

« Stage académique sur l'oral en cours d'arts plastiques »

« *L'oralité ou la saveur des mots et des idées* »

Echange avec Patrick CHAMOISEAU, écrivain

(Communication orale enregistrée et propos recueillis par Marie-Françoise CHAVANNE, IA IPR d'arts plastiques)

MFC : - En lisant « Chemin d'école », j'ai été séduite par l'imaginaire et la poésie du langage que vous utilisez, par les mots qui disent les sentiments, la mémoire, l'origine. Je savais que vous pourriez nous aider à réfléchir à la richesse de l'expression orale que nous tentons de développer dans notre enseignement et c'est pourquoi je vous ai contacté.

Comment sauvegarder les images, la charge affective et sensible du langage des élèves, qu'apporte sans doute la langue créole, lors des échanges vivants que génère leur expérience artistique, l'aventure créatrice vécue lors des cours ? Pouvez-vous nous parler de votre expérience, nous parler du langage ?

P. C. : - Ce que j'ai écrit dans « Chemin d'école » n'est plus tout à fait vrai aujourd'hui. A l'époque, il fallait que je traduise du créole avec tous les périls et avec tous les hasards que ça suppose, tous les chaos, les fautes de français qui à l'époque nous faisaient pourchasser dans la cour de récréation d'une manière assez terrible, ce qui m'a rendu relativement muet et qui finalement peut-être m'a permis d'écrire, de compenser par l'écriture.

Mais il est sûr qu'à cette époque la langue sensible, la langue de l'imaginaire, la langue de la perception et de la découverte du monde, la langue immédiate, la langue affective, familiale, structurante, et qui reste structurante dans bien des aspects encore aujourd'hui, était le créole.

C'était à partir de cela que pouvait s'exercer, ce que je pense être la chose la plus essentielle, la créativité, nécessaire à tous les stades d'apprentissage. Si cette créativité n'est pas sollicitée, n'est pas permise, ne trouve pas d'oxygène, je pense que l'enfant se trouve dans une situation un peu difficile et c'est pourquoi on a connu ici énormément d'échecs et que j'ai eu beaucoup de difficultés dans les écoles primaires.

Donc il y avait cette langue sensible, émotionnelle, affective qu'était la langue que j'avais à la maison, et puis il y avait cette langue seconde que j'ai dû apprendre à l'école, que je connaissais, que j'avais déjà rencontrée dans l'espace social ou l'espace familiale, mais qui n'avait pas cette même prégnance ; Et cette langue, progressivement, m'a pénétré au point qu'aujourd'hui je pense en français alors qu'avant je pensais en créole.

Mais aujourd'hui on ne peut pas dire que les élèves découvrent la langue française à l'école. Je crois que c'est quelque chose qui existe dès le départ, presque au niveau du berceau. Ils ont deux langues au berceau. Mais je continuerai à faire une distinction entre ce qu'on appelle la langue matricielle et la langue seconde. La langue matricielle resterait le créole parce que c'est quand même la langue créole qui renvoie à tout un fond sensible collectif, à tout un imaginaire collectif, à toutes les résonances qui sont absolument inconscientes et profondes et qui, à mon avis, vont continuer à structurer une bonne part de l'imaginaire qu'est le nôtre. Et bien sûr, aujourd'hui, nous avons une deuxième langue qu'est le français, avec lequel nous devons composer, mais qui n'a pas la puissance d'expressivité de la langue créole.

J'écoutais encore les débats sur la campagne municipale. Tous les candidats sont forcés d'exposer en français. Ils perdent quasiment 30% de leur intelligence et de leur capacité à élaborer une synthèse parce qu'ils parlent en français.

Cette langue est quand même désormais, tout en restant une langue de proximité, une langue qui est là au berceau, qui accompagne la vie des gens, presque une langue maternelle. Mais ce n'est quand même pas une langue matricielle, parce qu'à mon avis une langue matricielle est plus puissante et permet plus de liberté et d'épanouissement.

La question qui me paraît importante - et peut être celle de la pédagogie - en tout cas c'est le souci que j'ai quand j'écris des romans- c'est de sortir de la vieille contrainte qui est la nôtre, la vieille fatalité entre langue française et langue créole. Les deux langues sont contraintes. La langue créole est contrainte parce que c'est une langue dominée; et lorsque l'on essaie de s'exprimer, de faire de la littérature dans une langue contrainte, on a tendance à faire de la défense et de l'illustration. Et quand on fait de la défense et de l'illustration, on n'est pas en littérature. La littérature suppose la création d'une liberté totale, d'un langage absolu, la mobilisation de toutes les formes lexicales et même l'invention lexicale, pour se conformer ou approcher une vision que l'on a dans sa tête et ça n'est pas possible avec une langue contrainte dominée. Mais avec la langue contrainte dominante, c'est pareil. C'est à dire que la langue contrainte dominante, si elle n'est pas mise à distance, si elle n'est pas bousculée, si on n'a pas la capacité à l'investir avec un potentiel d'émotions absolument libres, on reste dans une mécanique de défense et d'illustration - moins de défense mais plus d'illustration. On n'est plus en train de montrer que l'on manie la langue, que l'on sait l'utiliser, que l'on sait l'articuler. A ce moment là, on déserte les voies de l'expression vraie et les voies de la création. Dans ces deux cas on est toujours contraint.

C'est pourquoi la solution proposée par Glissant de sortir de ces deux contraintes pour entrer dans une attitude responsable, une attitude créatrice, une attitude autonome, c'était de créer un langage à partir des langues qui nous étaient données. Je crois que c'est aujourd'hui une des voies, surtout dans un pays où il y a un problème de langue dominante et dominée. Je crois aussi que, dans la plupart des sociétés d'aujourd'hui, où les langues vont se rencontrer, il n'y a pas une seule société au monde qui échappe à cette irruption des langues et, même la langue française, qui pour nous est dominante, rencontre beaucoup de difficultés. Je suis allé en Louisiane et dans d'autres parties du monde comme le Canada. On s'aperçoit que la langue qui pour nous est dominante devient dominée et a les mêmes caractéristiques que la langue créole.

Donc nous sommes dans une problématique où il nous faut changer pratiquement d'imaginaire.

Quel est l'imaginaire qui se pose aux hommes aujourd'hui ? C'est que nous avons jusqu'alors fonctionné avec un imaginaire d'absolu linguistique. C'est à dire que les vieilles identités qui se sont construites dans les sociétés traditionnelles avaient pour objectif non seulement de conforter une communauté sur un espace donné, mais de légitimer, voire de sacraliser un certain nombre d'attributs dont la communauté se dotait, c'est à dire la langue, le dieu, l'histoire, les traditions, les valeurs.

Et bien sûr, pendant longtemps dans les identités traditionnelles, la langue a presque représenté le drapeau, le drapeau visible, l'étendard de cette identité, de ces valeurs qu'il fallait absolument préserver. Et ça a été très puissant. Dans les pays colonisés, lorsqu'il a fallu organiser leur défense et leur libération, les hommes ont opposé à tous les attributs des colonisateurs leurs propres attributs qu'ils allaient rechercher dans leur passé et dans leurs traditions.

Le champ de bataille s'est ouvert notamment sur le champ linguistique. Et là qu'est-ce qui s'est passé ? On a eu deux absolus qui s'affrontaient. Si on est entré dans un processus de domination linguistique, si le colonialiste considérait qu'il fallait absolument imposer sa langue, que sa langue avait une vocation à s'étendre –c'est le discours que l'on retrouve chez les Français plus que chez d'autres peuples conquérants- si on a ce sentiment là, c'est que l'on est dans cet absolu linguistique qui laisse à penser qu'il y a là une valeur absolue, une valeur suprême. La bataille s'est passée longtemps sur le champ linguistique. Et ici, pendant longtemps, les créolistes, dont je fais partie, se sont battus contre la langue française. Le problème était d'opposer à la langue française une autre langue qui serait plus la langue de l'authenticité, qui serait la langue créole. On a un processus similaire quand on parle de francophonie. J'ai du mal aujourd'hui à m'inscrire dans la francophonie. Le problème pour nous n'est pas de déployer, contre l'armée de la langue anglaise, l'armée de la langue française.

MFC : - On a beaucoup parlé ce matin de ce langage des élèves, nourri d'émotions et pas toujours « conforme » ; La construction d'un langage par l'élève, dès lors qu'il est chargé d'émotions, est une invention propre. C'est sa capacité à inventer un mot qui colle le mieux à son ressenti. Et je crois que « sa langue » s'autorise ce vagabondage vers du mot-image, du mot incarné. Il a la possibilité de construire du langage. Il est capable d'ouvrir sur des espaces nouveaux. Par la circulation de la parole il crée un jeu un peu lâche pour trouver cet espace de liberté.

Le risque est que l'école fabrique de la conformité et perde cet espace où se glisse l'imaginaire. En arts plastiques, par la pratique, on implique le corps de l'élève, son imaginaire, ses sentiments, sa culture, ses difficultés. Ce que vous disiez sur l'émotion me paraît être la base de toute création.

P. C. - Lorsque j'écris, je ne suis pas en train d'illustrer une théorie littéraire, mais j'essaie de me mettre en état d'émotions et c'est l'émotion qui me donne la musique de la phrase, qui me donne sa couleur, sa longueur, sa texture. Et je peux sacrifier le sens d'une phrase à sa musique car ce qui m'importe n'est pas la compréhension. Un des défauts de l'ancienne école c'était de prendre le texte littéraire et d'essayer de comprendre ce qu'avait voulu dire l'auteur. L'auteur n'a rien voulu dire, si ce n'est de happer la totalité des sens, les yeux, l'odorat, le sens tactile, et on est plus dans une mobilisation de la perception que dans une perspective où c'est la rationalité qui essaie de disséquer un texte littéraire. Pendant longtemps, lorsque j'avais quatorze ou quinze ans, j'essayais de lire Césaire ; Je lisais à haute voix alors que mon voisin tentait de lire Césaire avec un dictionnaire. Il avait beau traduire les mots il n'avait pas la texture du poème ; or, plus on traduit Césaire, plus on essaie de voir le vocabulaire qu'il emploie, plus on est dérouter. Il y a une approche sensible, émotionnelle musicale et totale qu'il faut tenter de préserver et ça m'a été précieux car je n'ai pas eu cette approche rationnelle. Et ce qui m'a sauvé aussi peut – être, en matière d'écriture littéraire, c'est que j'ai lu des gens qui étaient dans une situation linguistique de liberté extrême comme Rabelais, San Antonio, Simonet. Ces gens qui m'ont aidé à rompre cette espèce de sacralisation que nous avons aujourd'hui pour la langue française, ici, et pour les langues en général. Et ça, c'est quelque chose dont il faut se débarrasser. Donc il y a ce premier terme qui est celui de l'émotion, qui me paraît fondamental en matière de création, et l'autre élément est celui de la sincérité : Tenter d'être sincère dans ce que l'on estime, sortir de soi de manière à être global. L'autre question sur laquelle je m'interroge est si une verbalisation facile, une oralisation facile est le signe d'une intelligence, d'une émotion vraie, d'une capacité créatrice. Je crois qu'il y a des formes d'expression qui peuvent prendre des voies qui ne sont pas celles du langage. On a peut-être trop tendance à focaliser sur la capacité d'expression et sur la facilité

d'expression et à laisser de côté des choses qui sont peut-être plus globales. En tout cas ce n'est pas sur mes capacités d'expression qu'on aurait pu deviner mon imagination, ma créativité ! Cela étant, il est possible qu'une pédagogie différente puisse permettre à des enfants de s'exprimer.

L'autre élément c'est la fonction de reproduction dans une société. Jusqu'alors on avait des sociétés traditionnelles avec des rites d'initiation, une sorte de matrice sociale qu'il fallait reproduire et que l'on transmettait de gré ou de force aux enfants ; aujourd'hui nous avons perdu cette matrice initiale. Il n'y a plus de sociétés traditionnelles qui disposent d'une matrice absolue, fervente qu'il faudrait transmettre aux générations futures. Nous entrons dans une sorte de plasticité des sociétés humaines, nous entrons dans une perspective où ce qui constitue le patrimoine de base est bien sûr le patrimoine du lieu dans lequel nous sommes, mais aussi les dynamiques que nous pouvons percevoir et que nous pouvons utiliser venant des autres espaces. Donc on est moins dans une situation de transmission de conformité que dans une situation de mise en disposition d'ouverture pour être capable de mobiliser toutes les potentialités humaines, culturelles et identitaires qui existent dans un espace donné. C'est à dire que l'on passe de l'imaginaire de l'un, comme l'appelle Glissant, lié aux sociétés *ataviques*, à l'imaginaire de la diversité qui est lié aux sociétés créoles. Dans la mesure où toutes les sociétés sont créoles aujourd'hui, avec plus ou moins d'acceptation et de refus, je crois que toute la structure de l'école, qui était une structure de reproduction du même, des valeurs d'une société, est complètement modifiée. Aujourd'hui l'école est confrontée à l'irruption de la diversité et à la construction de l'imaginaire de la diversité qui nous permettra d'appréhender le fait des humanités dans leur ensemble et une totalité qui désormais nous est donnée. Et ça c'est extrêmement difficile.

- *Comment faire pour que les élèves ne perdent pas cette poésie, cette vie du langage qu'ils ont lorsqu'il s'agit d'agir mais qu'ils perdent quand il s'agit de parler.*

P. C. C'est ce qu'il y a de paradoxale chez nous. Nous sommes une société à fondement d'oralité mais l'oral n'est pas encore un outil d'expression individuelle. Tout simplement parce que nous avons été fracassés par la domination des langues. Une bonne part des processus de domination qui a été mise en œuvre ici passait par l'écrasement linguistique, par la maîtrise de la langue française. Quand un comique martiniquais veut faire rire, il utilise la langue française fautive. L'humour qui nous fait rire le plus est celui qui entre dans des stratégies langagières où le français est tordu, déformé, etc... C'est ce qui provoque chez nous l'hilarité. Il faut briser cette sacralisation de la langue par l'imaginaire multilingue.

Il y a aussi un autre élément qui a peut-être un fondement culturel et historique, c'est que le conteur était délégué à la parole. Il parlait de ce fait à la place de tout le monde, et la parole de ce fait était sacralisée. Un conteur c'est un maître de la parole. En créole on les appelle les "majolè" c'est à dire le "major de l'air". Dans le cercle des *damiers* on a des majors qui se battent et qui sont des guerriers, des lutteurs. Il faut voir l'espace de la veillée, l'espace du conte, l'espace du conteur, comme un espace de lutte et de joute oratoire. C'est à dire qu'ils se battent mais avec l'air sacralisé qu'est la parole. N'importe qui ne peut pas entrer dans une ronde de contes et raconter. Lorsque le conteur quitte la place, il dit "majolè-majolè, contez-contez, osez parler après moi". Et celui qui ose parler, affronter un conteur, on l'attend et après on prend la relève. C'est assez violent.

- *Quelqu'un a parlé ce matin d'un ouvrage que vous avez écrit sur la poésie du divers.*

P. C. Dans une relation dynamique à la diversité, on s'aperçoit que l'identité aujourd'hui ne peut plus être exclusive de l'autre, mais qu'elle est devenue une identité relationnelle. Ce

n'est pas en définissant ce qui nous distingue de l'autre que je me définis, mais je me définis par le dynamisme de mon système relationnel à la diversité des autres. Ce qui suppose que j'accepte, pour préserver le divers, la diversité des peuples et des cultures. Une fois qu'on a identifié la nécessité de préserver le divers des peuples, des cultures et des possibles, qu'on a compris qu'il n'y a pas une humanité mais des humanités, à partir de là on se dit que le meilleur moyen de préserver ce divers est de vivre avec. Ce n'est pas seulement d'accepter la différence. Si j'accepte ta différence, ça veut dire que je reste dans la matrice à partir de laquelle je te prends et je te ramène à quelque chose que je rapporte à moi. On parle de même d'intégrer. Dans l'idée d'intégrer, il y a désintégration. Je t'intègre dans un système qui m'appartient, tu rentres dedans, tu es intégré, tu as disparu. C'est vrai que les anciens immigrés, j'entendais Aznavour parler de son père, ceux qui arrivaient dans les années 20 et 30 dans de nouvelles communautés, avaient ce désir de désintégration, de dissolution, même s'ils avaient une nostalgie des origines. Il y avait vraiment une dissolution.

Aujourd'hui, ce qui effraie les communautés développées, c'est que les immigrés ont envie de rester ce qu'ils sont, d'apporter leurs dieux, leur cuisine, leurs odeurs, et ça pose un certain nombre de difficultés. On s'aperçoit que dans les rapports que nous avons à entretenir avec le divers, il faut aller au-delà de l'acceptation de la différence, au-delà de la compréhension de l'altérité, mais dans une acceptation de l'opacité. L'opacité suppose que je puisse accepter d'entrer dans une relation avec toi qui me change, sans pourtant tenter de te comprendre, et considérer qu'il y a un irréductible de ce que tu es que je ne peux pas intégrer. Et dans ce rapport à cet irréductible, à cette opacité, je me change. Glissant a une très belle phrase : « Par l'identité relationnelle on peut rentrer en échange, en se changeant, sans se perdre et se dénaturer ». Et pour que l'identité puisse entrer en échange en se modifiant constamment sans se perdre ou se dénaturer, il faut que dans le principe même d'identité, la notion de changement soit centrale. C'est pourquoi dans la plupart des pays, le processus de créolisation est mal reçu, parce qu'il renvoie effectivement à la mondialisation. Dans mondialisation, il y a créolisation des cultures, et dans la créolisation des cultures, il y a la force dominante américano-occidentale qui tend à tout standardiser. Donc beaucoup de peuples refusent la mondialisation et se méfient de la créolisation parce qu'il y a un virus là-dedans qui est la standardisation sur le modèle américano-occidental. Et beaucoup de peuples entrent de ce fait dans des processus rétractiles intégristes, de purification ethnique, etc. On se replie sur l'ancienne acception de l'identité et sur l'ancienne fantasmagorie de la pureté pour refuser quelque chose que l'on n'arrive pas à maîtriser.

Je crois que c'est justement par une exaltation de la diversité que l'on peut réduire tous les processus de domination. Tout à l'heure je parlais de l'imaginaire multilingue. Dans un imaginaire multilingue on a tout à fait la possibilité d'avoir l'appétit de toutes les langues du monde. Et on ne peut plus concevoir la domination d'une langue sur une autre. On ne peut plus concevoir une sacralisation d'une langue sur une autre. On peut concevoir des affectations et des utilisations différentes, mais sans sacralisation et sans hiérarchisation des langues. Et ça, c'est absolument précieux. L'acceptation de l'idée d'opacité me paraît de ce point de vue là féconde.

MFC :- Vous parlez d'opacité, vous parlez également d'irréductible. La dimension irréductible concerne aussi les limites de ce qu'on dévoile de l'œuvre. Le discours et l'explication de l'œuvre ne sont pas suffisants, et il n'est pas souhaitable qu'ils le soient. Il y a une part d'irréductible dans l'œuvre d'art qui permet ce rapport à l'opacité, qu'il faut protéger.

P.C : Une des grandes problématiques qui a été la nôtre aujourd'hui c'est, indépendamment de l'idée de la clarification et de la transparence, l'universel, basé sur des modalités de mise

en transparence de l'autre. Et pour que je te tolère, je vais te mettre en transparence, je vais t'apprendre ma langue, mon dieu, mes manières, etc. Donc l'acte colonialiste, l'acte dominateur est toujours une mise en transparence. Il faut opposer à la mise en transparence une attitude relationnelle vraie qui est l'acceptation de l'opacité et le refus d'un acte de compréhension et de clarification. Et ça c'est une grande pauvreté occidentale. L'occident a associé à la raison l'idée de rationalité. Et la rationalité a évacué non seulement cette notion d'opacité mais d'autres notions qui sont absolument essentielles qui sont l'irrationnel ou l'incompréhensible ou le magique. Je crois qu'une des grandes pauvretés de nos sociétés actuelles c'est qu'on a évacué la dimension magique. Lorsque j'étais petit, j'étais entouré de zombis, je voyais des zombis partout, il y en avait dans tous les coins, le noir, la rue, la nuit, le cimetière. Le monde était enchanté.

Aujourd'hui l'enfant vit dans un monde désenchanté. Cette espèce de progression fulgurante du mouvement halloween restitue des phénomènes de solidarité, de convivialité dans le quartier, ça réintroduit des zombis, des diables, des sorcières dans le monde quotidien de l'enfant.

Et ça, c'est précieux. Parce que c'est avec des notions comme l'incompréhensible, l'irrationnel, l'opacité et cette dimension magique, quand elles ne deviennent pas des notions obscures qui nous aliènent, quand elles sont considérées comme faisant partie d'une appréhension, d'une appréhension raisonnée du monde, qu'on entre, je crois, dans une véritable possibilité créatrice et dans un renouvellement permanent.

MFC : C'est peut-être ce qui se passe au niveau du regard. Quand l'élève est confronté à ce qu'il voit, à ce qu'il découvre, il faut le laisser vraiment regarder, prendre possession de cet objet là, sans en parler tout de suite. Est-il urgent d'entrer dans ce discours sur l'œuvre sans respecter ce temps du regard ? Cette découverte, cette surprise, cette inquiétude, enfin, tout ce qui est intrigant, énigmatique, que l'on avait au départ, on le retrouve à ce moment là. Peut-être qu'il y a une possibilité de revenir avec eux, non pas sur la mise à plat de l'objet mais sur l'essentiel. On a parlé ce matin d'éviter de démonter les mécanismes et on parle maintenant de magie, c'est tout à fait ça. Ce qui faisait la qualité d'une œuvre tout d'un coup disparaît à la lumière d'une lecture appliquée. C'est pourquoi le travail poétique sur le mot et sur l'oral permet d'éviter de traquer trop le sens de l'objet, de le déficeler, de le démonter. Et là on retrouve votre propos sur l'opacité. Ce qui fonctionne, ce qu'il y a de magique dans la production de l'élève, il ne faut pas trop le travailler, le décortiquer, mais le laisser agir et en parler avec la curiosité et l'intérêt nécessaires.

P. C : Il y a le même processus chez les conteurs. Il y a des conteurs que l'on appelle des conteurs à voix pas claire. Ils n'ont pas la voix claire c'est à dire qu'on ne comprend pas ce qu'ils racontent. Presque tous les conteurs ont une période de voix pas claire, c'est à dire des moments où ils continuent à parler mais où on n'a pas l'impression de suivre une histoire. Ça devient une espèce d'hypnose sonore. Ils ont aussi dans leur conte des moments qu'on appelle des oraisons, des espèces d'envolées mystiques qui sont liées à des prières, à la situation du mort mais qui relèvent du mysticisme et du magique. Et puis on a tous les chants, tous les chants opaques, tous les vieux restes de chants africains avec des mots incompréhensibles qui subsistent et qui sont répétés, que personne ne comprend mais qui font partie du discours. Le conteur n'est jamais entré dans une perspective de mise en transparence totale. Il a vraiment utilisé, mobilisé toutes les ressources de l'esprit. Et l'esprit a besoin de cette mobilisation basée sur l'indicible, sur l'opaque, sur l'irrationnel et sur le mystique. En tout cas, ça permet de renouveler les canaux du réel, de déformer des lignes de force, d'envisager des structurations, des horizons, des paysages inattendus. Et le conteur est vraiment un plasticien

dans la mesure où il crée de l'espace, toutes les formes envisageables. Il fait le vent, l'eau, la pluie, le cyclone, il fait la vieille dame, la jeune fille, l'animal...

La grande modernité du conte est qu'en terre créole il n'y a pas de mythe fondateur, il y a le conte à l'origine de la communauté et le conte est fondateur. Et il y a dans la mobilisation des espaces que fait le conte, une dimension esthétique contemporaine qui est la tension vers la totalité. C'est à dire qu'aujourd'hui quand j'écris j'essaie de me placer sur une gamme linguistique élargie qui m'est donnée par la langue créole et la langue française, mais dans cette gamme linguistique j'essaie d'invoquer toutes les autres langues. Je ne choisis plus entre l'oral et l'écrit, mais je mobilise aussi l'oral et l'écrit. Il y a dans l'esthétique contemporaine cette tension vers la totalité, ce désir d'embrasser la totalité de l'expression sous toutes ses formes, toutes ses dimensions, toutes ses modalités. Et cette esthétique de la totalité c'est une esthétique du divers.

M.F.C : On a décidé, il y a trente ans, de laisser l'élève agir, oser, prendre possession du sujet et l'amener là où il souhaite. Pour cela il a fallu faire en sorte que l'enseignant accepte de lâcher prise sans être absent pour autant.

Il a fallu inventer des dispositifs où l'élève ait cette espace pour œuvrer, s'exposer et parler librement.

P.C. : Même si on laisse faire, je crois que les enfants doivent voir qu'il y a face à eux une personne, capable de dire « j'aime, j'aime pas, c'est pas beau ». On n'entre pas dans un système d'interdiction ou de valeurs, mais ils comprennent que j'existe en tant que personne. Le problème que l'on a dans le système d'éducation, maintenant que l'enfant est devenu une personne, c'est que les parents n'existent plus. Ils ont même peur de dire « ça c'est bien, ça c'est pas bien », peur de ne pas être assez cool, pas assez branchés. Il vaut mieux pour l'enfant qu'on lui restitue une autorité de création et de comportement, mais qu'il sache que ou le parent ou le professeur sont comme ça. Au moins c'est clair. Ils ne sont plus dans le schéma d'imposer leurs propres conceptions, ils peuvent permettre la liberté mais ils sont identifiés en tant que personne avec leur sincérité; et c'est cette sincérité qui est magnifique dans le processus pédagogique. C'est ça qui est difficile : Comment créer un espace de liberté tout étant une personne avec ses prises de positions ?

M.F.C : Je me demande si la présence physique de la personne, vivante, sensible qu'est l'enseignant ne crée pas cet espace de liberté pour l'élève? On peut ainsi créer de la résistance intellectuelle. Et je crois, mais je m'aventure peut-être un peu, que le travail de l'enseignant c'est aussi de créer de la résistance pour former quelqu'un capable de dire je ne pense pas comme vous ou j'ai envie de dire autrement, lui donner une contrainte pour l'engager à agir et réagir. Si on peut créer cet espace là à l'école, l'élève se sent autorisé à être et à penser. C'est un service à rendre au citoyen que l'on construit.

P.C. : La création intervient lorsqu'il a franchi un seuil, renversé une porte. Si l'élève parvient à le faire, il entre dans un processus créateur. Mais comment le faire ?

M.F.C. : On est loin du laisser faire, du non directif où tout est bien dans une pédagogie béante dans laquelle l'enfant n'a plus rien à prendre. Au contraire l'enseignant est autorisé à intervenir, à penser, à surprendre. L'élève a besoin de rencontrer cette résistance de l'autre, de sa pensée, de sa culture, de sa personne et il éprouve du plaisir à écouter le professeur comme conteur ; il y a une fascination du mot, de la parole, de la connaissance dont on ne peut le priver.

P.C. : Si le pouvoir se transmet, se donne, l'autorité s'élabore. Quand on est dans un rapport enseignant /élève et qu'il faut qu'il y ait un espace de création, c'est comme si on se débarrassait des armes du pouvoir pour construire une autorité. Il faut que le professeur descende dans l'arène, abandonne son pouvoir pour entrer dans l'élaboration de son autorité. Et cette autorité peut se fonder sur le rayonnement d'une personne, sa sincérité, sa capacité d'émotion, cette espèce de vérité qui peut être ou fascinante ou repoussante, qu'on a envie d'imiter ou de contester. C'est là que se crée l'espace de création. Mais il n'y a pas d'espace de création sans contestation du pouvoir. Mais il peut y avoir de la création dans le voisinage de l'autorité.

Question dans la salle sur la parole de l'élève comme moyen de revenir à la réalité sociale de la classe, la parole pour aller plus loin que l'œuvre.

P.C. : Quand on a été le jouet d'un processus de création, on est assez muet après. On est étonné par ce qui est produit. On reste muet. Il y a toujours une fréquentation de l'indicible, de l'informe, de l'irréductible, d'un impossible dans la création et ce n'est jamais un processus totalement maîtrisé sur lequel on peut dissenter à fond. Les œuvres sont toujours plus intelligentes, plus puissantes, plus signifiantes que tout ce que peut en dire l'auteur. Et c'est cette dimension là qu'il faut tenter d'explorer avec des armes conceptuelles.

Question dans la salle sur l'harmonie et le beau.

P.C. : On peut avoir du beau dans des processus qui ne sont pas harmonie. Le beau n'est pas l'harmonie, n'est pas la béatitude. Le beau c'est le vacillement, le déséquilibre, la violence, la distension, l'horreur qui surgit. Le beau est toujours neuf. Il n'y a pas de beauté dans la reproduction des grandes forces du réel. Les « Pokemons », qu'affectionnent les enfants, nous renvoient à l'imaginaire de la diversité. Nous étions fascinés par un dieu unique, eux le sont par des héros multiples comme les multiples dieux de l'antiquité. C'est le divers qui surgit. C'est aussi la plasticité des personnes. Autant dans nos sociétés traditionnelles on nous donnait un rôle et on était forcé de considérer que l'on était presque monolithique, autant aujourd'hui on accepte l'idée que l'on ait des potentialités en soi, un chaos, des antagonismes, des contradictions et qu'on puisse, dans sa propre vie, évoluer. Je crois d'ailleurs que je vais arrêter d'écrire pour devenir peintre ou artiste.

M.F.C. : Ou professeur d'arts plastiques ?

Vous parlez du beau et ça me fait penser à la réflexion d'une élève lors d'un échange oral en fin de cours d'arts plastiques. Elle a dit « j'aime pas mon travail, c'est moche » et ça a fait naître un débat. Une élève, pour racheter le travail, a repris « mais tu sais bien qu'en arts plastiques on peut aussi enseigner la laideur » et voyant le trouble provoqué par cette remarque, elle a expliqué que la laideur était aussi l'originalité, rendant ainsi une réalisation moche, singulière et originale.

Enfin, je voulais vous poser une question de la part de Kim, une élève de 5^{ème} au Gros Morne. En fin de séance, elle est venue me voir. « Vous êtes inspectrice ? » me demande-t-elle, « et seulement en art ? » « Oui ». « C'est bien les arts plastiques, ça fait réfléchir » « le problème c'est que moi je veux être écrivain et je voudrais poser ma question à un écrivain ». Je lui promets alors de vous poser sa question et de lui communiquer votre réponse. Voici sa question : « Comment faire pour écrire aussi vite qu'on pense, la pensée va tellement plus vite que l'écriture »

P.C. : Avant j'écrivais à la main, aujourd'hui j'écris à l'ordinateur et il est vrai que je n'arrive pas à rattraper ma pensée. Ce qui fait que je passe mon temps à poursuivre ma pensée, et je crois que le premier stade de l'écriture c'est la saisie, non pas d'une pensée, mais d'une sensation, d'une émotion, de ces fourmillements pour lesquels on s'est rendu disponible. Cela fait une première écriture, une matière, une espèce de densité verbale qui n'est pas organisée par une pensée et c'est ce qui bloque beaucoup de gens qui essaient d'écrire avec leur pensée. Il faut écrire avec ses émotions. L'organisation de la phrase, l'organisation du paragraphe et la recherche du sens se fait après. Après, lorsque j'ai à peu près une dizaine de pages, je vais tout relire, nettoyer pour essayer de comprendre ce que je cherche, ce que j'ai voulu écrire et dire. A ce moment là je cherche désespérément ma petite émotion. On ne peut pas suivre sa pensée. Il ne faut d'ailleurs pas la suivre. Le problème est que, comme c'est du langage, du verbe avec son appareillage de grammaire, il y a une contrainte apparente, terrible qu'il faut casser. L'écriture c'est de la matière ; il faut créer une matière verbale d'abord, une espèce d'argile verbale, d'épaisseur, de forme à partir de laquelle on va travailler le sens.

Le processus de création doit laisser la place à l'accident, à la surprise, à l'événement. On peut entrer dans des processus émotionnels qui créent la matière brute, la matière verbale. On peut aussi entrer dans des stratégies d'organisation de début de pensée qui laissent la porte ouverte à l'événement, à l'accident, au déraillement, à la surprise. Ça doit être pareil en arts plastiques. On peut avoir un projet de départ et voir des choses se produire. On peut aussi n'avoir aucun projet et voir ce qui s'élabore. Il n'y a pas de recette. C'est une interaction entre l'émotion et un minimum de pensée ou de raisonnement. Mais il y beaucoup plus d'émotion que de rationalité.

Mais ça n'arrive pas tous les jours, c'est un moment de grâce. Il est certain que l'artiste est un athlète émotionnel qui joue avec les émotions. Il est tout le temps avec et ça peut créer à certains moments des fulgurances. Mais je parlais avec Glissant de ces moments de grâce et lui s'en méfie. Pour lui, quand il est en grâce, il préfère s'arrêter. C'est une autre approche. Peut-être qu'il y a une maîtrise ou une sobriété des émotions qu'il faut à moment donné cultiver. Je dirais que moi je suis trop lyrique et trop facilement en émotions et que lui est entré dans une économie et une sobriété qui peuvent donner des fulgurances magnifiques.
