



**HAL**  
open science

## Naissance de Giono : quand écrire s'apprend

Jean-Marc Quaranta

► **To cite this version:**

Jean-Marc Quaranta. Naissance de Giono : quand écrire s'apprend. actes du colloque Giono, Le Texte en devenir, Presses universitaires de Provence, 2017. <hal-03989275>

**HAL Id: hal-03989275**

**<https://hal.science/hal-03989275v1>**

Submitted on 15 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

# Naissance de Giono : quand écrire s'apprend

Jean-Marc Quaranta

Aix-Marseille Université

De Jean Giono écrivain au travail on retient ses lectures sous les arbres, le petit bureau de sa maison de Manosque, le marteau de cordonnier dont il disait qu'il lui venait de son père, les propos sur sa création hallucinée d'*Un Roi sans divertissement* dans *Noé*<sup>1</sup> ; les faits, les objets, les lieux qui façonnent la mythologie de l'écrivain et contribuent à son mythe. On retient aussi la rédaction de *Un Roi* en trois semaines sur un manuscrit qui ne comporte que peu de ratures et atteste d'une création au net, fulgurante.

D'une mythologie, l'autre : ces trois semaines renvoient aux trois semaines qui ont suffi à Stendhal pour dicter *La Chartreuse de Parme*. Dans les deux cas il y a matière à alimenter l'idée d'une création faite d'un jet, comme sous le coup d'une inspiration soudaine accordée à un être de génie ; on croirait entendre les échos des paroles que Socrate adresse à *Ion*, dans le dialogue éponyme.

Cette représentation de l'écriture et de l'écrivain reste ancrée dans les esprits. Edgar Poe a pourtant rompu avec le mythe platonicien d'une création spontanée et inspirée. Il y oppose le travail que doit fournir l'écrivain, les artifices dont il use : « beaucoup d'écrivains, particulièrement les poètes aiment mieux laisser entendre qu'ils composent grâce à une espèce de frénésie subtile, ou d'intuition extatique et ils auraient positivement le frisson s'il leur fallait autoriser le public à jeter un coup d'œil derrière la scène, et à contempler les laborieux et indécis embryons de pensée [...] » Paul Valéry dans *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* et les *Mémoires du poète*, a développé cette vision de l'écriture comme travail ; André Gide, dans *Le Journal des Faux-Monnayeurs* en a donné un exemple concret, au jour le jour. Francis Ponge a également fait de la genèse de ses œuvres des livres réunissant les différents états d'un même poème<sup>3</sup>.

Stendhal comme Giono sont des exemples de ce travail de l'écriture et de son nécessaire apprentissage<sup>4</sup> : à côté de *La Chartreuse*, *Lucien Leuwen* a été laissé inachevé après plusieurs années de travail et, bien avant *Un Roi*, les manuscrits de *Colline* montrent un auteur hésitant et qui se cherche<sup>5</sup>.

Le développement en France des ateliers d'écriture et des enseignements de création littéraire à l'université donnent à ce travail de l'écrivain une importance nouvelle : il ne s'agit plus d'aller chercher les éléments d'un mythe dans le récit de la création, mais de comprendre comment une œuvre s'écrit pour essayer d'apprendre à écrire et pour enseigner la création littéraire.

« Un métier comme romancier s'apprend », affirme Pierre Citron à la lumière des années de formation de Giono. Il a résumé la manière dont Lucien Jacques et Maxime Girieud<sup>6</sup> ont sorti l'écrivain de sa solitude pour lui donner des critiques « professionnelles », comment « ce petit

---

<sup>1</sup> Jean Giono, *Noé*, Gallimard, collection « Folio », Paris, 1973 [1961], p. 7 et sq.

<sup>2</sup> Edgar Allan Poe, « La Genèse d'un poème », traduction de Baudelaire, in Edgar Allan Poe, *Contes, essais, poèmes*, édition de Claude Richard, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1989 [*La Revue française*, 20 avril 1859].

<sup>3</sup> Paul Valéry, *Œuvres complètes*, édition de Jean Hytier Gallimard, Paris, Bibliothèque de la pléiade, deux volumes, volume I, Paris, 1975, p. 1496-1506 et p. 1153-1234. André Gide, *Le Journal des Faux-Monnayeurs*, Gallimard, collection « L'Imaginaire », Paris, 1995 [1927] ; Francis Ponge, *La Fabrique du pré*, Skira, collection Les Sentiers de la création, Genève, 1971 ; *La Table*, Gallimard, collection « Blanche », Paris, 1991. ; *Comment une fugue de parole et pourquoi*, Flammarion, collection GF, Paris, 1977.

<sup>4</sup> Relisant *L'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* en 1930, Valéry y ajoute en note marginale pour confirmer la place du travail dans l'écriture : « Stendhal et Pascal raturent » (édition citée, p. 1204).

<sup>5</sup> Jean Giono, *Colline, édition critique et édition diplomatique du manuscrit ms A 9811* par Michel Gramain, Champion, collection « Textes de littérature moderne et contemporaine », Paris, 2006.

<sup>6</sup> Lucien Jacques, de dix ans plus âgé que Giono, était peintre et éditeur ; il connaissait bien le milieu artistique parisien pour avoir été le secrétaire d'Isadora Duncan. Maxime Girieud était professeur de lettres à Avignon (Pierre Citron, *Giono 1895-1970*, Seuil, Paris, 1990, p. 95 et sq. et p. 107 et Mireille Saccotte et Jean-Yves Laurichesse (Dir.) *Dictionnaire Giono*, Classiques Garnier, Paris, 2016).

monde très différent de celui de Manosque » comme l'appelle Giono apporta à l'écrivain en formation « des critiques » et l'« aida considérablement<sup>7</sup>. » C'est cet « apprentissage de l'écriture<sup>8</sup> » qu'on voudrait aborder ici à la lumière des pratiques d'ateliers d'écriture et de création littéraire et pour enrichir celles-ci du compagnonnage de Giono.

Les lettres de Giono à Lucien Jacques et le manuscrit de *Naissance* sont cependant lacunaires, une partie des conseils a été prodiguée oralement et il n'est pas facile de retrouver la trace de ce que Lucien Jacques a pu indiquer à Giono. Il a donc fallu renoncer au projet originel qui était de croiser les lettres de Lucien Jacques et les brouillons pour voir la trace de son apport à Giono. La correspondance échangée entre les deux amis, notamment autour de *Naissance de L'Odyssee*, a tout de même des allures d'atelier d'écriture à ciel ouvert où l'on peut mieux comprendre comment (se) former à la création littéraire.

C'est ainsi d'un autre Giono que celui dont on étudie habituellement les œuvres achevées dont il sera question, et aussi d'un autre rapport au texte : non plus la vénération pour le grand auteur, mais l'attention portée à celui qui aurait pu ne pas être le Giono que nous connaissons, pour essayer de comprendre quels chemins ce dernier a frayés pour advenir. Il s'agit moins de s'attacher à la littérature qu'à l'écriture et de ce point de vue l'édition de la Pléiade a fait un choix qui va déjà dans ce sens en plaçant *Naissance* au début du tome I soit à sa place dans la chronologie de l'écriture et non dans celle de la publication comme pour les autres textes, comme le rappelle dans la préface Robert Ricatte.

Au fil de cette exploration de l'atelier de Giono, on cherchera d'abord à voir en Lucien Jacques un portrait de l'enseignant en création littéraire, puis à souligner l'importance de la découverte du processus par le débutant, avant de définir par ses conseils une hygiène de l'apprenti écrivain.

## **Accompagné de Lucien Jacques : « Ni pion ni lanceur d'eau bénite »**

Pour l'écriture comme pour toute discipline artistique, l'apprentissage, même académique, relève de l'autodidaxie<sup>9</sup>. Comme le dit Proust à Mme Strauss, « chaque écrivain fait sa langue comme le violoniste fait son son<sup>10</sup> ». Le premier rôle de l'enseignant est donc d'accompagner ce parcours personnel et Lucien Jacques est pour Giono ce stimulant qui aide à passer les moments difficiles où l'apprenti écrivain peine à se dépasser. Giono l'exprime ainsi, dans une lettre qui suit une visite de son ami : « vous voyez, j'ai travaillé depuis votre venue et c'est d'elle que j'ai tiré l'enthousiasme nécessaire au bon travail<sup>11</sup> ». Ce qu'il illustre par cette image simple et parlante : « prendre un peu de feu à votre flambeau<sup>12</sup> ».

C'est la même idée de chaleur qu'on peut trouver dans une lettre de Proust à Pierre de Monaco, ami auquel il a souhaité apporter son aide et ses conseils pour le voir se lancer dans l'écriture. Désireux de prodiguer ses conseils, il souhaite être pour les œuvres de son ami « un couveur artificiel et provisoire » qui aidera les pages nécessaires de son ami à éclore<sup>13</sup>. Cette chaleur dont le débutant a besoin est proche de ce qu'on peut trouver en atelier d'écriture, notamment par la dimension du groupe avec lequel se fait l'écriture, cette « connexion du travail » qui s'accomplit

---

<sup>7</sup> Giono, préface à l'édition de *Accompagnés de la flûte* de 1959, cité par Pierre Citron, *Giono 1895-1970*, Seuil, Paris, 1990, p. 107.

<sup>8</sup> Pierre Citron, *Giono 1895-1970*, Seuil, Paris, 1990, p. 91-106.

<sup>9</sup> Pierre-Michel Menger, « L'Artiste en tant qu'autodidacte », *Se lancer dans un parcours artistique*, Les Impressions nouvelles / Association professionnelle des métiers de la création – Smart, Bruxelles, 2014, p. 55 à 66.

<sup>10</sup> Marcel Proust, lettre du 6 novembre 1908 à Mme Straus, *Correspondance*, volume VIII, 1908, édition établie par Philip Kolb, Plon, Paris, 1981, p. 276.

<sup>11</sup> Jean Giono, Lucien Jacques, *Correspondance Jean Giono-Lucien Jacques (1922-1929)*, édition de Pierre Citron, Gallimard, Cahiers Giono, n° 1, Paris 1981, p. 90 (Abrégé désormais en CGJ).

<sup>12</sup> CGJ, p. 103-104.

<sup>13</sup> Marcel Proust, *Lettres au duc de Valentinois*, édition de Jean-Marc Quaranta, préface de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, Collection « Blanche », Paris, 2016, p. 15.

au sein de la « communauté évolutive » de l'atelier et qui permet « un *concours* collectif : à la fois une concurrence et une assistance », selon les termes de Jean Ricardou<sup>14</sup>.

Le regard de l'autre sur le texte et les retours qui le manifestent construisent ce « pluriel de l'écriture » qui ne se limite pourtant pas à l'altérité du premier lecteur. Ricardou a montré qu'il engage aussi l'altérité de l'auteur à l'égard de son texte et du texte par rapport à lui-même qui sont deux figures de « l'autre<sup>15</sup> ». On peut le voir dans une lettre de Giono à Jacques : « votre amitié Jacques m'est d'un immense secours. Sans elle je n'aurais pas ces notations qui me permettent de me diriger à travers ce désert aride qui me sépare de la hautaine statue de la beauté<sup>16</sup> ». Giono définit ainsi le rôle de celui qui accompagne l'apprenti écrivain : proposer des « notations » (les retours) pour faire évoluer l'auteur et son texte. En cela, le rôle de l'enseignant en création littéraire est très proche de celui de l'éditeur, quand celui-ci accompagne les manuscrits de ses auteurs.

Ce rôle, Lucien Jacques l'a joué d'abord en éditant *Accompagnés de la flûte*<sup>17</sup>. C'est d'ailleurs par cette attente d'une aide à la publication que Giono débute sa relation avec son ami. Il explique : « Je n'ai de terminé que la matière d'une petite plaquette et pour laquelle je cherche un éditeur. Je vous serais très obligé si vous m'y aidiez<sup>18</sup> ». Très vite, à l'idée du texte à publier succède celle du livre publiable : « Croyez-vous en toute sincérité que *Accompagnés de la flûte* soit sortable ? J'ai un peu peur que ce soit nul ! Peut-être en le voyant imprimé<sup>19</sup>... » Giono souligne ainsi le décalage qui existe, surtout dans les débuts, entre ce que l'écrivain veut publier, toujours auréolé d'une perfection idéalisée, et ce qu'il est en train d'écrire. A son échelle, l'atelier d'écriture permet cette expérience de l'achevé et de la confrontation à un public, lors de la socialisation des textes qui les fait passer du statut de manuscrits à celui d'écrits que leur auteur doit assumer devant un groupe.

Proust a fait de cette expérience de la publication un des points de départ de *Contre Sainte-Beuve* et donc de la *Recherche*. Dans un des tout premiers brouillons, « le débutant », qui n'est pas encore le narrateur, fait acheter plusieurs exemplaires du *Figaro* où son article vient de paraître « pour toucher du doigt la multiplication de sa pensée », il tente aussi de se mettre à la place du lecteur qui ouvre le *Figaro* et, comme Sainte-Beuve, se projette dans les réactions des lecteurs ; une partie de la conversation avec la mère qui développe ce motif porte d'ailleurs sur la réception du texte par les lecteurs<sup>20</sup>.

L'étape de la publication marque la séparation de l'auteur avec son texte, à la fois dans le don qui en est fait aux autres et dans la nécessaire altérité qu'il prend en étant posé hors de celui qui l'a écrit. Giono l'explique très précisément au moment de la réception des exemplaires d'*Accompagnés de la flûte* :

Vous m'aviez prévenu qu'on goûtait une grande joie lorsque les pensers vous revenaient sous la forme concrète de livre ; vous aviez raison. [...] Je m'étais un peu détaché d'*Accompagnés de la flûte*. Je jugeais ne pas avoir atteint la forme ou la force qui convenait pour ce chapelet d'images. La correction des épreuves m'avait encore hâté dans cette voie. Et voici, lorsque j'eus devant moi « le livre », et le lisant, les images sont devenues pareilles à celles qui couraient devant mes yeux quand *L'Enéide* aux doigts, je composais le cahier<sup>21</sup>.

---

<sup>14</sup> Jean Ricardou, « Pluriel de l'atelier », Claudette Oriol-Boyer (Dir.), *Ateliers d'écriture, actes du colloque tenu au Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, du 23 juillet au 2 août 1983*, TEM, Grenoble, 1992, p. 8-9.

<sup>15</sup> *Id.*, p. 13.

<sup>16</sup> *CGJ*, p. 164.

<sup>17</sup> *CGJ*, p. 36.

<sup>18</sup> *CGJ*, p. 29.

<sup>19</sup> *CGJ*, p. 59.

<sup>20</sup> *Contre Sainte-Beuve*, édition de Pierre Clarac et Yves Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 227.

<sup>21</sup> *CGJ*, p. 81.

Il y a aussi dans la publication la possibilité d'avoir le texte imprimé, ce que Giono nomme « une copie nette et sur laquelle je pourrais travailler<sup>22</sup> », qui le conduira à l'achat d'une machine à écrire afin de faciliter le travail sur ses textes. Il ne perd d'ailleurs pas de vue que l'essentiel dans l'objectif de la publication n'est pas nécessairement de voir le texte diffusé, mais de le travailler et, par-là, d'apprendre à écrire. Cela explique le renoncement à faire publier *Rustique* à la suite du refus de la revue *Europe* : « je souhaite réellement que *Rustique* ne soit pas accepté par *Europe*, non que je ne veuille faire aucune retouche<sup>23</sup> », écrit-il le 20 décembre 1925. Il envisage même la destruction du texte, plutôt que sa publication dans une revue moins exigeante : « si donc *Europe* vous retourne *Rustique* incinérons, ne l'adressons pas à d'autres revues moins puristes<sup>24</sup>. » Giono distingue bien la publication et la recherche de l'outil de son écriture, il distingue ce qui relève du monde des lettres et ce qui relève de la création littéraire. Au jugement du milieu littéraire, toujours fragile et dicté par des facteurs extérieurs, il oppose son propre jugement qui accompagne la mise au jour de sa personnalité de l'écrivain et l'apprentissage de son métier.

Il l'explique avec lucidité à propos de *Naissance* : « je ne crois pas, pour ma part, que *Naissance de l'Odyssée* soit jamais édité, mais je veux finir pour avoir la satisfaction entière d'avoir poussé la chose à son terme. De toute façon je crois que cette longue attention de deux ans sur le même sujet a fait s'élargir en moi des ondes émotives dont je retrouverai les vibrations dans un autre ouvrage<sup>25</sup> ».

Le cas de Giono permet ainsi de mieux comprendre la place qu'il faut accorder au processus de publication dans l'apprentissage de l'écriture. Il justifie de créer une revue pour publier les textes des étudiants en création littéraire en France, au niveau du master mais déjà en licence. C'est une manière aussi d'aider l'étudiant en création littéraire à prendre conscience du processus dont le livre est issu, non seulement sur le plan matériel, mais aussi sur le plan de l'écriture dont l'achèvement se marque très concrètement – et tardivement – par la signature du bon à tirer. Dans ce processus, la durée de travail de deux ans qu'évoque Giono confirme qu'il est pertinent dans un master d'écriture d'inscrire le travail des étudiants sur leur projet d'écriture sur les deux années de formations et non sur une seule, afin de leur permettre d'approfondir leur travail et de faire aboutir leur projet.

Au cours de cette période, Giono est confronté à un autre lecteur éditorial, qui permet de mesurer la différence entre le rôle tenu auprès de lui par Lucien Jacques et celui de l'éditeur censeur, M. Autin, lecteur chez Grasset à qui Giono a confié *Naissance* et *La Daimone au side-car*. « Depuis [qu'il a pris ces manuscrits en lecture] je n'ai plus touché à l'Ulysse<sup>26</sup>. » On voit, avec l'action stérilisante de M. Autin, que Lucien Jacques n'a pas été pour Giono qu'un éditeur. A celui à qui on envoie un texte nécessairement définitif en vue de sa publication s'oppose l'éditeur qui accompagne le texte et qui n'est, selon la formule de Jacques « ni [...] un pion ni [...] donneur d'eau bénite<sup>27</sup> », ce qui est une parfaite définition de l'enseignant en création littéraire.

## **Des « marmots baveux » aux « adolescents fleuris » : la découverte du processus**

Lucien Jacques n'est donc pas qu'un éditeur, il se trouve plutôt, comme celui qui initie à la création littéraire, entre l'éditeur, incarné par M. Autin, et le simple lecteur auquel l'auteur soumet son texte, en quête d'un avis. Ce rôle de lecteur non professionnel, souvent situé dans l'entourage immédiat de l'auteur, est joué dans les lettres et dans les débuts de Giono par Elise Giono, la

---

<sup>22</sup> *CGJ*, p. 163-164.

<sup>23</sup> *CGJ*, p. 164.

<sup>24</sup> *CGJ*, p. 165.

<sup>25</sup> *CGJ*, p. 81.

<sup>26</sup> *CGJ*, p. 175.

<sup>27</sup> *CGJ*, p. 72.

femme de Jean, familièrement surnommée Zizi. La situation est fréquente dans la phase d'apprentissage de l'écrivain, celle des textes donnés à lire à un membre de la famille auquel il demande des retours sur son travail. L'atelier d'écriture permet d'élargir le champ des lecteurs et aussi de bénéficier d'un regard plus autorisé et, normalement, compétent, celui de l'animateur de l'atelier. L'arrivée de Lucien Jacques dans les manuscrits de Giono va introduire un regard plus autorisé que celui d'Elise Giono. Elle va permettre de sortir du double écueil de cette lecture par un familier : le tête à tête entre l'auteur et son lecteur et la légitimité des critiques. On le voit dans cette remarque de Giono à propos de deux textes destinés à *Miracles* : « les deux "Miracles" avaient fait l'objet de nombreuses controverses entre ma femme et moi. Elle les aimait beaucoup ; moi je n'en étais qu'à moitié satisfait. Vous avez fait le juste départ entre nos deux opinions (d'après elle), et elle me signifie hier soir [*sic*] que n'avais plus à ergoter. Amen<sup>28</sup> ! »

Heureusement, le regard des deux lecteurs converge souvent, comme le dit Giono à propos d'une lettre de Jacques envoyée de Rennes qui contenait des remarques : « ma femme l'a lue avec beaucoup de plaisir car elle y a vu que vous formuliez les mêmes critiques qu'elle<sup>29</sup> ». Les remarques d'Elise étaient donc fondées, mais il fallait l'avis convergent d'un tiers pour les entériner et faire évoluer le style de l'auteur : « Ces noms de couleurs répétés lui faisaient une très mauvaise impression et, il faut le dire, à moi aussi. [...] J'hésitais encore pour savoir s'il fallait abandonner cette forme mais à présent je suis fixé<sup>30</sup> ».

Derrière cet atelier improvisé qui se met en place on voit se dessiner un des enjeux majeurs de l'enseignement de la création littéraire, la prise d'autonomie de l'auteur face à son texte. La multiplicité des lecteurs et la présence d'un lecteur autorisé permettent à la fois de légitimer le lecteur simple et de donner plus de confiance à l'auteur. On le voit dans cette remarque enthousiaste de Giono : « A la fin de la semaine je vous enverrai ma "Symphonie". J'en suis pour une fois content et Zizi à laquelle j'ai lu un passage qui commence par : "que fait Mexilo penchée etc." l'a trouvée aussi bien que les deux Miracles ce qui à son idée n'est pas peu dire !!!<sup>31</sup> »

La convergence des lectures et des lecteurs aide à se forger une idée sur le texte et sur son propre jugement, ce qui est d'autant plus important que la valeur de l'œuvre reste une chose difficile à évaluer, même quand le texte publié fait l'objet de compte rendu. Jacques semble l'avoir expliqué à Giono, qui tempère ainsi le bon (mais très limité) accueil reçu par *Accompagnés de la flûte* : « il me plairait assez de lire ce qu'on dit de mon travail, si tant est qu'on puisse connaître cela par les articles des critiques d'après ce que vous m'en dites<sup>32</sup>. »

La difficulté que rencontre Giono est précisément celle de l'évaluation de son texte, comme on peut le voir dans ce commentaire :

Je ne sais pas vraiment la valeur que cela peut avoir. Mais je prends beaucoup de plaisir à aligner les images, à les faire polies et multicolores pour qu'elles chantent bien, enfilées les unes près des autres. A part cela, je ne me fais pas d'illusion, c'est peut-être très mauvais. J'attends votre opinion sur laquelle je compte beaucoup<sup>33</sup>.

Cette question de l'évaluation du travail de création littéraire chez les auteurs en formation est récurrente, particulièrement en France où l'origine des ateliers d'écriture en dehors ou contre l'institution scolaire a conduit à une méfiance, sinon un rejet de tout ce qui relève de l'évaluation des productions réalisées en atelier. Une solution est de ne pas faire porter l'évaluation sur le travail achevé mais sur le processus d'écriture, sur la maîtrise du métier d'écrivain qu'il révèle ; on déplace ainsi le problème de la valeur absolue du texte à une évaluation par compétences. Cela permet également de placer le texte dans sa relation avec le projet d'écriture, à la fois projet initial et projet en devenir.

---

<sup>28</sup> *CGJ*, p. 44.

<sup>29</sup> *CGJ*, p. 40.

<sup>30</sup> *CGJ*, p. 40.

<sup>31</sup> *CGJ*, p. 54.

<sup>32</sup> *CGJ*, p. 88.

<sup>33</sup> *CGJ*, p. 88.

Un des obstacles à cette saisie du texte dans son devenir est la demande narcissique, telle qu'on la connaît dans les ateliers d'écriture. Elle revient à confondre la valeur de l'auteur et celle de son texte, et rend difficile sinon impossible pour le participant d'accepter de retravailler son texte lequel engage sa propre valeur<sup>34</sup>. Si juger le texte c'est juger son auteur, on ne peut pas envisager d'aborder la production écrite autrement qu'en étant un « donneur d'eau bénite ». Or l'apprenti écrivain doit découvrir que son texte n'est pas lui, manière d'éprouver cette dimension de l'altérité dont parle, on l'a dit, Jean Ricardou. Le jugement porté sur l'écrit n'engage pas de jugement sur l'auteur, sinon sur sa capacité à maîtriser le métier d'écrivain qu'il est en train d'apprendre. En d'autres termes, l'enseignant en création littéraire doit refuser de répondre à la demande narcissique car elle est infondée et empêche d'aborder le texte dans son processus.

L'apparition de Lucien Jacques dans l'écriture de Giono va conduire l'apprenti écrivain à accorder plus de place au processus. Alors que les premières lettres n'évoquent que des textes achevés, au fur et à mesure que le regard du lecteur privilégié se fait plus important pour lui, Giono comprend l'importance d'inscrire son texte dans un devenir, de renoncer à l'illusion du texte définitif.

Il accorde à Jacques un rôle décisif dans le jugement sur ses textes, les lettres contiennent de nombreuses formules qui en témoignent. La conséquence de cette demande de retours est l'envoi de textes de plus en plus nombreux, ce qui place Giono dans une situation qui devient vite comique, comme à propos du « Noyau d'abricot », qui fait partie d'un projet de recueil. Giono dit renoncer à l'envoyer de peur de « déranger » Jacques et de l'« encombrer de [ses] manuscrits », avant de se raviser, comme n'y tenant plus : « De toute façon, au risque d'être importun, je vous enverrai dans quelques jours "Le Noyau d'abricot". J'ai besoin de savoir ce que vous pensez de cette manière de conter<sup>35</sup>. »

Giono en arrive ainsi à ne plus juger le texte selon sa possible valeur absolue, mais en fonction du projet de l'écrivain. Parlant de ce qu'il a en cours au moment où paraissent *Accompagnés de la flûte*, il précise : « A mon sens ce que j'ai fait se tient. Je me suis éloigné autant que possible du banal et il me semble que vous en serez content. J'y travaille toujours par petits coups, en tournant et retournant en moi l'idée mère et peu à peu je vois sortir ce que j'avais conçu<sup>36</sup> ». Ce que Giono, en bon panthéiste méditerranéen, nomme « l'idée mère », on l'appellerait plus platement le projet. Il permet de mesurer le rapport entre ce qui a été fait et ce qui a été « conçu » et de travailler le texte « par petits coups », dans la durée.

Abordant la question de la valeur de son travail par le biais du projet et du processus, Giono se montre plus apte à l'évaluer. Le texte cesse d'être présenté comme définitif et devient plastique, comme le montre cette remarque, où le texte ne se donne plus comme définitif mais se construit dans la durée :

Peu à peu les parties les plus disparates s'équilibrent, et je sens que la trame psychologique se tisse toute seule. Mon texte corrigé est tapé au fur et à mesure par Zizi [...] mais en un seul exemplaire, car rien n'est là *absolument* définitif. Néanmoins il y aura peu à retoucher<sup>37</sup>.

Giono insiste sur le fait que ce qu'il envoie n'est pas définitif, le mot revient à plusieurs reprises, à propos de *Naissance*. Le 19 août 1925, il précise à Jacques à qui il va envoyer le texte petit à petit : « je vous préviens que vous n'aurez pas là la forme définitive. Ce qui est fait est à mon idée une esquisse, très appuyée si vous voulez mais une esquisse. Des parties ont le trait final, d'autres sont seulement ébauchées<sup>38</sup> ». Même formule le 20 décembre 1925 : « vous trouverez inclus cette

---

<sup>34</sup> Isabelle Rossignol, *L'Invention des ateliers d'écriture : analyse comparative de sept courants clés*, L'Harmattan, Paris, 1996, p. 57-58.

<sup>35</sup> *CGJ*, p. 71.

<sup>36</sup> *CGJ*, p. 88.

<sup>37</sup> *CGJ*, p. 168.

<sup>38</sup> *CGJ*, p. 145.

première partie dont je vous parlais tout à l'heure. Ne la considérez pas comme définitive. C'est seulement pour vous faire connaître les changements apportés à Ulysse<sup>39</sup> ».

Le rôle de Jacques s'intensifie, Giono multiplie les sollicitations, il s'en excuse et explique : « surtout ne voyez pas dans cette incontinence de copie un vain désir de louange mais plutôt l'ardent besoin d'être près de vous le plus souvent possible dans mon travail<sup>40</sup> ». Ce regard régulier sur le travail du débutant, c'est ce qu'on pratique en création littéraire où un suivi hebdomadaire est indispensable pour accompagner les évolutions du texte. L'animateur de l'atelier, l'enseignant en création littéraire se trouve comme le généticien du texte confronté à pratiquement tous les états successifs du texte, comme dans cette lettre que Lucien Jacques a dû lire avec une certaine appréhension, que son amitié pour Giono et son amour pour l'art l'ont aidé à surmonter : « il va sans dire que pour vous, Jacques, vous les verrez en tous les états. Ce n'est pas une grâce que je vous fais, c'est un service que je demande à votre amitié<sup>41</sup> ».

Accompagner l'apprenti écrivain, surtout dans les débuts, c'est ainsi « connaître les changements apportés<sup>42</sup> », prendre le parti d'être confronté à plusieurs états du texte, ce que Giono nomme « les marmots baveux » qu'il oppose aux « adolescents fleuris » qu'ils seront devenus après l'élaboration patiente de son texte.

Heureusement pour Lucien Jacques, Giono prend assez vite son autonomie et ne sollicite plus systématiquement son ami, comme il l'explique dans une lettre du 25 février 1926 :

Je me suis attelé à la correction très sévère d'*Ulysse*. La deuxième partie se décante peu à peu avec une forme « à peu près » définitive. Je me sers du travail accompli comme d'un canevas très lâche ; cela me permet de pousser certaines teintes et d'effacer les autres<sup>43</sup>.

On voit bien dans cette déclaration l'évolution de la posture de Giono, son accès à une certaine autonomie qui lui permet d'assurer seul les principales révisions de son texte et sa capacité à concevoir son texte dans son devenir, à travailler plusieurs parties en même temps, à revenir sur lui et à s'y projeter en intégrant la dimension du temps. Cette remise en cause du statut définitif du texte et la prise de conscience de son nécessaire devenir, de sa nature changeante sont essentielles et coïncident avec une avancée de *Naissance* au cours de l'hiver 1926.

## Hygiène de l' (apprenti) écrivain

### *Angélique* ou ce qu'il ne faut pas faire

Le parcours de Giono et la manière dont Lucien Jacques l'a accompagné permettent également de définir quelques principes pour une formation à la création littéraire. En amont de *Naissance*, *Angélique*, roman que Giono a en cours depuis plusieurs années, offre l'exemple – presque la caricature – de ce qu'il ne faut pas faire et que pourtant presque tout apprenti écrivain accomplit. Au début de leurs échanges, Giono explique à Lucien Jacques qu'il « ne collabore qu'à la Criée » parce qu'il a fort à faire et précise : « Je poursuis à lent travail la composition d'un roman – *Angélique*. Il s'étend déjà depuis 2 ans. Il ne me satisfait pas, mais il est devenu une habitude<sup>44</sup> ».

En l'absence de regard extérieur sur *Angélique*, Giono a avancé à tâtons dans ce roman d'inspiration médiévale, qui partage tout de même avec *Naissance* d'avoir pour héros un poète. En racontant la genèse de son roman – qu'il romance sans doute, selon Pierre Citron<sup>45</sup> – il dresse le portrait du texte voué à l'échec en raison d'une pratique naïve de l'écriture :

---

<sup>39</sup> CGJ, p. 165.

<sup>40</sup> CGJ, p. 164.

<sup>41</sup> CGJ, p. 165.

<sup>42</sup> CGJ, p. 165.

<sup>43</sup> CGJ, p. 168.

<sup>44</sup> CGJ, p. 29.

<sup>45</sup> Pierre Citron, *Giono 1895-1970*, Seuil, Paris, 1990, p. 100-103.

Cette chose a été bâtie en 1911 [...] j'avais à l'époque seize ans. Je m'étais astreint à ne pas passer un jour sans écrire au moins une page d'*Angélique*. C'est ce qui explique les délayages, car lorsque je n'avais rien à écrire je gonflais mes lignes pour arriver à pondre la page obligée. [...] L'histoire d'Angélique fut plusieurs fois abandonnée et plusieurs fois reprise à des intervalles variant de 6 mois à 1 an. Un jour vint où, perdu au milieu du flot, errant sans but, ne voyant plus du tout où il serait possible d'atterrir, je laissais tout cela de côté<sup>46</sup>.

Le destin d'*Angélique* est celui de nombreuses œuvres de jeunesse, celui de bien des manuscrits restés inachevés dans les tiroirs ou le disque dur de leur auteur. Ce n'est pas le travail ou la volonté qui sont en cause mais l'esprit dans lequel est pratiquée l'écriture. L'auteur ne creuse pas son texte par des réécritures successives, il l'allonge, espérant toujours trouver au fil de la plume et du texte la solution, la situation, le personnage qui sauvera tout ce qui précède en lui donnant un sens. Ce roman qui n'est que l'écriture d'une aventure ne parvient pas à devenir l'aventure d'une écriture, pour reprendre la formule de Jean Ricardou. C'est que l'écriture y est conçue comme un mécanisme linéaire, non comme un mouvement d'avancée, de régression, d'embranchements successifs et, surtout, de choix.

En cela, ce type de travail est plus proche de la lecture que de l'écriture, il transpose dans le domaine de la création, qui est fait d'erreurs et de reprises, le modèle du texte définitif, donné pour tel, dans sa finitude et dans sa linéarité, sans rapport avec le processus qui a conduit à l'état publié. C'est une conséquence de ce que Valéry observe dans *L'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* :

Mainte erreur, gâtant les jugements qui se portent sur les œuvres humaines, est due à un oubli singulier de leur génération. On ne se souvient pas souvent qu'elles n'ont pas toujours été. Il en est provenu une sorte de coquetterie réciproque qui fait généralement taire — jusqu'à les trop bien cacher — les origines d'un ouvrage. Nous les craignons humbles ; nous allons jusqu'à redouter qu'elles soient naturelles<sup>47</sup>.

Avec *Angélique*, ce n'est pas le projet qui façonne l'écriture, ni l'écriture qui fait, en retour, évoluer le projet, c'est le temps qui accumule les pages, rendant d'autant plus difficile la réécriture du texte qu'il est plus long, plus touffu, plus insaisissable. Giono décrit parfaitement cette tendance fâcheuse du débutant à accumuler la copie, à se laisser griser par le flux de son écriture, alors qu'il faut en permanence relire et faire retour sur ce qui a été écrit, ce que la *copia* rend difficile sinon impossible, comme l'explique Giono dans cet extrait d'une lettre du 25 décembre 1925 : « vous l'avez certes deviné, je ne travaille pas assez mes manuscrits. Ça sort, ça sort, j'écris, je mets le mot fin et je passe au suivant<sup>48</sup> ». Le regard du lecteur extérieur permet d'interrompre cette fuite en avant de l'écrit qui empêche le travail de l'écriture. Giono explique ainsi à Jacques tout ce que lui apportent ses « observations » :

je suis obligé de construire vite, poussé par les images qui viennent. Il m'est ensuite assez difficile de reprendre mon style car, malgré les lectures successives, mon esprit s'attache à rechercher la justesse des termes ou des images et passe sans les voir sur de grossières fautes<sup>49</sup>.

Assez vite d'ailleurs Giono semble avoir compris l'importance de travailler au départ sur des textes brefs, plus faciles à améliorer et à faire aboutir : « il faudra tailler dans "Symphonie païenne". Il y a des longueurs. Je vais m'attacher à faire de courtes choses bien finies, bien polies, dans le genre des miracles. Vous en aurez la primeur<sup>50</sup> ». On pourrait mettre cette phrase en exergue d'un cours de création littéraire tant la tentation – la tentative – des débutants de

---

<sup>46</sup> CGJ, p. 61.

<sup>47</sup> Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, op. cit., p. 1157.

<sup>48</sup> CGJ, p. 164.

<sup>49</sup> CGJ, p. 71.

<sup>50</sup> CGJ, p. 66.

produire des textes longs, plus difficiles à travailler, est un obstacle à surmonter dans les premiers temps de l'apprentissage.

Un des premiers enseignements en création littéraire consiste à faire dépasser aux étudiants leur représentation de l'écriture qui est bien souvent un décalque de celle de la lecture : on pense que le livre est écrit comme il est lu. Il peut d'ailleurs difficilement en être autrement : c'est par la lecture, l'émotion qu'elle cause que naît en général le désir d'écrire et il est naturel de penser qu'écrire c'est lire, alors même que les deux activités, pour être toutes deux constructrices de sens, n'ont ni le même rythme, ni le même déroulement.

Dans cette remarque du 22 février 1926, Giono résume bien le mécanisme de la création littéraire :

Je me suis attelé à la correction très sévère d'*Ulysse*. La deuxième partie se décante peu à peu avec une forme « à peu près » définitive. Je me sers du travail accompli comme d'un canevas très lâche ; cela me permet de pousser certaines teintes et d'effacer les autres<sup>51</sup>.

On est loin de la fuite en avant dans l'écriture qui caractérise *Angélique*. Giono donne ici une méthode de travail fondée sur la réécriture, l'approximation infinie du texte qui « se décante peu à peu », le développement de pistes d'écriture qui permettent de redéfinir et de préciser le projet originel, « de pousser quelques teintes, d'en effacer d'autres », en cherchant seulement à atteindre « une forme "à peu près" définitive ».

Les remarques de Lucien Jacques sur *Angélique* qui nous sont parvenues témoignent de la finesse de sa lecture, de la mesure avec laquelle il avance ses remarques, de sa capacité à placer son observation à différents niveaux en abordant aussi bien la question du genre que les détails du style, mais sans pour autant délaissier la posture du lecteur, sorte de destinataire impersonnel du texte :

J'ai à peu près achevé ce que vous m'aviez confié d'*Angélique* et je pense que vous avez peut-être fait fausse route, mais il me faudrait connaître la fin pour que je puisse autant m'avancer. J'ai l'impression opposée à celle de vos poèmes qui, partis d'une observation menue, s'élargissent jusqu'à l'universel ; là vous avez pris des personnages en mouvement dans des situations agitées et cela vaut surtout pour le détail fragmentaire, par le menu. La beauté de l'écriture vous a trop retenu et vos bonshommes ne vont pas assez vite. [...] Le roman d'aventures, car au fond c'en est un, a besoin de plus de vie, d'allant. [...] Bref je n'ai pas éprouvé de continuité dans ma curiosité et c'est un signe sans doute dont il vous faudra tenir compte, mon intérêt étant celui d'un simple lecteur<sup>52</sup>.

Jacques témoigne aussi dans sa lecture et ses remarques d'une attention à ce qui fait le fond de la personnalité littéraire de Giono, l'orientant vers ce qui fait la spécificité de son écriture, lui évitant de se disperser dans une activité de polygraphe qui pourrait être désastreuse pour un débutant. Pierre Citron a identifié les différents genres auxquels s'adonne Giono à ses débuts<sup>53</sup>, leur diversité témoigne de la volonté farouche du jeune auteur de se trouver en s'essayant à différentes manières. Sans le dissuader de s'attaquer au roman, Jacques indique à Giono la tonalité dominante de son écriture, non pour qu'il y borne ses ambitions, mais pour qu'il sache les limites de son outil et puisse les dépasser : « je vous ai par contre retrouvé presque à chaque page poète mais pour une chose de cette envergure cela peut devenir un défaut. La poésie pour moi est un vin rare qu'on boit dans de petits verres<sup>54</sup> ».

## Lecture, étude et traduction

---

<sup>51</sup> CGJ, p. 168.

<sup>52</sup> CGJ, p. 60.

<sup>53</sup> Pierre Citron, *Giono 1895-1970*, Seuil, Paris, 1990, p. 103-106.

<sup>54</sup> CGJ, p. 60.

L'écriture se trouve dans la réécriture, dans la durée, dans l'attention portée aux retours que fait que le texte par celui (ceux) qui accompagne l'écrivain débutant. Elle se nourrit également d'autres pratiques que l'écriture, et d'abord de la lecture, sous des formes diverses. Au cours de ses années de formation, on voit Giono lire en abondance et lire avec la conscience que cela nourrit le texte qu'il a sur le métier. Au-delà, la lecture pour l'auteur prend une forme plus technique et pratique, celle de la documentation, comme dans ce passage d'une lettre du 16 avril 1926 où Giono parle de ses lectures du moment (Bérard et Proust dont il lit la mort de la grand-mère dans *Le Côté de Guermantes*) comme d'un moyen de nourrir la documentation d'Ulysse devenu l'auteur de sa propre légende ! Il dit lire « tout ça naturellement pour Ulysse. Il est en train de conter ses bourdes aux paysannes, à l'ânier, aux guitaristes [...] il a besoin de documentation<sup>55</sup> ».

Giono sait de quoi il parle puisque lui-même se documente abondamment pour écrire *Naissance*, et pas exclusivement de la littérature : un catalogue des marbres et bronzes du musée d'Athènes lui permet de pénétrer la « psychologie du grec<sup>56</sup> ». Giono donne une clé pour le bon usage des lectures savantes qui doivent être digérées et transformées en matière littéraire, psychologie des personnages ici, accès à la mentalité païenne dans *De l'origine des cultes arcadiens*, de Bérard qui, dit-il, lui a « ouvert la porte des dieux », ce dont il se réjouit par un « ça va !<sup>57</sup> » que la lettre suivante va démentir. Il y précise à propos de ce même livre :

C'est un fascicule de l'école d'Athènes. Il est copieux et lourd comme une Belge saine ; comme elle il est d'amour un peu fatigant. A un détour de la semaine passée, je me suis dit : « mon vieux Giono, si tu ne sors pas de là tout de suite, tu vas crever »<sup>58</sup>.

L'image comique de la Belge saine « d'amour fatigant » montre que la documentation pour l'écrivain ne doit pas tourner à l'érudition, sous peine d'indigestion ou d'épuisement, le livre ne doit pas être écrasé sous le poids des connaissances, il faut trouver un équilibre entre la dimension savante et la part de création littéraire qu'elle ne doit pas étouffer mais nourrir. Pour *Symphonie* Giono reconnaît son besoin de lectures et de documentation et il oriente ce travail vers la saisie d'une tonalité de l'époque dont il veut parler, il s'agit moins d'aller chercher des connaissances, que de saisir un esprit, une tonalité qui devra entrer dans le texte : « je dois me documenter et acquérir le parfum du milieu que je veux créer, lire les confessions de Saint-Augustin et les évangiles<sup>59</sup> ». Ailleurs, il marque bien les limites de la lecture et la nécessité de toujours garder la plume à la main, de ne pas oublier que le but principal reste l'écriture ; à la fin de l'année 1922, après une longue période de lecture, il affirme : « maintenant je reprends la plume<sup>60</sup> ».

Au-delà de ce bon usage des lectures documentaires, la lecture offre le soubassement culturel indispensable à l'écrivain. Giono le remarque : « Il me manquera toujours cette culture classique. J'entends l'étude du grec et du latin<sup>61</sup> ». On sait Giono un lecteur infatigable et curieux, soucieux de compenser cette absence d'une large culture qui aurait été donnée dans l'enfance et à l'école. Dans cette activité essentielle il compare les conseils de Jacques, qui lui conseille la lecture de Whitman et Tolstoï à celle d'« un bon prospecteur qui me dit : "allez là-bas derrière ces montagnes, il y a de l'or"<sup>62</sup> ».

---

<sup>55</sup> *CGJ*, p. 172.

<sup>56</sup> *CGJ*, p. 123 et 148.

<sup>57</sup> *CGJ*, p. 171.

<sup>58</sup> *CGJ*, p. 172.

<sup>59</sup> *CGJ*, p. 62.

<sup>60</sup> *CGJ*, p. 34.

<sup>61</sup> *CGJ*, p. 164.

<sup>62</sup> *CGJ*, p. 146.

Ces lectures ont pour finalité la construction d'une culture dans une perspective de création : il ne s'agit pas seulement de lire mais de lire pour écrire « sous influence », comme lorsque Giono dit écrire *Esquisse d'une mort d'Hélène*, sous l'influence de Wilde et Shakespeare<sup>63</sup>. Cette formation d'une culture est prise en charge dans la formation en création littéraire, par les enseignements de littérature française et littérature comparée, mais sous une forme qui privilégie l'écriture. A un autre moment du cursus, c'est même l'écriture qui doit prendre le pas et guider les choix à partir des auteurs dont l'apprenti écrivain croise sans le savoir la route, ou de ceux dont l'œuvre peut l'aider à faire évoluer son projet. Dans les deux cas, la lecture qui est faite des auteurs est une étude qui permet d'articuler théorie et pratique, ce que Giono expose à propos de Claudel dont la forme des versets lui « paraît indiquée pour certains effets » qu'il souhaite produire dans des poèmes qu'il écrit et dont il dit : « je l'étudie en vue d'utilisation<sup>64</sup> ».

C'est ainsi une autre manière d'aborder la littérature qui se dessine, à la fois dans le travail d'apprentissage de Giono et dans l'enseignement de la création littéraire. Il ne s'agit plus seulement de lire et de commenter, d'étudier pour construire un savoir et un savoir-faire d'analyste du texte littéraire, mais de lire pour écrire et d'étudier et d'analyser pour construire son propre projet d'écriture et lui permettre d'avancer et d'aboutir. C'est un décentrement qui, sans renoncer à la théorie, la met au service d'une pratique qui lui donne un sens et la motive de façon très concrète.

De même, on voit Giono compléter son travail d'écriture par une activité de traduction qui participe à son apprentissage, il dit faire pour son « plaisir quelques traductions de *Clarisse Harlowe*<sup>65</sup> ». De son côté Jacques traduit Siegfried Sassoon de l'anglais<sup>66</sup>. L'objectif recherché n'est pas la traduction en elle-même mais le travail sur la langue dans un mécanisme de transposition d'une langue à l'autre, ce qui compte ce n'est pas la fidélité au texte mais l'occasion donnée d'essayer de retrouver dans sa propre langue le style d'un auteur étranger. On sait que Lucien Jacques et Giono ont traduit *Moby Dick* à partir d'un mot à mot que leur a fourni Joan Smith. C'est prendre le risque de donner naissance à de belles infidèles, mais c'est se donner la possibilité d'écrire en bon français du Melville. C'est en ces termes que Bergson avait salué les traductions que Proust a données de Ruskin et qui elles aussi procédaient d'un mot à mot, fourni par sa mère, et qui ont joué un rôle important dans le développement du style de Proust<sup>67</sup>.

La formation de lettres modernes constitue donc un soubassement solide pour asseoir une formation à la création littéraire, dès lors qu'on l'aborde du point de vue de l'écriture et non plus seulement par la lecture. En décentrant ainsi ce qu'il faut bien appeler la démarche pédagogique, on prend par un autre biais l'analyse de textes, la langue, l'histoire littéraire, les langues vivantes. On passe d'une approche transcendantale, où la théorie indique ce qu'il faut enseigner, à une approche immanente, où la pratique oriente le contenu des enseignements ; le savoir n'est plus donné verticalement mais appréhendé horizontalement.

Pour enseigner la création littéraire, il faut enseigner la littérature mais sur un autre mode. Il vaut mieux aussi adopter la posture de l'éditeur que celle de l'auteur, ce qui remet en question une idée largement reçue sur ce type d'enseignement, notamment à partir de la pratique qui a cours aux USA où les enseignants de *creative writing* sont exclusivement des auteurs. L'exemple de Lucien Jacques et de Giono, montre qu'il est préférable de ne pas être soi-même trop impliqué dans

---

<sup>63</sup> *CGJ*, p. 169.

<sup>64</sup> *CGJ*, p. 158-159.

<sup>65</sup> *CGJ*, p. 29.

<sup>66</sup> *CGJ*, p. 132.

<sup>67</sup> Sur ce point voir Edward Bizub, *La Venise intérieure, Proust et la poétique de la traduction*, Neuchâtel, À la Baconnière, coll. « Langages », 1991 et Eri Wada-Shinoda « Proust et la traduction. L'évolution du style et l'esthétique de Marcel Proust à travers les traductions de John Ruskin », thèse, Paris IV, 1996, p. 317 et Jean-Marc Quaranta, *Le Génie de Proust*, Paris, Champion, collection « Recherches proustiennes » n° 19, p. 157-160.

l'écriture pour aborder avec distance l'écriture de l'autre ; l'exemple de Jacques Rivière et d'Alain-Fournier<sup>68</sup> le confirme.

Il reste que le Giono que nous lisons et admirons était sans doute déjà dans le Giono au talent duquel Jacques a été sensible, comme le montre ce commentaire particulièrement élogieux sur les premiers textes envoyés :

C'est parfait Giono, c'est très pur, très beau et comme je vous l'ai déjà dit, c'est à l'image de votre pays, très grave avec des exquis sourires, c'est mesuré, balancé, d'un équilibre parfait et d'une langue très riche et tout à fait neuve. Cela chatoie sans clinquant, chante sans « ténoriser », émeut sans appuyer. Enfin je suis tout à fait sûr désormais d'avoir bien rencontré un des meilleurs poètes de ce temps. Il est bon que je vous le dise, encore que vous en ayez en vous la certitude ; n'est-ce pas<sup>69</sup> ?

C'est que lorsque son ami vient l'accompagner dans son initiation, Giono a déjà largement construit son outil d'écriture et trouvé sa voie. Ce n'est pas le cas des étudiants de licence en création littéraire, rarement aussi sans doute celui de ceux de master.

L'idée d'un don qui serait au principe de l'apprentissage et de son succès, Giono l'affirme et la dément dans la même phrase quand il écrit : « j'estime que ça viendra si vraiment je suis doué, car je vais revoir paisiblement mes manuscrits<sup>70</sup> ». La revendication, le souhait de posséder le don de l'écriture cohabite avec l'idée d'un travail patient et obstiné qui permet d'atteindre la maîtrise de l'écriture et de faire aboutir le texte.

Allant au terme du déplacement que l'enseignement de l'écriture accomplit, il faut changer les termes de l'équation du génie. On peut poser que les étudiants en création littéraire ne sont sans doute pas, pas plus que nous, Flaubert, Proust ou Giono, mais il ne faut pas oublier que les grands auteurs de notre panthéon littéraire ont été, comme ces étudiants, et comme nous, démunis devant l'écriture. C'est une autre manière de considérer que, selon le mot d'ordre du Groupement Français d'Education nouvelle, un des mouvements fondateurs des ateliers d'écriture, nous sommes « tous capables ».

---

<sup>68</sup> Ariane Charton, *Alain-Fournier*, Gallimard, collection « Folio Biographie », Paris, 2014, p. 229-239.

<sup>69</sup> *CGJ*, p. 49.

<sup>70</sup> *CGJ*, p. 164.