poète qui décrit les liens de nos mythes avec la vie moderne et l'autre fournissant à l'écrivain qui ne s'en préoccupe guère, le cadre politique et idéologique d'un cycle romanesque répondant à un souci d'émancipation par la lecture.

Pour terminer ce rapide survol des sources, les autres écrivains qui eurent une influence notable sur cette réflexion, sont Paul Bénichou, Jean-Yves Tadié, Antoine Compagnon, Monna Ozouf et Pierre Nora pour leur critique historique et scientifique, Michel Serres pour ses analyses de l'homme contemporain, Marcel Gauchet pour ses séminaires et ses ouvrages critiques des idéologies ainsi que Daniel Fabre pour ses sémi-naires d'anthropologie littéraire à l'EHESS. Qu'ils en soient ici remerciés.

3. EXEMPLE D'UNE PRATIQUE FONDÉE SUR L'ANALYSE STRUCTURALE

Le décor et les objets d'une Maison ne sont pas des signes neutres et sans origine. Ce ne sont pas des choses interchangeableables, bien que souvent ils n'aient que valeur usuelle, mais ils ne sont pas non plus indispensables. L'œuvre et sa lecture peuvent se passer d'eux, ils auraient même tendance, comme l'auteur lui-même, à les parasiter. Ces objets, ce décor, sont des indices qui, contrairement aux signes ou à l'argent qui se dégagent de toute origine sociale, sont la marque d'une existence, d'une histoire, d'une humanité concrète et d'une vie renvoyant chacun des visiteurs à sa propre histoire, sa propre origine, à la quête des indices capables de le rendre à lui-même.

La poétique de Roland Barthes lorsqu'elle décompose le principe de l'écriture et de la lecture parle de la liberté grande des textes que nous ne savons pas voir. Nous ne savons ou ne voulons pas voir comment les textes de la littérature classique nous incitent, par leur polysémie et leur topologie, à cultiver notre liberté dans une prolifération de sens. Le processus de décomposition par lequel Roland Barthes cherche lui-même dans les textes un accès à cette liberté est-il opérant dans les faits ? Le lieu littéraire est certes limité par ses contraintes immobiles et par la demande d'une perception immédiate, mais il est aussi un lieu illimité par l'espace de liberté grande que lui communique la présence d'une œuvre. Les livres ne sont pas seulement des objets visibles en ce lieu, mais leur contenu visité dans la Maison suggère et transmet cette liberté. Décomposer le texte pour en reconstruire différemment la pratique et décomposer le lieu avant de le reconstruire pour une autre pratique de la littérature, apparaissent à l'expérience suffisamment proches (analyse critique, comparaison, superposition, décomposition, nouvelle combinaison) pour qu'on puisse en déduire des principes d'action. Cette proximité est restée inaperçue par la pratique traditionnelle des Maisons d'écrivain pour lesquelles (le plus souvent faute d'investissements conséquents) la pratique de l'œuvre est seulement juxtaposée à l'ensemble matériel des traces de l'écrivain. **Œuvre et exposition ne travaillent pas ensemble si elles ne sont pas alimentées par une réflexion critique.**

Au centre commun de la littérature (textes) et du lieu (la Maison d'un écrivain), se trouve notre relation plus générale à l'écriture et à la lecture. Les lectures sont d'abord celles qui sont faites par l'écrivain en écrivant. C'est ce moment

initial, depuis les sources lues, que nous devons transmettre afin de redonner avant toute chose, sens au goût de lire : **lire écrire et faire lire**.

Pour donner à voir la proximité entre les théories littéraires et la pratique d'une Maison d'écrivain, nous allons développer un exemple, celui qui a consisté à mettre en pratique un autre ouvrage de Roland Barthes.

Dans **S/Z**, Barthes décompose le récit court de Balzac, **Sarrasine**, selon cinq groupes de codes : herméneutique, sémantique, symbolique, proaïrétique et culturel. L'analyse est développée selon les différents personnages du récit, leurs situations, les comportements, les relations, les référents. Au fil de deux années de formation, de pratique et d'ateliers nous avons tenté, avec les sept guides de la Maison de Jules Verne, de restituer la polysémie et la topologie du mouvement **sources lues-écriture-lecture**. Une dizaine de personnages différents ont été travaillés, issus de différents romans ou de la biographie de l'écrivain. Chacun des personnages est conçu, pour une heure de visite, comme un habitant permanent ou occasionnel du lieu, qu'il connaît ou qu'il découvre. L'objectif est double : d'une part, faire évoluer chez les guides leur conception de l'accueil dans un lieu littéraire, leur connaissance de l'écrivain et leur connaissance de son œuvre, d'autre part, c'est de rendre sensible aux guides la multiplicité, voire la complexité, des approches en relation avec les détails qui composent la Maison. Le résultat est de proposer au public des approches diversifiées du lieu. Chacun des personnages s'appuie sur une cinquantaine des 700 artefacts répartis dans les neuf pièces et sur les quatre étages de la Maison.

Les dix personnages proposés par les sept guides sont étudiés par au moins deux guides chacun. On retrouve dans cette pratique les cinq codes ou cinq champs d'investigation (herméneutique, sémantique, symbolique, proaïrétique et culturel) tel qu'ils se présentent dans l'analyse de **Sarrasine** au lecteur. Ici le lecteur (ou le non lecteur) devient un visiteur. Il ne connaîtra de l'analyse que son résultat pratique, chargé de lui faire partager la liberté de l'écriture et de la lecture. Nous n'allons pas multiplier les exemples, seulement noter comment ils se disséminent au cours de la visite par une certaine organisation destinée à reproduire cette relative **épaisseur de littérature** suggérée par Julien Gracq.

L'inventaire du code herméneutique consiste à relever l'organisation formelle d'un texte, ce qui nous permet de déterminer comment une énigme se formule, s'installe, se suspend, se dévoile, se tisse en intrigues. Ici, les énigmes et les intrigues sont liées soit à un personnage de roman (Michel Strogoff, le capitaine Nemo, la princesse Aouda...), soit à un personnage de la vie réelle (Jules Verne, son épouse, l'éditeur Hetzel...). Dans tous les cas, le sujet traité n'est ni le roman ni la biographie, mais la façon dont le contenu de la Maison révèle un ou plusieurs romans ainsi que les éléments de la biographie. Exemple : comment Passepartout (domestique de Phileas Fogg dans **Le Tour du monde en quatre-vingt jours**) poursuit-il son voyage après qu'il a perdu la trace de son maître ? Il en parle devant une affiche qui évoque les relations de Jules Verne avec le cirque. Il met en relation l'intérêt de l'écrivain pour l'univers des saltimbanques avec la façon dont lui, le personnage, s'est tiré d'un mauvais pas en se faisant engager dans une troupe de cirque au Japon. Il peut à nouveau broder sur le sujet devant des images d'Épinal le représentant au moment où la pyramide humaine à laquelle il participe s'écroule parce qu'il en sort en voyant son maître parmi les spectateurs. La Maison se décline pièce après pièce (là sont les énigmes), chacune d'elle faisant appel à telle ou telle partie de la **mémoire** du personnage pour nous parler de ce lieu.

La seconde série de codes est celle qui est donnée par les sèmes disséminés dans le roman, eux aussi relayés dans la Maison par les personnages. Le sacrifice de la princesse Aouda dans la jungle indienne signifiait sa richesse et sa détresse. La salle à manger néo-gothique de Jules Verne, lambrissée et ornée dans le style troubadour, suggère à la princesse Aouda la richesse de son mari à Londres, le style néo-gothique étant une mode venue d'Angleterre à Amiens, après les succès des romans de Walter Scott (ici s'ajoute un élément de code culturel). Devant les photographies de Jules et Honorine Verne après leur mariage on se souvient de la similitude de son couple avec celui de l'écrivain. Phileas Fogg et Jules Verne ont épousé tous deux une jeune veuve. Dans les deux cas richesse et pauvreté sont signifiés comme problématique de l'union. Le mariage d'Aouda n'a été possible que du moment où elle a cru Phileas Fogg ruiné comme elle. Jules Verne écrivain bohème se marie pour se donner un statut social et une situation provisoire en Bourse. Ailleurs la détresse d'Aouda reviendra devant son sacrifice signifié sur une affiche ou sur un lé de papier peint. On voit ici que les sèmes (richesse, détresse, pauvreté) sont comme disséminés dans la narration et travaillés dans une organisation libre de faits établis (romanesques ou biographiques), différemment par chacun des guides et chacun des personnages.

La troisième série de codes est celle des symboles. Le salon de Pierre-Jules Hetzel, unique éditeur de Jules Verne, est reproduit au premier étage de la Maison avec le mobilier et les objets ayant appartenus à l'éditeur et à sa famille. C'est un lieu chargé de symboles, fortement, au même titre que la bibliothèque est chargée de littérature ou la table de travail (distincte du cabinet d'écriture, lui aussi hautement symbolique) est chargé de la documentation géographique. Le salon de l'éditeur est un lieu-cléf de la visite lorsque celle-ci est faite par les personnages de l'éditeur Hetzel ou par Jules Verne lui-même. Les fauteuils et le canapé sont ceux-là mêmes où se sont assis Jules Verne, Hetzel, Victor Hugo, Georges Sand, Proudhon... Ils deviennent le symbole d'une vie littéraire active ainsi que le symbole de la complicité ou des conflits entre un auteur et un éditeur. Deux grands médaillons de bronze représentent face à face sur un mur les profils de Jules Verne et d'Hetzel, ils deviennent les symboles de cette complicité et de ces conflits. Les fauteuils et le canapé sont le symbole de rencontres multiples : George Sand suggérant à Jules Verne de faire un roman sur ces machines nouvelles que sont les sous-marins. Les symboles ouvrent un espace de rêve et de mobilité d'esprit qu'aucun argument ne saurait atteindre en puissance. Les deux

médailles et leurs deux profils face à face donnent plus à imaginer sur la relation des deux hommes que bien des discours. De même qu'imaginer Sand et Verne ouvre plus sûrement un public peu averti aux affinités littéraires qu'une démonstration rationnelle. Ailleurs c'est la pendule de Sèvres ayant appartenu à Jules Verne qui devient, dans la bouche de sa femme Honorine, le symbole des mauvaises relations de l'écrivain avec son fils, et ceci dès l'origine, depuis que, dérangé par les cris du bébé, il avait demandé qu'on lui donne la pendule pour le calmer. L'humour (pendule plus grosse que le bébé) et le réalisme (tic-tac régulier à l'effet hypnotique) ainsi que les conflits à venir manifestent ici les diverses entrées du symbole auxquelles on pourrait ajouter les relations de l'écrivain avec son épouse ou celle qu'il vient d'entretenir avec les pendules et le sujet du temps en écrivant sa nouvelle ***Maître Zacharius***.

La quatrième série de codes est relative aux comportements des personnages. À l'échelle du roman, ces codes sont ceux qui sont attachés aux différents personnages romanesques ou réels. La lecture du comportement de chaque personnage et la déclinaison de ce comportement au cours de la visite sont directement fonction de leur description dans le roman ou dans la collecte des éléments biographiques. Les comportements du capitaine Nemo, de Michel Strogoff ou de Passepartout tels qu'ils apparaissent dans le roman conduisent à des sens et à des commentaires contrastés sur la Maison. Tous respectent les analyses et les informations fournis par les faits établis dans le roman (ou dans la vie réelle) mais Nemo, le terroriste, animé par le sens de l'indépendance, Strogoff, le militaire, animé par le sens du devoir et Passepartout, le domestique, animé, non sans humour, par le sens du service, ne peuvent avoir la même lecture du même lieu, ni même parfois d'un même objet. C'est précisément dans leur divergence que la Maison de l'écrivain, l'écrivain lui-même (son travail, sa production) et son œuvre (ce qu'elle délivre par l'imaginaire) vont se mettre à vivre réellement aux yeux des visiteurs.

La cinquième série de code est composée de ce qu'on peut appeler au sens large les codes culturels, plus généralement ceux du savoir et des connaissances qui servent de référents. Ils fixent aussi bien une autorité morale que scientifique. Jules Verne et son éditeur ont été attachés à ces codes culturels jusqu'à les mettre au centre de leur entreprise d'***Éducation*** et de ***Récréation***. Les ***Voyages extraordinaires*** sont une légende de la modernité voulue dès son origine comme une entreprise d'acquisition des savoirs avec plaisir. Ce code culturel n'est toutefois pas omniprésent dans la Maison. Il est limité surtout à l'environnement du salon de l'éditeur et à celui du cabinet de travail de l'écrivain. Ce sont des lieux particulièrement liés aux références de lectures et d'écriture au cœur du travail de tout écrivain. De même qu'on se garde de transformer la morale en moralisme (tendance de l'éditeur Hetzel mais très rarement celle de Jules Verne) on se garde de réduire l'œuvre à son seul sens culturel, tendance qui l'a marquée à l'excès pendant presque un siècle au point de faire disparaître les autres sens de sa poésie. Pour l'Indienne Aouda, ce seront les comparaisons entre sa culture indienne et anglaise avec l'environnement culturel de Jules Verne ; pour Honorine Verne, ses racines et son origine amiénoise feront l'environnement quotidien de Jules Verne (ville cossue de province où dominent le textile de luxe et le commerce avec l'Angleterre). Cet environnement amiénois est fortement référencé par le mobilier entièrement d'époque de la maison, tel qu'il était utilisé dans les maisons du quartier. Pour mademoiselle Rose, la servante des Verne, son origine populaire qui lui fait voir la maison avec un solide bon sens, place le visiteur peu littéraire à un niveau de réception coupant court, plus encore que les autres personnages, à la dissonance cognitive.

Nous venons de voir comment différents personnages guides introduisent le visiteur d'une Maison d'écrivain aux entrées multiples d'un récit. Le sens général du récit ou le sens provisoire d'une séquence ne peuvent toutefois être confondus avec une vérité de l'interprétation. Un sens n'est que le regroupement d'éléments qui établissent comme plus probable (au regard des indices) une interprétation plutôt qu'une autre. Les points de repères donnés par la biographie ou par les livres d'un écrivain sont livrés comme des faits avérés. Nous savons par exemple que Jules Verne a embarqué pour l'Amérique à telle date sur tel navire (l'écrivain et les voyages) ; que François Mauriac a écrit tel article sur tel sujet, publié à telle date dans tel journal (position politique de l'écrivain, travail et complexité du romancier journaliste) ; que Jean Giono annotait Stendhal et voici les notes en regard du texte dans les livres de sa bibliothèque (ce qui lie le romanesque stendhalien et le romanesque de Giono) ; que la princesse Aouda sera sacrifiée sur un bûcher, qu'elle est sauvée par un Anglais et un Français de passage (importance de la rencontre improbable, à condition de la saisir). Mais pour le reste, c'est un vaste travail d'interprétation et de composition, termes très vagues quant au contenu, qui laissent la place à toutes les manipulations. C'est pourquoi la Maison d'un écrivain doit se définir, sans pour autant s'y enfermer (elle reste avant tout littéraire) comme un centre d'Histoire et comme un centre critique. Elle établit son réseau d'informations sur tous les possibles en utilisant exclusivement des faits (autant que possible) avérés (réels ou romanesques alternés mais non confondus). Bien qu'avérés, ils n'en sont pas moins sujet à interprétation, ils peuvent être déformés, voire niés selon les approches qui sont faites (problèmes posés par la Maison de Charles Maurras à Martigues dans une municipalité communiste). D'où l'importance pour la Maison de l'écrivain de tisser des liens avec les Sociétés d'Amis d'auteur, avec les universités, les bibliothèques, les libraires, les éditeurs... , l'importance d'entretenir un ensemble de liens avec les publics initiés.

Que serait le Malagar de François Mauriac guidé par Thérèse Desqueyroux, par Claude ou Jean Mauriac, devenus eux-mêmes des personnes historiques, ou par Bernard Grasset ? On mesure mieux avec un écrivain du XX^e siècle

(par sa proximité dans le temps, mais aussi par l'évolution du rôle des médias, photos, films...), les questions qui se posent dans le travail avec les biographes, les historiens, les archives familiales... Que sont en réalité la propriété, le bien-être familial apparent et la villégiature de Mauriac, écrivain critique, dans son vignoble, sa Garonne, vus par Thérèse, par l'éditeur, par l'un des fils ? Le théâtre de vies réelles ? La maison ne l'a-t-elle pas toujours été jusqu'à être formalisée par certains écrivains comme véritablement un théâtre ? Victor Hugo, Walter Scott, Pierre Loti, Edmond Rostand... Mais la Maison est aussi l'espace des silences que les personnages ne doivent pas envahir. Ils sont tumulte, conflits, mais ils doivent laisser place à l'absence, à l'attente, à la discrétion. On veut être seul dans la Tour de Vigny, vide, assis sur un banc face aux vignobles de Saintonge, à imaginer le poète inspiré, ici même, par **La mort du loup**.

Pour autant, la translation des personnages (réels ou fictifs) dans notre présent ajoute une autre limite à l'opération, du même ordre que le passage du roman au cinéma ou du roman au théâtre. Nous passons d'un système de sens à un ordre opérable, nous passons d'un code de représentation à un code d'exécution. C'est pourquoi le personnage guide dans la Maison ne joue pas son roman ou sa vie réelle, il joue l'interprétation de la Maison et de ses indices. S'il est un personnage de roman, il reconnaîtra les marques de l'auteur qui vont le questionner sur son origine et sur sa propre histoire. S'il est un personnage du réel, il s'appuiera plutôt sur des anecdotes biographiques chargées de restituer une part de réel, une vie d'écrivain.

4. CONCLUSION

D'autres pratiques relèvent de la même démarche. L'une d'elles consiste, avec l'appui des experts de l'œuvre, à adapter non pas une œuvre titre par titre mais dans son ensemble (en suivant, par exemple, un fil thématique, des types de personnages développés d'un roman à un autre, des compositions d'atmosphères...). C'est un travail de déconstruction et de reconstruction assez considérable qui démonte l'intrigue de chacun des titres pour y distinguer les sèmes, les symboles, le comportement des personnages, les référents afin de les recomposer dans une dramaturgie qui rende au texte la liberté qu'il avait à l'instant d'origine. C'est aussi une façon de transmettre au public la notion d'une connaissance plus globale, à la manière de celle que peut avoir un érudit.

Une autre pratique consiste à offrir pour un soir la Maison d'un écrivain passé à un écrivain présent. Nous lui disons que les différentes pièces sont autant de chambres, de salons, de remises ou de greniers à sa disposition, qu'il peut demander à ses amis écrivains ou artistes de venir avec lui pour faire une lecture, disposer leurs peintures pour en parler, ou bien à des amis musiciens de jouer et parler de la musique. Nous faisons aussi habiter la maison d'une vie créative. Notre public d'un soir, guidé pendant une ou deux heures dans différentes performances en différents lieux de la maison, assiste alors à la mise en scène de l'univers d'un écrivain contemporain. Cette **mise en scène** est suivie d'un salon littéraire où les débats entre ces créateurs sont partagés avec le public. Nous renouons avec la tradition des salons littéraires et nous offrons à la rencontre le décor merveilleux, voire luxueux, d'une maison restaurée ainsi que le parrainage d'une œuvre et d'un écrivain passé. La Maison de l'écrivain donne à la rencontre littéraire une tonalité qu'elle n'aurait en aucun autre lieu, elle devient bien autre chose qu'un lieu touristique de loisir ou qu'un musée du souvenir. **Nous faisons de la Maison d'un écrivain un lieu de vie pour la littérature et un lieu d'accueil pour la socialité de la littérature.**

Ainsi, la Maison d'un écrivain conjugue, comme nulle part ailleurs, le savoir et la connaissance de la littérature avec l'expérience qu'elle acquiert des différents publics. Elle est dédiée à l'amateur qui, à son contact, réactive son plaisir de lire ainsi qu'au non lecteur auquel elle permet d'accéder à l'univers littéraire dans l'espoir de lui transmettre le goût de se mettre à lire (3 000 livres vendus chaque année chez Jules Verne). Cette expérience de la Maison et des publics m'incite à penser qu'on devrait confier le développement de ces lieux à des metteurs en scène de théâtre, de cinéma ou d'audiovisuel, professions qui sont à l'interface de l'univers artistique, du monde intellectuel et du public. L'expérience de ces dix dernières années me renforce aussi dans la conviction que ce qui est aujourd'hui possible chez George Sand, Edmond Rostand, François Mauriac ou Aragon l'est aussi chez des écrivains moins renommés. Tous apportent à un territoire une personnalité littéraire fondatrice de sa culture. Imaginons ce que serait la France littéraire avec des dizaines de Maisons aux lumières allumées ! Imaginons chacune de ces lumières éclairant différemment selon son auteur, son œuvre, son époque et son environnement, une Europe littéraire. Est-ce une utopie ? Non ! L'humanité a besoin de ses textes. Lorsque ces lumières seront allumées, leur place centrale dans ce qui fait notre humanité ne pourra plus être contestée au plus grand nombre. Ce ne sera certes pas la science de la littérature imaginée par Roland Barthes, mais ce sera la carte des lieux de passages entre l'histoire littéraire des nations et le plus large des publics possibles.