

延喜の婦人

月

外

十六信

LIVRET PÉDAGOGIQUE

LYCÉENS, APPRENTIS LIVRES ET AUTEURS D'AUJOURD'HUI

EN RÉGION
CENTRE-VAL DE LOIRE
2018-2019



東方



une édition çiclic

CENTRE VAL DE LOIRE

Sommaire

Les rédacteurs 2

ROMAN

Sigma, Julia Deck 4

Analyses par Johan Faerber 5

Pistes pédagogiques par Thomas Anquetin 10

Les Cosmonautes ne font que passer, Elitza Gueorguieva 12

Analyses par Guénaël Boutouillet 13

Pistes pédagogiques par Xavier Orain 18

Panorama : Le tournant artistique du roman contemporain
par Laurent Demanze 21

POÉSIE

La Baie des cendres, Stéphane Bouquet et Morgan Reitz 26

Analyses par Jean-Claude Pinson 27

Pistes pédagogiques par Thomas Anquetin 32

moujik moujik suivi de Notown, Sophie G. Lucas 34

Analyses par Marc Blanchet 35

Pistes pédagogiques par Thomas Anquetin 40

Panorama : Ut photographica poesis par Muriel Pic 43

BANDE DESSINÉE

L'Odeur des garçons affamés, Loo Hui Phang et Frederik Peeters 48

Analyses par Xavier Guilbert 49

Pistes pédagogiques par Xavier Orain 55

Tes yeux ont vu, Jérôme Dubois 58

Analyses par Laurent Gerbier 59

Pistes pédagogiques par Xavier Orain 65

Panorama : gros plan sur le manga par Agnès Deyzieux 67

RESSOURCES 71

Les rédacteurs

Thomas Anquetin, rédacteur en chef du livret, agrégé de lettres modernes et enseignant de lettres et de cinéma au lycée Balzac de Tours, est missionné par le rectorat d'Orléans-Tours pour la coordination pédagogique de *Lycéens, apprentis, livres et auteurs d'aujourd'hui*. Il est par ailleurs auteur d'articles et de chroniques sur la littérature et le cinéma.

Marc Blanchet est l'auteur d'une vingtaine d'ouvrages, de proses, poésies, récits et essais. À paraître en 2018 : *Souffle de Beckett*, essai, et *Valses & enterrements*, proses, aux éditions La Lettre volée. Il est également photographe.

Médiateur littéraire, **Guénaël Boutouillet** lit, écrit (des chroniques et critiques), interroge (des auteurs, lors de débats et rencontres qu'il anime), prescrit (lors de présentations de « rentrées littéraires » ou autres regroupements thématiques), des livres et des auteurs, au cœur du contemporain.

Laurent Demanze est professeur de littérature contemporaine à l'Université de Grenoble. Il est l'auteur de plusieurs essais chez Corti consacrés aux écrivains d'aujourd'hui : *Encres orphelines* (2008) ; *Gérard Macé, l'invention de la mémoire* (2009) et *Les Fictions encyclopédiques* (2015). Son prochain essai s'intéresse aux écritures contemporaines de l'enquête, entre sciences sociales, journalisme et roman noir.

Agnès Deyzieux, documentaliste, est présidente de Gachan, association pour la promotion du manga. Auteure de plusieurs livres sur la bande dessinée, elle chronique l'actualité du manga pour *InterCDI*, anime les sites *Manga Chan*, *Le Dock* (mutualisation de séquences pédagogiques autour de la BD) et *Le Cas des Casés* (interviews d'auteurs de BD).

Johan Faerber est enseignant, critique et éditeur. Il est l'auteur, entre autres, d'*Après la littérature* (PUF, 2018), de *Les Procédés littéraires* (Armand Colin, 2018, avec Sylvie Loignon) et de *Proust à la plage* (Dunod, 2018). Il est l'un des cofondateurs de *Diacritik*.

Laurent Gerbier est maître de conférences en philosophie à l'Université de Tours et membre du Centre d'études supérieures de la Renaissance ; il enseigne également à l'École européenne supérieure de l'image (Angoulême). Ses travaux se partagent entre la philosophie morale et politique de la Renaissance et l'histoire de la bande dessinée du XIX^e au XXI^e siècle.

Xavier Guilbert est critique et rédacteur en chef du webzine *du9.org*, site de référence sur la bande dessinée. Il contribue également à diverses revues spécialisées (*TOPO*, *ATOM*) et a assuré à plusieurs reprises le commissariat d'expositions sur le manga. Depuis 2018, il fait partie du comité de sélection du Festival d'Angoulême.

Xavier Orain enseigne le français au lycée Camille Claudel de Blois. Titulaire d'un master sur la bande dessinée, il s'intéresse à l'histoire de la représentation et aux arts visuels.

Muriel Pic est écrivain et chercheur. Elle a publié plusieurs essais critiques sur W. G. Sebald, Henri Michaux et Walter Benjamin. Deux poèmes documentaires ont paru en 2016 et 2017 : *Élégies documentaires* (Macula) et *En regardant le sang des bêtes* (Trente-trois morceaux). Elle enseigne la littérature française à l'Université de Berne.

Jean-Claude Pinson a longtemps enseigné la philosophie de l'art à l'Université de Nantes. Il est l'auteur d'une quinzaine d'ouvrages. *Là [L.-A., variations autobiographiques et départementales]* a paru en juillet 2018 aux éditions Joca Séria.

Roman

Sigma

Julia Deck

par
Johan Faerber

Née en 1974 à Paris d'une mère traductrice et d'un père plasticien, **Julia Deck** débute ses études secondaires au lycée Henri IV, qu'elle poursuit par une licence de Lettres à la Sorbonne. Après avoir occupé différents emplois, elle est recrutée comme chargée de communication d'importants groupes industriels tels que Nestlé et Gaz de France. Elle devient enfin secrétaire de rédaction pour divers journaux afin, dit-elle, d'« avoir le temps pour écrire ».

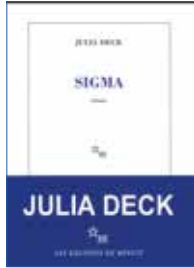
Car, sous l'influence de ses enthousiastes lectures de *Nous trois* de Jean Echenoz et des récits de Christian Gailly, la jeune femme s'est lancée dans l'écriture d'un roman qu'elle se décide à envoyer par la poste aux éditions de Minuit. C'est *Vivianne Elisabeth Fauville*, qui sera publié

en 2012. À la manière des auteurs minimalistes qu'elle admire, elle y raconte le meurtre d'un psychanalyste par sa patiente en passant à la question la narration même. Le succès est immédiat. Il sera confirmé en 2014 par la publication de *Le Triangle d'hiver* où Bérénice Beurivage,

une romancière au nom emprunté à un film de Rohmer, semble être aux prises avec son manuscrit, les hommes et elle-même.

En 2017, parallèlement à sa traduction d'*Une partie rouge* de la romancière américaine

Maggie Nelson, elle fait paraître *Sigma* qui présente l'histoire d'un tableau d'art moderne redécouvert sur fond d'espionnage. Ce troisième roman achève de consacrer Julia Deck comme l'une des héritières Minuit.



Dans les règles de l'art

Paru en 2017, *Sigma* interroge l'art du roman par une série de réécritures virtuoses mais, au-delà de l'ironie et du jeu, dévoile plus profondément une intrigue hantée par une lecture politique des règles de l'art.

Un art du roman

À la croisée revendiquée du « Nouveau Roman » des années 1950 et des écrivains minimalistes des années 1980, Julia Deck offre avec *Sigma* un roman qui, démultipliant les hommages aux romans de genre, se donne comme un carrefour multiple de réécritures ludiques et savantes. Véritable art du romanesque par la science des aventures qu'il déroule et le jeu narratif qui les porte, *Sigma* se présente d'emblée comme une réinterprétation du roman d'espionnage.

De fait, au cœur d'une Suisse décrite par l'exergue de John le Carré comme « *la patrie spirituelle des espions de naissance* », une organisation mystérieuse, dite « l'Organisation » [p. 84] et répondant au nom de Sigma, charge différents agents d'être les assistants de personnalités influentes du monde de la culture. Il s'agit pour Sigma de les surveiller étroitement afin de mener à bien « l'opération Kessler » [p. 12], à savoir contenir l'influence sur la société d'« une œuvre disparue du peintre Konrad Kessler [qui] referait surface aux alentours de Genève » [p. 11]. Parce que l'œuvre de Kessler possède un « pouvoir de nuisance » [p. 11], Sigma veut en limiter la portée en espionnant notamment Alexis Zante, le banquier propriétaire d'un pavillon renfermant l'œuvre, par l'agent Béatrice Bobillard, ou Pola Stalker, actrice, par l'agent Karl Moniel.

Cependant, loin d'y souscrire aveuglément, *Sigma* choisit très vite d'interroger les invariants mêmes du roman d'espionnage. Se met progressivement en place une écriture au carré (ou, pourrait-on dire, à la John le Carré) au sein de laquelle tout va bientôt dysfonctionner. Dans le sillage des *Gommes* de Alain Robbe-Grillet et des *Grandes Blondes* de Jean Echenoz, la réécriture de genre se fait ironique tant Julia Deck s'amuse à faire sortir les espions de leurs attributions puisqu'ils en viennent à donner leur avis personnel dans les rapports où ils doivent demeurer objectifs.

C'est notamment le cas de Moniel qui, contre l'avis de Sigma, conseille

à Pola Stalker de tourner dans un film pourtant politiquement radical, ce dont s'alarme l'organisation : « Le comportement de l'agent Karl Moniel ne laisse pas de nous inquiéter » (p. 48). Moniel sera ainsi radicalement supprimé. Loin de la littérature administrative des espions, communément dite « grise » pour sa froideur, les agents de *Sigma* déploient au contraire une littérature « rouge », à l'image du tableau de Kessler que possède Zante.

Au-delà de cette déclaration d'amour des espions à l'art du récit, se donne à lire, en filigrane, une incidente réflexion de Julia Deck sur les modalités de son écriture car, ainsi qu'elle le déclare, « la position de romancier a beaucoup à voir avec celle de l'espion¹ ». Pour elle, si les espions ne peuvent demeurer neutres en dépit de la Suisse où ils évoluent, c'est que, révélant l'écrivain qui s'ignore, chaque agent défie la question tant redoutée de l'omniscience narrative.

Dès lors, dans ce roman d'espionnage qui emprunte aussi au roman épistolaire et où les liaisons dangereuses cèdent la place à de dangereux agents de liaison, ces espions finissent ironiquement par réécrire un autre roman, d'un genre psychanalytique cette fois : le « roman familial » qui, chez Freud notamment, consiste à interroger les liens de parentés imaginaires. À l'image de la villa de Zante qui ne fait que « dissimuler un espace reproduisant à l'identique un espace non dissimulé » (p. 145), le roman se construit comme l'inconscient freudien : un double-fond qui cache des secrets de famille. C'est pourquoi *Sigma* se clôt sur un sombre retournement dramaturgique par lequel Pola Stalker se trouve être la véritable mère d'Auguste Lestir, le fils de sa sœur qui est considéré comme le « seul héritier des biens de l'actrice » (p. 230). Car, dans cet art de l'excellence du récit, Deck remonte aux origines mêmes de tout roman qui, comme le disait déjà Marthe Robert, fait culminer le mélange des genres en une seule figure incarnée ici par Auguste : le bâtard.

Un roman de l'art

Si dans ce roman du renseignement les espions se fantasment eux-mêmes romanciers et parfois deviennent plus des agents de stars que des agents de liaison, sans doute est-ce parce que *Sigma* se donne avant tout comme un roman de l'art et, plus généralement, des beaux-arts. Trois arts sont évoqués ici avec privilège : la peinture à travers l'énigmatique Konrad Kessler présenté comme « cet artiste subversif » (p. 11). Sont convoqués également, à travers la figure de Pola Stalker, le cinéma et, enfin, le théâtre, à travers cette même Pola Stalker qui monte sur les planches pour jouer la *Marie Stuart* de Schiller. Ce genre donne même lieu à une nouvelle réécriture puisque,

décidément habitée par un devenir artistique, l'organisation Sigma n'hésite pas à emprunter, entre didascalies et dialogues, le dispositif rhétorique de l'écriture théâtrale même afin de rédiger l'un de ses rapports (voir p. 167-178).

Dans ce mouvement centrifuge qui place l'art au centre de la vie de chacun, Julia Deck choisit également, à la manière là encore d'un hommage joueur, de disséminer des allusions littéraires dans les noms donnés à certains de ses protagonistes, comme si tous les personnages étaient des agents doubles au service de l'art. Ainsi, Mme Eduarda, la femme de ménage, emprunte-t-elle son nom à madame Edwarda de Georges Bataille ; Elvire Elstir, la galeriste, prend le sien au peintre d'*À la recherche du temps perdu* de Proust ; Pola Stalker emprunte son nom au film d'Andreï Tarkovski, Prinzhorn à Fritz Horn, l'écrivain suisse de langue allemande, et Konrad Kessler à Joseph Conrad mais aussi au K de Franz Kafka et Dino Buzzati.

Au-delà de cette ludique liste d'allusions culturelles se donne plus profondément à lire dans *Sigma* une lecture politique de la place de l'art dans nos sociétés. De fait, loin de concentrer son roman, comme il est de coutume pour l'espionnage, autour des trafics d'armes ou des réseaux terroristes, Julia Deck choisit d'assigner à Sigma une mission artistique, celle de la domestication des affects que peut produire le *Monoton #001*, œuvre inédite du subversif Kessler qui invente une « insurrection plastique » (p. 215). Pour Julia Deck, l'art possède une dimension politique qui relève de la puissance révolutionnaire car, signale *Sigma*, « l'Organisation n'est guère favorable à la révolution, si ce n'est en surface, lorsque tout change pour que rien ne change » (p. 84). Voir une œuvre ne consiste pas uniquement à contempler passivement un tableau mais à s'engager activement et d'un œil neuf dans une relecture du monde.

Ce chef-d'œuvre inconnu de Kessler, s'il fait d'évidence allusion à Balzac, renvoie peut-être avant tout à la dimension contestataire de toute œuvre d'art pour Guy Debord, à laquelle incidemment Julia Deck se réfère. Ainsi, si Sigma espère dompter tout élan révolutionnaire, c'est que, en étant « matérialisation de l'idée pure » (p. 233), l'esthétique joue un rôle politique pour contester, de l'intérieur, la société du spectacle. Au-delà du jeu et des spéculations financières, Julia Deck affirme combien l'art demeure une puissance politique abrasive.

1. Voir l'entretien accordé par Julia Deck à *Diacritik* : <https://diacritik.com/2017/09/13/julia-deck-la-normalite-est-une-fiction-sociale-le-grand-entretien/> (consulté en juillet 2018).

Deux ou trois choses que je sais d'elle

Second rapport envoyé par un agent de Sigma, ce récit de Karl Moniel, envoyé spécial affecté à la surveillance de Pola Stalker, constitue à la fois le premier portrait de l'actrice mais aussi bien indirectement un portrait de l'agent double. Des deux ou trois choses qu'il sait d'elle, Moniel va avouer combien il est un espion qui aime et qui, à terme, se révélera fasciné comme tous les personnages du roman par la transfiguration de l'art.

Pages 34 à 36 : de
« Karl Moniel pour
Sigma... » à
« épargne-moi leurs
nouvelles »

Une grande blonde

Le rapport de Moniel s'ouvre sur un éloge physique de Pola Stalker mais, à mesure que le portrait se déroule, presque aucun détail précis du visage non plus que du reste du corps de l'actrice n'est donné. Une seule qualité, présentée comme absolue, aimante Moniel : la beauté hors du commun de Pola. Il ne manque pas de mots pour en venir à poser au terme de son évocation un postulat : « Pola Stalker est belle sous tous les angles, que ses traits s'animent ou qu'on la surprenne inopinément fixe, absorbée par la lecture de la presse. »

Si Moniel éprouve une fascination qui le dispense d'entrer dans toute prosopographie, c'est que la beauté de la jeune femme paraît presque répondre du surnaturel. Elle est irrésistiblement attirante tant, note-t-il, « Le visiteur se laisse lentement hypnotiser par son visage. » Actrice de cinéma, elle paraît ne jamais quitter son rôle, celui, à l'évidence, d'une femme fatale dont la beauté a raison de tous les hommes.

Car Pola Stalker est bel et bien une star du 7^e art, de ces grandes blondes mythiques que Jean Echenoz avait déjà su décrire à travers le personnage de Gloire Abgrall et auquel ici Julia Deck rend explicitement hommage. Elle est doublement actrice : star du grand écran tout d'abord mais aussi bien actrice de théâtre. Très vite, la femme fatale est aussi plus largement renvoyée à sa fonction de comédienne car ce visage et cette allure si naturelle ne renvoient qu'à un art plus vaste de la dissimulation et de l'artifice.

Tout sur Pola

À l'instar de *All About Eve* (*Ève*, 1950) de Joseph Mankiewicz, *Sigma*

raconte l'envers de l'existence de Pola Stalker en soulignant combien l'actrice joue à la ville comme à la scène. Ainsi le portrait initial cède progressivement la place à la révélation méthodique du maquillage auquel Pola a recours. S'il est celui d'un agent de liaison, le rapport renseigne avant tout sur la dimension factice de ce visage : « Quand elle ouvre la porte au visiteur, Pola Stalker lui présente le visage qu'elle a choisi de lui montrer. » Car la jeune femme qui emprunte son nom à un film de Tarkovski ne quitte, en vérité, jamais véritablement les projecteurs même dans l'intimité.

En espion avisé, Moniel prend soin alors de détailler l'essentiel des truccages que la jeune femme emploie. Le maquillage devient ici une seconde peau dont seul un scrupuleux rapport de police tel que le signe Moniel peut rendre compte. La salle de bains est ainsi décrite à la manière d'un rapport d'autopsie : « au fond de la poubelle en acier inoxydable, six boules de coton trahissent la métamorphose accomplie depuis le lever. »

Si l'actrice paraît jouer en permanence, il apparaît en revanche évident que plus chacun tente d'en percer le secret, plus la jeune femme paraît se dérober. Sauf aux yeux de Moniel car l'agent est surtout, pour sa couverture, son assistant personnel, celui qui sait tout, le confident ultime comme il aime à le souligner : « Tous ces gens qui croient me connaître parce qu'ils m'ont vue faire semblant d'être une autre — je t'en supplie, Karl, épargne-moi leurs nouvelles. » Insensiblement, l'agent devient amoureux de sa cible.

Cible émouvante

Dès ce rapport premier présentant Pola à travers les yeux de Moniel perce une indéniable fascination qui se métamorphose au cours du passage en une véritable énamoration. Moniel est amoureux de Pola, lui qui, en qualité d'agent, devrait garder ses distances. Son rapport est une implicite déclaration d'amour comme si lui-même était devenu un agent double : au service de l'Organisation, au service de ses sentiments.

La cible à suivre devient émouvante, occasion pour Julia Deck d'œuvrer avec science et mesure à son ironie narrative. Sans même s'en rendre compte, les personnages échangent leurs qualités dans la mesure où Pola devient plus secrète que l'agent qui la suit. À ceci vient s'ajouter une seconde ironie, tragique cette fois, puisque, loin de demeurer l'acteur qu'il doit être en jouant le rôle de l'assistant alors qu'il est espion, Moniel est l'agent qui se fait doubler par sa passion pour l'actrice. Ici, le vrai devient le faux, et le faux devient le vrai dans un roman en quête d'une vérité dont ce premier portrait de Pola indique qu'elle ne sera à trouver nulle part ailleurs que dans l'art.

Pistes pédagogiques

Ce qui se cache (derrière les noms)

Sigma est un roman d'espionnage, mais ludique dans sa manière de solliciter le lecteur, comme le sont certains livres de Jean Echenoz, avec lequel Julia Deck entretient d'évidentes proximités. Ici, les jeux de piste se multiplient, au premier rang desquels celui de l'onomas-tique. Elstir, Stalker ou Eduarda, entre autres, sont des références explicites : les patronymes en dissimulent d'autres, qu'il s'agit d'interroger. Les noms des personnages renvoient eux-mêmes à différents domaines artistiques, tout comme la banque Berghof emprunte le sien au sanatorium de *La Montagne magique* de Thomas Mann. Quelques citations littéraires mettent par ailleurs le roman en perspective, notamment cette phrase quasiment reprise du *Guépard* de Tomasi de Lampedusa, programme d'une révolution maîtrisée par l'aristocratie et, ici, d'une subversion artistique contenue par une organisation secrète : « lorsque tout change pour que rien ne change. » (p. 84).

Par cet ensemble de signes référencés, *Sigma*, par ailleurs « somme », semble affirmer que le réel est lisible dans des strates variées, y compris et surtout celles de la littérature et de l'art.

Le réel et son double

Si, de l'aveu de l'auteure, le décor du pavillon de Zante doit tout à ce-

lui des *Gommes* — autre feuilleté littéraire —, le roman reprend à sa fin l'un des principes de celui de Robbe-Grillet : la variation des points de vue. Trois des fragments présentent en effet l'épisode du vernissage selon trois comptes rendus distincts. Comment le point de vue commande-t-il la narration dans ces trois textes (p. 216-228) ? Comment les indices du meurtre de Pola s'y révèlent-ils progressivement ? Que cela signifie-t-il de la manière dont le réel est perçu ? Ces questions sont à relier à l'une de celles soulevées par le roman : de quelle manière la réalité qui entoure une œuvre d'art peut-elle modifier l'appréhension qu'on en a ? Peut-on minorer sa portée, altérer sa subversion ? — comme, peut-être, la prison de Zante, « un cube d'une immaculée blancheur » (p. 233), sorte de *white cube* pour humain, altère l'usage de ses sens.

Dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, le tableau de Frenhofer finit par se dévoiler, décevant pour ceux qui le contemplant : il est un « chaos de couleurs », et en cela subversif. Dans *Sigma* l'on ne voit jamais le *Monoton* ; tout juste sait-on qu'il s'agit d'une œuvre abstraite et monochrome. Ceci pourrait offrir l'occasion d'étudier avec les élèves ces deux caractéristiques plastiques à travers des œuvres de Malévitch, Klein, Soulage ou Rothko, par exemple, et d'interroger leur rapport au réel.

par
Thomas Anquetin

Les conseils de lecture de Julia Deck

Quel livre offririez-vous les yeux fermés à des adolescent-es ?

Sans doute une pièce de théâtre de Beckett, *En attendant Godot* ou *Fin de partie*, par exemple. Mais pas seulement pour la lire, pour la jouer et jouer avec. Les adultes prennent souvent Beckett pour une espèce de métaphysicien austère, comme si le sérieux et l'humour était incompatibles. Je pense que les adolescents sont plus spontanément sensibles à son potentiel comique, peut-être parce qu'ils se censurent moins.

Quel livre découvert adolescente avez-vous encore en mémoire ?

J'ai envie d'en citer deux, qui ne se ressemblent pas du tout. D'une part, il y a *L'Attrape-Cœur* de Salinger, l'histoire d'un ado qui vient d'être renvoyé du lycée et erre quelques jours dans New York, où il lui arrive toutes sortes d'aventures rocambolesques. Je le relisais à chaque rentrée scolaire pour me donner du courage. Et puis un grand classique, *Madame Bovary* de Flaubert. Je l'ai lu à 14 ans. Ma vie et mes aspirations étaient évidemment très éloignées de celles d'une jeune bourgeoise du XIX^e siècle, enfermée dans sa petite ville normande et dans son mariage. Pourtant j'ai l'impression d'avoir découvert grâce à ce roman tout ce qui reste essentiel pour moi dans la littérature : l'observation précise de la vie quotidienne, l'importance des décors, des objets qui entourent les personnages. À mes yeux, ces éléments concrets, visuels, les caractérisent mieux que tous les développements psychologiques. C'est là-dessus que j'essaie de m'appuyer lorsque j'écris.

Les Cosmonautes ne font que passer

Elitza Gueorgieva, née en 1983 en Bulgarie, vivant en France depuis ses vingt ans, écrit, filme, parle et agit live et en vidéo (avec d'autres auteurs et artistes comme Benoît Toqué, Aliona Gloukhova, ou Olivia Rosenthal, qui fut sa professeure en master de création littéraire).

Après l'obtention d'un master de création cinématographique (2008) et de ce master de création littéraire (2015) à l'Université Paris-8 Saint-Denis, *Les Cosmonautes ne font que passer*, son premier roman, paru chez Verticales-Gallimard en août 2016, a connu un beau succès public et

critique. Il fut notamment lauréat du Prix SGDL (Société des gens de lettres) André Dubreuil du premier roman.

Son film *Chaque mur est une porte* (production Les films du Bilboquet), écrit en 2013 dans le cadre de l'atelier documentaire de la Fémis, a été sélectionné en compétition française au Cinéma du Réel, et primé dans plusieurs festivals.



**Elitza
Gueorgieva**

par
**Guénaél
Boutouillet**

L'étrange étranger en soi

Les Cosmonautes ne font que passer raconte, à la deuxième personne du singulier, en deux parties divisées en 52 courts chapitres, la vie, la chute, et l'« après », du régime communiste dans un pays d'Europe de l'Est, la Bulgarie, du point de vue malicieux d'une petite fille des années 1980 devenant adolescente dans les années 1990.

Ce roman, reconstruction ludique d'un matériau autobiographique, est le premier d'Elitza Gueorguieva ; il est aussi une des premières parutions issues des récentes formations de création littéraire à l'université : on peut en trouver trace en amont de sa parution, dans un témoignage vidéo, que d'autres clips, sorte de *work in progress* (auto-documentaire), viennent compléter ensuite, après parution (voir sa chaîne YouTube).

Dans ces vidéos, l'accent (délicieusement) étranger est ce qui frappe en premier, et vient confirmer ce que le patronyme semblait indiquer : il est très clair qu'elle n'est pas d'ici, cette jeune femme, et que cette étrangère origine qui est la sienne, elle fera pleinement avec, pour construire une parole et un texte singuliers. Étranges autant qu'étrangers, sa voix et son texte produisent un *estranagement*¹ ludique et fertile, comme nous le verrons.

Multiple *estranagement* du point de vue

La narration à la deuxième personne, tout au long du roman, est porteuse d'effets ambigus. Sa force injonctive produit un rapprochement immédiat avec la narratrice, en même temps qu'elle éloigne le récit très autobiographique de toute littéralité, de tout caractère de témoignage. Le « tu » est un « je » déplacé : à la fois intime et décalé.

Le récit est, d'emblée, d'enfance et d'initiation puisque le premier chapitre, « La conquête spéciale », narre une rentrée scolaire (la première, semble-t-il, de l'enfant, au vu de l'angoisse qui l'étreint). La séparation d'avec la mère (l'énonciation s'individuant, passant du « nous » au « tu »), est compensée par une rencontre fondamentale : celle de louri Gagarine (ou plutôt de son portrait en style réaliste socialiste).

Le point de vue posé est celui de l'enfance. La capacité d'imagination enfantine (celle « d'étranger » un objet, un mot, de l'ensemble

habituel de relations qui construisent sa fonction, son sens, telle que la définissait Claudette Oriol-Boyer), marche à plein ; ce déplacement des représentations depuis cet état d'enfance construit le sens depuis ses erreurs cognitives (jouant d'une confusion entre le mot « spatial », inconnu, avec le mot « spécial », p. 9).

Le langage et sa réception provoquent du récit ; ils caractérisent aussi, littéralement, les individus, les transformant en personnage. Le grand-père communiste, la mère et ses cigarettes (« te dit ta mère en allumant sa dix-neuvième cigarette de la journée », p. 9) : à chaque fois, la personne n'est pas séparable du qualificatif qui la fonde — en même temps qu'il en fait une fiction, l'éloigne, et une fois encore, l'« étrange ».

Les mythologies et la propagande du régime communiste sont partout. Dès le premier chapitre, la représentation de Gagarine, figure héroïque, sur une mosaïque, prise d'abord pour une « multitude de petits cailloux de toutes les couleurs » (p. 9), avant d'être déchiffrée, est centrale. Et d'emblée le déchiffrement, même erroné, du monde et de ses représentations, par l'enfant, est essentiel.

Le communisme, encore au pouvoir, apparaît comme une survivance, relique d'un passé glorieux. Son premier et principal représentant est le grand-père (« communiste émérite », p. 11 ; « [Un] communiste. Un vrai », p. 21), figure nostalgique, sur qui le livre se refermera (« Le temps a neutralisé le rêve de ton grand-père communiste », p. 175). Le régime fournit un décor suranné, exotique, au lecteur occidental des années 2010 ; il est une fiction (comme en produit tout pouvoir, comme celles développées par le régime « suivant », dit « de transition », puis pleinement capitaliste) ; mais il est une fiction originelle, fondatrice, une relique de l'enfance (ce que prolongent les performances vidéo *in progress* de l'auteure, qui déploie son projet en s'aidant des objets-souvenirs).

L'étrangeté contextuelle et originelle du « bloc de l'Est » est une part de l'enfance, et redouble l'*estrangement* produit par ce point de vue décalé.

L'estrangement par —et comme — construction formelle

Le livre démarre sur un malentendu : le personnage prenant un mot pour un autre, c'est un monde neuf et différent qui s'érige ; la lecture d'un manuel de propagande (« Manuel pour les jeunes septembriens », p. 27) ou des textes d'accompagnement d'un « petit musée du cosmonaute » ont un effet immédiat dans la réalité : « (...) les noms des cosmonautes, (...) Gueorgui Ivanov qui est bulgare et Valentina Terechkova qui est une femme. » (p. 31). La fonction performative du langage, même déformé, est effective — et ces déformations produisent les actes, décalés, de

l'enfant, et le récit, souvent drôle, des mésaventures en découlant. Les qualificatifs « bulgare » et « une femme » ont vertu autorisatrice, selon la logique aussi « tordue » qu'inflexible de l'enfant : ils permettent à une fille bulgare de s'imaginer devenir Iouri Gagarine (de devenir un cosmonaute), et d'échapper ainsi, doublement, à une condition assignée.

Le langage officiel du régime communiste — puis de son pendant capitaliste — est répété en ritournelle, et parodié : dans la seconde partie, la phrase « C'est la Transition démocratique (...) » ouvre six des vingt-trois chapitres, qui donnent à voir le revers de cette formule idéalisante : « C'est la Transition démocratique, tout est cher et tout le monde très pauvre. » [p. 114].

Une autre formule, « C'est maintenant officiel : (...) » est ainsi déclinée de nombreuses fois. On observe qu'elle s'applique d'abord à décrire le très proche (les relations avec la meilleure amie, Constantza) avant de s'étendre aux événements extérieurs (« Maintenant c'est officiel : / a) il n'y a plus rien à manger, / b) il n'y a plus rien à vendre dans les magasins, / c) et rien avec quoi acheter » p. 74 ; « C'est maintenant officiel : les Bulgares sont parmi les peuples les plus malheureux dans le monde. », p. 156), accompagnant le mûrissement du regard, l'accès au monde des adultes.

Les voies étranges de l'émancipation

Les multiples modes d'*estranagement* produisent une forme de fixation à la fois drôle, inventive et révélatrice (des états fluctuants du monde au dehors, du lointain, des adultes).

Ce monde « officiel », à renverser, puis réinventer, ré-investir, offre un passionnant terrain d'exploration et de jeu à la fantaisie souriante de cette petite fille.

Et dès que ce monde aura été renversé, la « transition démocratique », et avec elle de nouveaux symboles et dogmes (ceux du capitalisme, qui s'avèrent tout aussi réversibles et périssables que les précédents), jouent le rôle de décor autant que de symbole du passage instable qui mène de l'enfance à l'adolescence.

Et c'est lors de la traversée de ce nouveau monde étrange que la petite fille deviendra une jeune fille, puis une femme, toujours rebelle, autant que possible, aux normes établies, et en ce sens fidèle aux rêves fous de la petite cosmonaute qu'elle était — et qui, assurément, la fonde.

1. Procédé littéraire énoncé par C. Ginzburg « Pour voir les choses, il nous faut avant tout les regarder comme si elles étaient parfaitement dénuées de sens – comme des devinettes » (in *À distance*, Gallimard, 2001)

Énonciation et dénonciation du faux

Du communisme comme qualification structurante, des qualificatifs comme structure commune

« Le vrai et le faux »,
p. 21-22

Ce chapitre, cinquième des cinquante-deux que comprend le livre, est, comme nombre d'entre eux, introduit par une phrase récurrente (« Ton grand-père est communiste. »), une de ces « *running phrases* » (comme on parle de *running gags*) qui rythment le récit et construisent le point de vue.

C'est une répétition (de celles qu'on corrige en cours de français), une erreur volontaire (de celles dont la langue et la structure de ce roman se nourrissent) : l'information nous a déjà été donnée et répétée quelques pages auparavant (« ton grand père communiste émérite », p. 11, 12, 13, etc.), et que le grand-père soit communiste, on le sait déjà, on ne sait même que cela, pour ainsi dire, car le substantif « grand-père », à de très rares exceptions près, ne va pas sans l'épithète « communiste », dans le roman — faisant du parent une figure et un personnage (et de fait, une fiction).

Du système et de sa langue comme fiction et comme source de malentendus fertiles

Cette sentence inaugurale est prétexte à analyse et mise en doute — du monde et de ses représentations par jeu du/sur le langage même — car à la sentence première vient s'ajouter une nuance essentielle, dès la phrase qui suit : « Un vrai, te dit-on plusieurs fois et tu comprends qu'il y en a aussi des faux. » En effet, dans l'esprit de la narratrice (à la logique de laquelle nous sommes habilement rivés, par l'usage du *tu*, par le jeu des répétitions et son effet « ritournelles »), puisque « grand-père » et « communiste » sont structurellement associés, l'ajout d'un autre adjectif (« vrai ») produit une modification structurelle. Et s'il est amusant que l'usage de « vrai » produise l'idée du faux, il est également symbolique de l'omniprésence des simulacres dans le régime communiste déliquescant, de cette propagande portée en soi par le système, aussi essentielle et invisible que l'air qu'on respire. Laquelle propagande produit une langue comme inversée, instituant un rapport schizophrénique aux signes, dont nous est livrée ici une version douce.

Le livre n'a de cesse de produire du sens depuis l'incompréhension de cette langue de la propagande. Intelligemment, il applique la même logique au dogme suivant, le capitalisme qui règne dans la seconde partie (les années 90) — prolongement du simulacre dont on peut trouver un appel dans cet extrait : « C'est comme avec les Barbie et les baskets Nike (...) ».

La position de remise en cause de l'évidence par cette enfant retorse et malicieuse est une permanence du texte, son fondement rythmique et narratif. Le livre produit — et pour ainsi dire *se produit* — dans ce malentendu fertile.

Même à côté, étrangère à tout ordre commun, la narratrice raisonne, s'y applique, déterminée. Ainsi, cette démonstration en trois parties, présentée en liste (voire en menu déroulant, tant sa brièveté est frappante) :

« De ce fait découlent quelques autres, de plus en plus déplaisants :

- a) elle peut voyager à l'étranger,
- b) elle a un éléphant doré et surtout
- c) une vraie Barbie. »

Ces démonstrations parodiques sont un des autres motifs récurrents (on en compte 19) du livre. Celle-ci est exemplaire de la logique transverse, d'*étrangeté*, qui gouverne le texte, confrontant un registre formel *a priori* rationnel, ordonné, à des propositions divergentes, inattendues, *étrangères*. Lesquelles, outre leur immédiat effet, loufoque et comique, disent quelque chose du contexte politique, des privations, d'une certaine dureté sociale, à la fois toujours perceptible et toujours distanciée.

Si ce texte est une fiction documentaire, il l'est d'une façon exemplaire : ici la distance induite par la fiction ne nous distrait pas des réalités observées, documentées, mais, changeant d'angle de vue, ajustant autrement la focale, nous « nettoie » les lunettes, pour voir autrement, et sans doute mieux, une réalité à la fois passée et lointaine.

Enfin le regard étranger (voire « étrangeur ») l'est aussi sur la langue, en laquelle il produit des tracas aussi multiples que jouissifs, comme en atteste ce passage : « De ton côté, il n'y a rien à signaler, sauf une piquête de guêpe qui te donne un aspect asymétrique et peu souhaitable. » Où comment en une seule phrase opérer plusieurs décalages (entre oralité et écrit, entre registres de langue), faisant tenir entre eux des mots *a priori* mal appariés, et dont le résultat, « asymétrique », s'avère une novation fort souhaitable. Comme l'est ce premier roman, aux merveilleuses qualités d'invention, dans et par la langue.

Pistes pédagogiques

Deux petites lucarnes ouvertes sur Sofia

Le roman en diptyque d'Elitza Gueorguieva met en miroir des périodes séparées par une ellipse de cinq ou six ans. Ces deux temps forts font doublement sens puisqu'ils sont à la fois charnières dans la vie de la jeune fille et déterminants dans l'histoire de la Bulgarie. En effet, de l'*avant* à l'*après*, le roman esquisse l'itinéraire de l'héroïne dans un double portrait : d'abord petite fille joueuse rêvant avec insouciance à son avenir, ensuite adolescente désillusionnée et révoltée. Comment perd-elle peu à peu ses croyances naïves, jusqu'au « Tu as grandi » qui clôt le récit ?

Cet itinéraire personnel recoupe le mouvement de l'histoire : le pays semble d'abord conduit par une illusion collective, puis frappé, lors de la « Transition démocratique », d'une amère déception. Mais précisément, cette histoire collective est perçue et transformée à travers le prisme déformant de l'enfance. Ainsi, d'un côté le point de vue enchanté de l'héroïne se combine malicieusement à l'appareillage de la propagande et de la désinformation soviétique ; de l'autre, la rébellion juvénile se heurte à la violente réalité d'un pays livré à lui-même, sans horizon collectif ni sécurité.

Chant polyphonique bulgare

Cet amalgame du subjectif et du collectif conduit à un brouillage du sens, qui prend une forme à la fois ludique et discrètement polémique. Tantôt la grandeur des héros communistes se trouve travestie par le *jeu* de la petite fille en quête de « conquête spéciale » ; tantôt la chute du régime est vécue à travers la déception d'un oubli d'anniversaire (p. 93-94). Cette intrusion du destin commun dans l'anecdote triviale produit une déconstruction du réel et des modèles d'autorité politique et économique, parallèle à la perte de sens de l'héroïne. Invitons les élèves à écrire à leur tour un morceau d'histoire vécu à hauteur d'enfant, en s'inspirant du roman et de ses décalages énonciatifs. Cette polyphonie ironique s'appuie sur le discours indirect libre : p. 27-28, le manuel de propagande est « mixé » avec le discours feint de la mère qui s'imagine espionnée et avec les commentaires de l'enfant qui n'y comprend rien ; p. 156, c'est la voix de Sylvie Vartan qui contamine le discours. L'emploi du tutoiement alimente cette impression de déréalisation du monde et d'un jeu permanent avec la réalité. On gagnera ainsi à identifier ces références disparates à l'histoire bulgare (Todor Jivkov, Mutra), à la culture pop ou à la société de consommation que la narratrice met sur le même plan, à la manière de la mosaïque multicolore des premières pages.

par
Xavier Orain

Les conseils de lecture d'Elitza Gueorguieva

Quel livre offririez-vous les yeux fermés à des adolescent·e·s ?

L'Opoponax de Monique Wittig, pour faire découvrir son phrasé libre et vif comme une fillette qui dévale les champs et hurle de joie, et pour replonger avec elle dans l'enfance tant qu'elle est encore proche.

Quel livre découvert adolescente avez-vous encore en mémoire ?

Don Quichotte. En Bulgarie, le livre était au programme au collège. Je me rappelle d'un été au village de mes grands-parents, avec ma meilleure amie on s'amusait à le lire à haute voix du haut de la colline, sous le regard consterné des vaches qui, me semble-t-il, n'ont pas compris tous les liens d'intertextualité et autres subtilités de l'œuvre, mais ont été impressionnées par le personnage de Don Quichotte attaquant les moulins que j'interprétais avec brio et conviction.

Le tournant artistique du roman contemporain

par Laurent Demanze

La littérature n'est pas un espace à part, à distance des autres champs du discours ou des autres arts. Sans en refaire la généalogie, il faut rappeler pour mémoire que Diderot ou Baudelaire ont tenu des *Salons* pour dire leur pratique de spectateur ou décrire les mondes sensibles que leur ouvrait la peinture ; que le roman de l'artiste, du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac à *L'Œuvre* de Zola, est une tradition romanesque avec ses codes ; que la musique n'a cessé d'être une interlocutrice privilégiée de la poésie, cette « musicienne du silence », selon la célèbre formule mallarméenne. Et l'on ne compte plus les collaborations entre peintres et poètes tout au long du XX^e siècle dans la tradition des livres d'artistes.

Pourtant l'époque contemporaine est marquée par trois bouleversements dans le champ de l'art aux inflexions décisives dans la littérature : une autre conception de l'historiographie artistique ; l'essor de l'art cinématographique, devenu en quelques décennies rival et modèle du roman ; une relecture critique des institutions et des espaces. Ces bouleversements sont autant de façons pour la littérature de se penser et de se définir par le détour des autres arts, et de prendre acte de la circulation permanente des techniques et des gestes, des modèles et des imaginaires.

Investir l'envers de l'histoire de l'art

La littérature contemporaine s'écrit souvent avec la vive conscience des médiations qui modèlent notre rapport au monde : chansons populaires, publicités, lieux communs mais aussi tableaux. C'est la raison pour laquelle bien des romanciers investissent la peinture pour dire de manière oblique le monde ou figurer des êtres de fuite. La peinture est conçue comme une capacité de figuration à laquelle s'adosse une littérature qui ne croit plus dans les pouvoirs de la *mimesis*. On pourrait ainsi lire de concert ce que Dominique Viart nomme la transitivité de la littérature, qui se donne à nouveau des objets et s'essaye à restituer le monde, avec le goût renouvelé des romanciers pour les peintres figuratifs, loin des formalismes ou des pratiques abstraites : c'est le cas notamment de la belle collection « Musées secrets » chez Flohic qui

donna naissance à un texte de François Bon sur Edward Hopper, de Pascal Quignard sur Georges de La Tour ou de Sylvie Germain sur Vermeer de Delft.

C'est ainsi que l'envisage Pierre Michon dans son œuvre, dès *Vies minuscules* et davantage encore à partir de ses récits ultérieurs qui s'attachent souvent à des silhouettes de peintres. Mais dans *Vie de Joseph Roulin*, *Maîtres et serviteurs* ou *Le Roi du bois*, Pierre Michon déplace la perspective pour saisir les grands peintres depuis le point de vue sidéré d'un témoin ordinaire : c'est notamment l'œuvre étonnante de Van Gogh depuis les yeux d'un employé des Postes, Joseph Roulin. Le romancier, quand il s'attache à dire les peintres du passé, le fait ainsi en investissant les trouées de l'histoire de l'art, pour interroger la constitution du musée et inquiéter son établissement, en se logeant dans ses creux et ses replis. Pascal Quignard dans *Terrasse à Rome* ou Pierre Michon dans *Les Onze* inventent un artiste, le graveur Meaume pour l'un, le peintre Corentin pour l'autre, pour faire trembler l'histoire de l'art : l'introduction d'un artiste fictif conteste les légitimités des principes hiérarchiques au fondement de l'histoire de l'art. Il ne s'agit pas de reprendre le modèle du *Kunstlerroman* du XIX^e siècle, qui met en récit l'avènement d'une œuvre et consolide l'institution muséale, mais de l'inquiéter.

On pourrait d'ailleurs à la suite de Jacques Roubaud placer l'entreprise des écrivains contemporains sous le signe d'Aby Warburg qui s'est efforcé de déconstruire le récit continu de l'histoire de l'art pour rendre attentif aux anachronismes et aux survivances. La passion de la peinture qui anime bien des écrivains est en effet un désir d'aller à rebours, à l'origine du geste artistique ou aux temps préhistoriques, comme Pierre Michon dans *La Grande Beune*, Jean Rouaud dans *Paléo Circus* ou encore Pascal Quignard traquant la dimension originellement sexuelle de la représentation dans *La Nuit sexuelle*.

La page et l'écran

Le cinéma a été réinvesti dans le roman contemporain de manière sensiblement différente qu'il le fut au temps du Nouveau Roman. Chez Alain Robbe-Grillet, Claude Simon ou Marguerite Duras, le support cinématographique fut exploré comme une manière de déconstruire les facilités de l'écriture romanesque, en complexifiant la trame narrative : à travers le cinéma, le récit n'était plus succession d'actions, mais déambulation dans un labyrinthe mental. Si l'époque contemporaine continue de faire du cinéma un laboratoire de dispositifs formels, elle semble le réinvestir selon au moins trois stratégies : un rapport de rivalité, une cristallisation mélancolique, une extension des (mauvais) genres.

C'est sans doute l'œuvre de Tanguy Viel qui illustre le mieux la relation ambivalente du cinéma et de la littérature : le cinéma constitue en effet pour les écrivains un rival sans précédent par sa puissance mimétique, sa capacité d'adhésion et l'élan romanesque qu'il suscite. Dans cette concurrence, la

littérature est souvent contrainte de se placer dans une relation décalée, critique ou ironique, en reprenant les codes, les motifs et les manières du cinéma. C'est ce que déploie *Cinéma* de Tanguy Viel, dans lequel un narrateur obsédé par *Le Limier* de Mankiewicz s'obstine à le raconter pour en dire les mérites. Le roman est alors dans une situation de *remake* du film, mais le fait détailler à mesure. Une telle logique de reprise est sensible dans *Jan Karski* de Yannick Haenel.

Ce sentiment mélancolique de celui qui vient après et se trouve contraint de rejouer un passé est plus net encore dans l'œuvre de Didier Blonde. Ses récits gravitent en effet autour du cinéma muet (*Un amour sans paroles*, *Les Fantômes du muet*) pour investir un temps perdu de cet art, redonner un nom aux actrices et aux acteurs désormais inconnus, voire explorer ce temps d'avant la naissance à la recherche de secrets familiaux. Le support cinématographique est réinvesti comme trace ou indice d'un temps antérieur : à la manière de la photographie, il documente des allures physiques, des intonations, des formes de vie. C'est cette force spectrale qu'occupe le cinéma dans les romans de Patrick Modiano.

Enfin, le cinéma est un réservoir d'imaginaires, qui permet d'ouvrir largement les genres romanesques par référence et détournement. La littérature contemporaine s'écrit en effet depuis l'invention de la cinéphilie et le développement d'une érudition, intime et souvent hétérodoxe. À travers l'industrie cinématographique, de nombreux genres ont acquis une aura renouvelée : c'est notamment le cas du western, peu mobilisé en littérature, qui donnera lieu à *Western* de Christine Montalbetti ou *Faillir être flingué* de Céline Minard. Par le détour du cinéma, certains (mauvais) genres ont acquis droit de cité, et Tanguy Viel ne s'en prive pas en remobilisant les films de braquage dans *L'Absolue Perfection du crime*, quand ce n'est pas plus classiquement une trame hitchcockienne dans *Insoupçonnable*, comme le fit Jean Echenoz dans *Les Grandes Blondes*.

Une littérature hors du livre

Le dialogue avec les arts peut aussi se concevoir par l'interrogation critique portée aujourd'hui sur les supports, les circuits économiques et les institutions. À travers ce dialogue, l'écrivain mesure la place accordée à la littérature au sein de la société contemporaine. C'est notamment cette réflexion que mène Michel Houellebecq dans *La Carte et le territoire* (prix Goncourt 2010). Malgré la facture classique du roman, une analyse sociologique des circuits de l'art est proposée, à travers les figures de Jeff Koons et Damien Hirst, une satire du vedettariat des artistes contemporains et leur proximité avec les milieux économiques : le roman dans une veine balzacienne analyse les cours et les cotes, les stratégies de communication et le marketing. Au-delà de cette saisie critique du milieu de l'art, le romancier se met en scène en anti-héros

déchu et propose en quelque sorte une confrontation entre le star system des artistes contemporains et la dévalorisation symbolique et économique de la littérature, fortement analysée par William Marx dans *L'Adieu à la littérature*.

Ce déséquilibre entre les champs artistiques et littéraires explique pour une part le travail que mènent bien des écrivains pour inventer des formes littéraires qui puissent investir de nouveaux supports et s'émanciper du circuit contraint de l'édition. Ces échappées, Lionel Ruffel et Olivia Rosenthal les ont désignées comme « littérature hors du livre » ou « littérature exposée » : ce sont des manières de réinvestir les espaces artistiques, de mobiliser la performance, d'inventer des collaborations. Olivia Rosenthal pratique ces écritures hors du livre et certains de ses récits publiés en sont la trace. Depuis *On n'est pas là pour disparaître* (2007) et *Que font les rennes après Noël ?* (2010), elle construit des récits sur le mode du montage qui fait alterner une ligne narrative fictionnelle, des exercices à mener et des entretiens réalisés avec des médecins, des malades d'Alzheimer, des employés de zoo, etc. Semblablement l'entreprise de Philippe Vasset compose une littérature faite de programmes et de propositions, à la manière de l'écriture conceptuelle et prospective d'*Œuvres d'Édouard Levé*, qui propose la liste d'« œuvres dont l'auteur a eu l'idée, mais qu'il n'a pas réalisées » : dans ses explorations urbaines (*Un livre blanc*) comme dans ses romans (*La Conjuración*), il invente des rituels, compose une partition de gestes, toute une littérature programmatique que le lecteur à son tour a la possibilité d'investir sur le mode de la performance. Ses récits s'écrivent non loin d'un art contemporain qui ne cesse de valoriser la notion d'expérience et d'événement.

C'est aussi une littérature exposée qu'élabore Jean-Yves Jouannais depuis 2009 au Centre Pompidou à travers l'entreprise de *L'Encyclopédie des guerres*, où il explore sur scène mensuellement les traités de polémologie et les archives. Mettre en scène ce corps enfoncé dans la besogne du savoir, dans un projet potentiellement infini, sans le publier, c'est pour ce critique d'art, qui fut rédacteur en chef d'*Art Press*, s'inscrire dans la lignée des réfractaires de la publication qu'il a consignés dans son essai *Artistes sans œuvres*. Malgré le refus de transformer cette performance dans la forme close d'un livre, il a remobilisé des chutes et des bribes de narrations dans *Les Barrages de sable* ou *La Bibliothèque de Hans Reiter* : comme si le refus du livre et de la publication avait paradoxalement besoin du livre pour s'énoncer pleinement.

Poésie

La Baie des cendres

Né en 1968 à Paris, **Stéphane Bouquet**, s'il est d'abord un artiste du langage, fait souvent des incursions dans d'autres domaines artistiques que la littérature.

Lecteur très tôt boulimique, il se forme en hypokhâgne avant de faire des études de sociologie et d'économie (discipline qu'il enseignera en lycée pendant trois ans).

Critique aux *Cahiers du cinéma*, il devient à partir de 1996 scénariste pour les films de Sébastien Lifshitz. À la demande de ce dernier, il écrit notamment *La Traversée* (2001) où il joue son propre rôle, celui d'un homme qui part à la recherche, aux États-Unis, de son père biologique. Parallèlement, il travaille avec la chorégraphe Mathilde Monnier et danse dans quelques-unes de ses productions.

Son premier livre de poésie, *Dans l'année de cet âge*, paraît en 2001 chez Champ Vallon. Six autres suivent. S'y affirme une écriture à

la fois directe et inventive. Adeptes de la ligne claire, Stéphane Bouquet renoue avec une veine narrative dont la poésie française la plus récente s'était le plus souvent écartée. Il n'hésite pas non plus à remettre en cause les

frontières entre les genres, faisant ainsi se succéder dans *Vie Commune* (2016) trois longs poèmes, une pièce de théâtre et trois nouvelles. Paru en 2018, un recueil d'essais, *La Cité de paroles*, vient préciser les grandes lignes

d'une poétique tournée vers la vie ordinaire.

Photographe numérique, réalisateur et musicien, **Morgan Reitz** est un artiste polyvalent. D'abord reconnu dans les sphères musicales électroniques, il s'exprime également au travers de l'image. Travaillant sur la colorimétrie directement à partir du pixel, il inscrit sa manière entre photographie, image de synthèse et peinture.

**Stéphane
Bouquet
et Morgan
Reitz**

par
**Jean-Claude
Pinson**



Sans providence

S'agit-il bien, avec ce petit livre, de « poésie » ?

Catégorie devenue très élastique, *élargie* hors de ses frontières traditionnelles (celles du vers et du poème bref), la poésie peut admettre aujourd'hui en son sein un récit qui déroge aussi bien aux formes habituelles du poème qu'aux us et coutumes de la narration romanesque.

On notera d'abord que *La Baie des cendres* n'est pas un recueil de poèmes, mais une suite de séquences en prose narrative qui raconte, avec beaucoup d'ellipses, un embryon d'histoire d'amour (« la triste histoire de cet amour foireux », p. 26). Après une séparation qui la condamne à la solitude, en quête d'un amour impossible, une femme erre en divers lieux et paysages (au bord d'une rivière, dans une fête foraine, au bord d'un champ de maïs, dans un jardin...).

S'il s'agit bien malgré tout avec ce récit de poésie, c'est en raison d'une attention portée à la langue (à la syntaxe notamment) nettement plus marquée que dans le roman standard. C'est aussi en raison d'un dispositif où l'écriture n'est pas seule, mais fait alliance avec un autre art (en l'occurrence celui de la photographie), comme c'est fréquemment le cas dans la création poétique contemporaine. Le texte en effet ne prend pleinement sens qu'à la lumière des photographies de Morgan Reitz auxquelles il fait suite. Ces photos peuvent d'ailleurs elles-mêmes, compte-tenu de leur traitement beaucoup plus « pictorialiste » que réaliste, être considérées comme des « images-poèmes ». La poésie n'est pas l'apanage de la poésie. Elle peut être l'affaire aussi des autres arts et même une préoccupation majeure de l'existence, comme le laisse entendre, discrètement, le récit de Stéphane Bouquet, par exemple quand il évoque son personnage observant « de très loin le village et le port qui brillent là-bas sous des dorures d'icônes » (p. 43).

Un dispositif

Inclassable, le présent récit obéit cependant à un dispositif très précis. Il se présente sous la forme de neuf « chapitres » qui, sans jamais les commenter, font cependant écho à neuf photos de Morgan Reitz. S'ensuit une série apparemment disparate, qui présente tantôt des vues urbaines (on y peut notamment reconnaître des lieux de

Nantes), tantôt des paysages ruraux. Nulle présence humaine n'y est immédiatement décelable (en ce sens ce sont des natures mortes) et leur succession paraît aléatoire. C'est le récit qui les relie, y ajoutant la fiction d'un personnage (« elle ») dont l'histoire, jamais vraiment explicitée, se déploie de séquence en séquence sous la forme d'un discours indirect libre.

Disjonction et conjonction

« Photo-graphie » (avec un tiret), tel est le sous-titre de *La Baie des cendres*. Le tiret est ici important. Signe ambivalent, il disjoint en même temps qu'il conjoint, rassemble.

Disjonction : chacun, photographe et écrivain, suit son chemin, et les deux parties du livre paraissent, non pas tout à fait s'ignorer l'une l'autre, mais opérer en toute autonomie selon une logique qui est propre au médium de chaque art. Les photos ne viennent pas documenter un récit, comme c'est le cas par exemple dans les romans de W. G. Sebald. Et le texte ne vient pas davantage éclairer, commenter des photographies. Les premières insistent sur la couleur et le grain de l'image pour un traitement de la lumière qui s'éloigne sensiblement de tout naturalisme et tire chaque image du côté d'une forme d'onirisme. Le texte, lui, en sa modalité énonciative propre (le discours indirect libre), invite le lecteur à suivre les méandres chaotiques d'une subjectivité (celle de la femme délaissée) en proie à la détresse sentimentale.

Cependant, par les moyens propres à chaque art, c'est à un même sentiment d'étrangeté qu'on aboutit, comme si la pratique du photographe comme celle de l'écrivain obéissaient toutes deux à cette même technique de l'*estrangement* (*ostranenié* en russe) que Victor Chkolovski définissait comme procédé de « défamiliarisation » mettant à distance les habituels mécanismes d'appréhension du réel. En outre, si les deux parties du livre paraissent emprunter des voies étrangères l'une à l'autre, leurs parallèles se rejoignent, comme si quelque énigmatique géométrie non-euclidienne finissait par retourner la disjonction en conjonction. Fût-ce de façon très ténue, chaque séquence fait en effet référence à un élément de la photo à laquelle elle est censée correspondre dans l'ordre de la série. Par exemple, la septième prose évoque « les fourrés et les ronces » qui apparaissent au premier plan du cliché correspondant ainsi que « la douceur nabi » de l'usine qui se montre au second plan. Cet élément repris par le texte peut être un motif ou un détail, mais aussi une couleur (ainsi le ciel « aussi orange qu'un jus multifruits bio vitaminé » de la première photo).

Au plus près du cours aléatoire des pensées et des choses

Les neuf clichés de Morgan Reitz ne sont pas réunis par la parenté d'un motif. Tout au plus ont-ils en commun une même inspiration plus ou moins paysagère. C'est d'abord le traitement de l'image (lumière, couleur, grain) qui assure leur unité.

Une semblable logique métonymique de la juxtaposition aléatoire commande non seulement l'enchaînement des neuf « chapitres » du texte de Stéphane Bouquet, mais celui de ses phrases. Nulle intrigue, nulle providence narrative conduisant une histoire à son dénouement. C'est au contraire la bifurcation imprévue qui prévaut, selon une technique qui n'est pas sans parenté avec celle du montage et du raccord propre à la grammaire du cinéma. L'effet d'étrangeté inhérent à une histoire très lacunaire s'en trouve renforcé d'autant. Sautant d'une idée ou d'une sensation à l'autre, d'un sentiment à une impression, le récit capte ainsi au plus près le flux erratique d'une sensibilité en proie au désarroi amoureux.

L'énigme du titre n'est pas levée par la lecture, même la plus attentive. Le lecteur peut donc librement s'abandonner à son imagination. Il pourra ainsi penser à la baie de Naples recouverte de cendres après l'éruption du Vésuve. L'on pourrait dire cendreuse en effet la tonalité qui sourd de la lumière voilée, obscurcie et jaunie, presque sépia parfois, qui caractérise les photographies de Morgan Reitz. Comme si quelque catastrophe écologique avait eu lieu, empoisonnant, empoissant d'une suie malsaine, d'un air vicié, l'atmosphère où semblent figés dans une sorte d'irréalité inquiétante les éléments de chaque paysage — non sans que se fasse sentir une forte ambivalence, car cette lumière voilée n'est pas sans rappeler aussi la dorure sombre des icônes.

Mais c'est à une autre catastrophe, intime celle-là, qu'on peut aussi penser. C'est elle du moins qui transparaît tout au long du récit. La narratrice, abandonnée à sa solitude, est en attente, en vain, de la « consolation éblouissante » d'une étreinte qui ne vient pas. Elle voudrait pouvoir aimer, mais c'est seulement sa propre bouche qu'elle rencontre. L'amour, comme la vie est sans providence.

Nocturne

Nettement plus long que les précédents, le neuvième et dernier « chapitre » est un flash-back qui revient sur la scène de rupture amoureuse à l'origine de l'errance de lieu en lieu du personnage précédemment désigné comme « elle ».

Dernier chapitre,
p. 53-60

Kaléidoscope

La dernière des photos de Morgan Reitz à laquelle cet ultime chapitre fait écho se singularise par son côté nocturne et minimaliste. Pas de paysage discernable, mais un « extérieur nuit » où l'on ne distingue que quelques faibles lumières au loin, tandis qu'au premier plan un lampadaire éclaire *a minima* les arêtes d'une rambarde métallique. En contrepoint de cet extérieur nuit, c'est tout un paysage intérieur, un « intérieur nuit », que le texte met en place, au moyen d'un monologue intérieur fait de longues phrases sans ponctuation ou presque.

La nuit, on le sait, est propice à la confiance. Quand s'y ajoutent la solitude et son huis clos, elle est aussi favorable à toutes les errances et divagations d'une pensée prompte à s'affranchir des amarres de la vie diurne ordinaire. Contrastant avec la vacuité nocturne de la dernière photo, le texte de ce dernier chapitre frappe par sa prolixité (on pourra songer au monologue de Molly Bloom à la toute fin d'*Ulysse*, le roman de Joyce). Il prend la forme d'un défilé kaléidoscopique d'images aussi diverses qu'inattendues, survenant de façon impromptue au gré des mouvements désordonnés de la pensée. Pêle-mêle : la vision du corps de l'être aimé « sur les draps dans la lumière de lune comme une inondation de crème laiteuse » ; celle d'un « adolescent qui enfle le tee-shirt sur l'autre » ; la remémoration de « capotes usagées qu'on avait laissé traîner en tas », souvenir lié à un événement qui semble faire référence aux attentats de Paris de 2015 (« D'autres furent tués. Les sirènes et les projecteurs de la police n'ont pas tardé à strier le lit le canapé le vase et les capotes ») ; une suggestion (« tu peux vouloir ajouter l'edelweiss et la nuit et le stabilo de la lune, ça fait un paysage de Noël ») ; le rappel d'un incident (celui d'une baignoire qui déborde) ; une scène fantasmée (« imagine une femme sur le toit d'un immeuble qui crie aux enfants, s'il vous plaît calmez-vous, pendant qu'elle étend les draps d'un matin dans la promesse du soleil »), etc.

Dire « je t'aime » : tout un poème

« Je t'aime » est l'énoncé le plus banal et le plus universel qui soit. Toute la difficulté (dans la vie d'aujourd'hui sans doute plus que jamais) est de parvenir, tant la formule est éculée, à le *placer* de telle sorte qu'il ne sonne pas faux. C'est pourquoi dans ce monologue qui est aussi un aveu il ne survient que subrepticement, au détour d'une phrase (« comme je suis trop fatiguée je t'aime j'ai peur de la nuit tout cela que j'ose dire... », p. 59).

La difficulté n'est pas moindre pour l'écrivain, le poète. Comment faire pour que soit audible aujourd'hui un chant amoureux ? À chaque pas, il risque de tomber dans la mièvrerie et le kitsch, tant le registre lyrique est fatigué, encombré de clichés. Il faut donc au poète emprunter des chemins de traverse et inventer un discours nouveau. Évitant la poésie personnelle (celle où le poète parle en son nom), Stéphane Bouquet lui substitue un récit où la plainte amoureuse est portée par un personnage et où le registre lyrique est constamment contaminé par la prose la plus triviale de la vie ordinaire. C'est pourquoi dans ce livre le ton élégiaque (« Là-bas, dans vivre », p. 58) et le lexique amoureux (« sérénade » par exemple) ne sont présents qu'à la marge. L'amour semble ne plus pouvoir se dire, dans l'écriture la plus contemporaine, qu'à la faveur d'un discours prosaïque où le sentiment amoureux requiert la médiation du plus trivial.

Forme musicale, le nocturne se caractérise par sa liberté d'allure et sa tonalité élégiaque. Le thème, très souple, y est propice à toutes les variations et improvisations. Même souplesse ici du texte. Afin de sonner juste, l'auteur invente un *phrasé* tout en ruptures et bifurcations imprévues. Il n'hésite pas à *déplacer* les mots dans la nuit du langage, comme son personnage féminin éprouve le besoin, pour affronter la solitude, de « déplacer des meubles dans la nuit ».

Pistes pédagogiques

La vie dans les photographies

L'une des particularités de la figure féminine au cœur des textes de Stéphane Bouquet est qu'elle semble vivre par intermittences, lorsqu'elle se trouve au sein des espaces découpés dans le réel par les photographies de Morgan Reitz. Elle erre de l'une à l'autre, contrainte au changement par une instance abstraite qu'elle n'interroge pas. Quels sont les indices de ce parcours forcé, qui entérine le lien entre les photographies et les textes ? « C'est vaguement écœurant ces sautes perpétuelles » (p. 37), « On vient de lui changer à nouveau de paysage » (p. 45), regrette-t-elle par exemple.

Noces morganatiques

Quels motifs structurent le parcours du personnage ? La mangue, par exemple, qui, par association paronomastique, pourrait symboliser le manque ; mais aussi, plus importante encore et autre signe de l'absence, la lettre qui l'accompagne. Dans l'attente d'un rendez-vous manqué avec un homme dans un passé proche (p. 22) et qui se reporte indéfiniment, cette lettre arrive dès le premier texte (p. 23), avant, tour à tour, d'être à l'eau (p. 25), morte de sa mémoire (p. 30), « légendaire » et serrée tout contre elle (p. 35), de n'être « aucun courrier » (p. 43) car c'est jour férié (mais « N'importe quelle lettre pourtant lui suffirait »), ou encore d'être confondue avec un

vieux ticket de caisse (p. 49). La lettre disparaît dans le dernier texte car les corps s'approchent — mais est-ce nostalgie ou retrouvailles ? Et que signifient les « noces morganatiques » évoquées p. 34-35 ?

Désir et quête du bonheur

Que le personnage féminin cherche-t-il de photographie en photographie ? Les textes sont pleins d'un désir qui s'exprime par symboles et par la lassitude de ne pas trouver le bon lieu, celui qui ferait coïncider ce désir et son objet : un homme autrefois connu. Quête infinie, comme l'est celle du bonheur qui plusieurs fois interroge : « au moins vous aurez entr'aperçu le bonheur » (p. 31), « À quoi ressemble le bonheur ? » (p. 46).

La coïncidence semble impossible : l'étreinte, réalisation du désir, recule sans cesse car d'une part chaque photographie peut receler « un endroit sans doute caché où l'image n'est pas finie » (p. 46) et qu'à chaque fois, un « nouveau secret gît dans le paysage » (cf. p. 25) ; d'autre part, elle mène cette quête « armée de l'épuisette instable et parfois décousue du langage » (p. 45). Être personnage ici, c'est aussi tenter de dire le monde en formulant un désir (ou à défaut le substitut de son objet : le prénom clamé plusieurs fois dans la septième séquence) et donc se heurter à l'inconséquence des mots.

par
Thomas Anquetin

Les conseils de lecture de Stéphane Bouquet

Quel livre offririez-vous les yeux fermés à des adolescent-e-s ?

Les Nourritures terrestres d'André Gide. Livre court, dense, et surtout parfait petit précis de liberté et de libération. Gide nous apprend à travers son héros, Nathanaël, à aimer le monde et à inventer son chemin personnel, loin de toutes les carcans, de toutes les exigences sociales, parentales, économiques, etc.

Quel livre découvert adolescent avez-vous encore en mémoire ?

Moderato Cantabile de Marguerite Duras. C'est sans doute le premier livre adulte que j'ai lu de moi-même, c'est-à-dire sans être recommandé par l'école. J'ai adoré ce long récit d'amour où il ne se passe rien que des étreintes rapides et des verres de vin bus au café. (Mais avant cela, et grâce à l'école j'étais fou de Racine, Lamartine, et Baudelaire)

moujik moujik *suivi de Notown*

« **Sophie G. Lucas**, née en 1968, à Saint-Nazaire, vit à Nantes. Depuis 2005, quelques plaquettes, quelques recueils, quelques articles comme notes de lecture (terreaciel.net) ou présentations d'auteurs pour la Maison de Poésie de Nantes (et donc, dans *Gare Maritime*), quelques poèmes (dans des revues de poésie *Décharge*, *Liqueur 44*, *Contre-allées*, *N4728*, etc.) ». Si nous reproduisons fidèlement le « à propos » de Sophie

G. Lucas figurant sur son blog (sophieglucasappartement22.wordpress.com), c'est pour mieux mettre en perspective une tension entre l'image publique d'une poète à travers un outil numérique et sa propre implication dans l'écriture de livres. D'un côté, Sophie G. Lucas nous invite sur internet à suivre ses résidences, ses rencontres avec le public, ses témoignages,

ce que l'on appelle de nos jours son « actualité », de l'autre ces différentes activités renvoient à une production écrite d'une teneur politique et d'une nature documentaire revendiquées.

Après le prix de la Ville d'Angers pour *Nègre Blanche* (L'Idée bleue, 2007), Sophie G. Lucas a publié la même année *Sous le ciel de nous* (La Contre Allée), et depuis chez le même éditeur : *Se recoudre à la terre (avec neige)* en 2011, *Témoin* en 2016, et la réédition en



un seul volume de *moujik moujik suivi de Notown* en 2017. Elle a également publié en 2016 à *part la neige* (Faï Fioc, les cahiers) et *ordinaire* (Potentille). À noter que ses écoutes musicales du moment lors de l'écriture de poèmes sont toujours indiquées en fin de volume.

Sophie G.
Lucas

par
Marc Blanchet

Objectiviste ?

Imaginons d'abord que nous sommes des poètes new-yorkais des années 1940. Nous lisons de nombreux écrivains étrangers et bien sûr nos concitoyens. Parmi ces derniers, Walt Whitman, en voulant élever son chant si haut qu'il serait « crié sur les toits du monde », nous a éblouis. Il est parvenu à raconter le mythe américain à travers de longs poèmes lyriques. Sa voix s'inscrit à côté d'autres auteurs qui lorgnent vers une philosophie « pratique », comme Emerson ou Thoreau.

Ne nous égarons pas : imaginons que nous sommes à New-York, haut lieu du cosmopolitisme et qu'il est l'heure de faire un constat. D'écarter cette notion de « lyrisme » trop volontaire, trop visible, d'en finir avec la métrique comme une obligation (en France, le poème *Zone* d'Apollinaire a sonné au début du XX^e siècle le glas de l'alexandrin et « inventé » le vers libre) ; de même, si un poème propose des « images », des choses à voir, percevoir, ressentir, grâce au langage, pourquoi ne pas privilégier des images « simples et concises », inscrites dans l'observation de la réalité, parfois la plus banale, dont il y aurait davantage à tirer en sensations (et réflexions) qu'en morale ?

Un poème comme une photographie ? Le langage étant signification, cette photographie ne doit pas chercher à délivrer un message. Elle préfère dessiner une situation ; elle invite par son sens de la description (ou de la mise en scène) à partager un instant de vie sur terre. À sa lecture, nous gardons des impressions diverses, qui demeurent le privilège du lecteur : l'interprétation. Bref, la notion d'un « moi » puissant, un rien romantique, ou surréaliste, est mise sur la touche. Il s'agit de faire preuve d'objectivité. Le mouvement objectiviste est né. Ses poètes sont, entre autres, Charles Reznikoff (nous y reviendrons), Louis Zukofsky, Carl Rakosi ou George Oppen.

Ne nous sommes-nous pas un peu éloignés dans l'espace et le temps ? Non. La Française Sophie G. Lucas, née en 1968, convoque le mouvement objectiviste pour témoigner de sa recherche littéraire. Il ne s'agit pas de reproduire scolairement une méthode, plutôt d'exprimer un questionnement sur le monde d'aujourd'hui, questionnement que la poésie permet d'intensifier.

Ici pas de versification, de lyrisme subjectif, de complexité syntaxique autre que la vertu d'un vers libre, rythmé comme bon lui semble. Les

coupes, les retours à la ligne, même des mots hachés, ne renvoient à rien d'autre qu'à cette manière d'intriguer le langage qui est le propre de la poésie. De même pour les textes en prose du recueil : parce qu'ils allient narrations et apartés, sensations qui dérivent ou annotations, ils appartiennent à la poésie (ils ne cherchent ni à raconter une histoire précise, ni à privilégier la réflexion du poète).

Un sujet essentiel domine dans les livres de Sophie G. Lucas, presque un devoir : la poésie doit donner parole aux démunis et exclus, *ceux du temps présent*.

On peut dès lors s'interroger, convoquer une formule, parler de « poésie documentaire ». Pourquoi pas ? Une telle appellation peut limiter un propos et détourner une poésie de ses enjeux. Elle n'est pas fausse, loin de là ! On peut ajouter le mot « sociale » à celui de documentaire. Les titres des livres de Sophie G. Lucas nous l'indiquent : *Témoïn*, son dernier livre, paru en 2016 [d'après des audiences dans un tribunal correctionnel français], ou *moujik moujik* suivi de *Notown*, deux livres parus initialement aux éditions Les États-Civils en 2010 et 2013.

Moujik ?

S'inspirer de l'écriture de Charles Reznikoff n'est pas imiter sa méthode. Ce poète américain est l'auteur de deux livres-sommes du vingtième siècle : en 1965 *Témoignage, États-Unis 1885-1890 (récitatif)*, à partir d'archives de tribunaux de la fin du XIX^e siècle, et *Holocauste* (1975), à partir d'archives du *Procès des criminels devant le Tribunal Militaire de Nuremberg*. Reznikoff, ancien étudiant en droit, utilise la « matière froide » de procès, supprimant toute parole liée aux affects afin de ne donner qu'une succession de faits, rythmée en vers libres. Le poète reprend ainsi un témoignage sans émotion visible qui par son rythme crée à son tour « un état d'âme ou un sentiment ». La poésie apparaît en empruntant des voies sur lesquelles on ne l'attendait pas.

Dans une période où nous vivons la crise des migrants et tentons d'accueillir des êtres en exil, fuyant guerres, misères, exclusions sociales ou identitaires, nous voyons aussi depuis des décennies, autour de nous, des individus installés dans des camps de fortune, des squats, ou des bois (comme celui de Vincennes). Une population privée de tout, aux abris précaires, survit dans la plus grande pauvreté.

Dire la parole d'autrui, la rapporter dans ses difficultés d'élocution, sa solitude, ses espoirs, et même ses silences : voici ce que Sophie G. Lucas essaie de « faire », et de partager.

Souvenons-nous que le mot poème vient du grec ancien « poiein » : fabriquer, créer. Les poèmes de *moujik moujik* sont de petites

constructions aux vers brefs, aux mots coupés, rejetés, comme le sont ces abris de fortune par l'usure, le vent, le froid, le temps. Au mot de serf, qui au moyen-âge déguise le mot esclave et marque l'appartenance du monde paysan à des seigneurs, se substitue celui, venu de Russie, de *moujik*, prononcé par un individu dans un de ces poèmes : « J'ai gagné les grandes villes / Mais rien n'a changé / Nous resterons toujours leurs moujiks ». La répétition du mot « moujik » dans le titre du livre fait ainsi entendre une forme d'insistance en soulignant l'écrasement social dont sont victimes ces « témoins ». Rien ne change ; rien ne va-t-il changer ?

Partout et nulle part ?

Detroit fut aux États-Unis une ville d'une puissance industrielle hors-normes. Des crises successives ont entraîné la fermeture des usines, un exode des habitants, un abandon des structures administratives et de maisons particulières impossibles à rembourser. Detroit est devenue une ville vidée de sa population comme de son âme : une non-ville, une No-Town.

Pour Sophie G. Lucas cette désertification doublée de pauvreté, accentuée par des violences quotidiennes, offre une matière littéraire qui correspond à son vœu : parler de la fragilité des autres, les plus démunis, leur donner voix par le poème. « Detroit m'est apparue comme un symbole de l'effondrement du système ultralibéral [qui n'a pas eu lieu]. [...] Là encore, j'ai travaillé à partir de reportages, de blogs, de photos ».

Comme pour *moujik moujik*, la poète se fait enquêteuse ; elle collecte des informations, des données... et prend le temps de les étudier. Elle les interroge, crée des relations, des perspectives à travers le poème. Elle invite ensuite le lecteur, par un livre, à *regarder*.

Dans *Notown*, Sophie G. Lucas met en résonance des témoignages qui peuvent être des sensations intérieures : « elle voudrait glisser comme la glace / sur la rivière / voir son reflet dans le ciel / (mais trop de nuages) ». Des impressions comme autant d'impasses, des lambeaux de ciel comme autant d'instantanés possibles de beauté. Des passages en italique apparaissent comme des propos rapportés plus flagrants et viennent rythmer l'ouvrage. Par cette écriture, Sophie G. Lucas écarte sa poésie des archives travaillées à la manière de l'objectiviste Reznikoff et crée, dans un esprit toutefois similaire, son propre objet poétique, sa propre Modernité. Chaque poème nous regarde, nous invite à un possible dialogue...

Les plus fragiles

Interroger les effets d'une société ultralibérale dans *moujik moujik*, c'est écrire à partir d'un espace précis (le Bois de Vincennes) en quatre temps : « 1. dans le bois, » ; « 2. dans le décor, » ; « 3. dans le banc, » ; « 4. dans ma maison, ». Quel que soit l'espace qui succède au premier « dans le bois, » (la virgule après chaque titre invite à lire la suite, à se défaire d'un intitulé intimidant comme l'entrée d'un temple), Sophie G. Lucas indique à l'intérieur des rabats du livre son désir permanent de créer un « mélange de fiction et de réalité. [...] de partir des marges, d'évoquer les plus fragiles. »

Dans cette démarche, il n'y a aucune candeur. On est même éprouvés de lire le dénuement de ces êtres qui parlent sans (presque) rien juger, considérant parfois leurs corps comme des éléments à la dérive, n'ayant aucune demeure ni terre auxquelles se raccrocher. Ces êtres racontent leur existence avec des expressions simples qui en deviennent déroutantes (dans *moujik moujik* : « je re / mue le ciel / ne sent / rien » ; dans *Notown* : « on part en fumée ») ; parfois ils expriment des moments d'admiration devant la nature.

Pour la première fois ce matin
C'est encore l'aube
Les néons bourdonnent
comme des mouches
Des gars fluorescents
chargent le camion benne
Pour la première fois
je me demande
combien de temps encore
je vais rester là
sur le banc de la gare routière
Mais la réponse ne vient pas

Extrait de la troisième partie de *moujik moujik* (« dans le banc, », page 73), ce poème est une invitation au lecteur à écouter. Quelqu'un parle. Il dit d'abord quelque chose qui nous trouble : « Pour la première fois ce matin / C'est encore l'aube ». Deux constats s'énoncent en même temps. Il n'est pas aisé de les mettre en relation. Il faut lire le septième vers pour retrouver ce « Pour la première fois ».

Aussi, lors du vers initial du poème étions-nous en présence d'un sentiment qui ne pouvait se dire, s'écartait de lui-même. Il montrait alors un monde en éveil, ce qui entourait cette « voix » : le matin, des néons, des éboueurs et un camion-benne. Autant dire une aube

« Pour la première fois ce matin... »,
p. 73

sans gloire (opposée à l'imagerie poétique du lever du soleil) au-dessus d'un être seul, isolé. Deux images plus amères que banales se succèdent : des néons aux bruits de mouches et des « gars » (un mot qui ne montre aucune séparation sociale entre eux et notre voix) s'activant à vider les ordures.

Aucun effet grandiose de comparaison... un effet de lecture se produit toutefois : les bruits du monde lient un éclairage brut à des insectes nuisibles, les mêmes qui vivent au milieu des détritiques que les éboueurs vident. Ici ce sont des gars « fluorescents », une manière à la fois d'indiquer leurs vêtements tout en leur donnant une lumière inattendue.

Le second temps du poème commence : « Pour la première fois ». Une pensée possible se fait entendre, puis situe notre voix sur un banc. On comprend que cette voix est celle d'un être en rupture, indiquant son propre espace. Elle témoigne d'une vie sans demeure, d'une nuit blanche probablement, qui nous permet d'assister à *son aube*.

Cette première fois est presque un étonnement, sinon une résignation : « Combien de temps encore / je vais rester là / sur le banc de la gare routière. » Pas de point d'interrogation. Le « moujik » parle malgré lui. Il se tient sur un banc public et n'est plus qu'une question — constat redoutable et lucidité blessée. La gare routière n'invite à aucun départ. Cette voix comme nous, lecteurs, assiste, impuissante, à des voyages impossibles. À cette question en suspens, pas de réponse. Elle « ne vient pas », pareil à un véhicule (un train, un bus) qui permettrait une destination, une orientation, un sens.

Parole de peu

Si des majuscules commencent chaque phrase coupée en vers libres, avec des renvois à la ligne (sans effet, sans rien d'apprêté), aucun point final. Ces vers restent suspendus dans la page, ouverts sur un vide qui est leur façon d'être conçus par la poète : ne rien conclure, ne vouloir rien conclure. Sophie G. Lucas, par ces objets infimes, et même infirmes, dessine une vie dans une lumière pâle (matin et aube faits de néons et de fluorescence), une voix qui est un corps à l'arrêt, qui ne peut que voir, observer, mais sans mobilité, sans aventure, sans identité. Cette distance à l'œuvre dans le poème objective la situation et crée, hors de tout état d'âme et d'interprétation, une émotion, en faisant entendre une voix au beau milieu de rien — qui est pourtant un monde commun. Le mot « moujik » en devient intemporel et désigne une violence sociale qu'un monde libéral peut créer, réduisant des vies humaines à rien, assises çà et là sur des bancs publics. Pareillement, les habitants de Detroit, de leur monde industriel frappé d'effondrement, nous regardent. Ils sont, ainsi que le poète français François Villon nous désignait dès le XV^e siècle, nos « frères humains ».

Piste pédagogique

Les deux recueils ici compilés se caractérisent par un feuilleté énonciatif permanent, qui se joue à plusieurs niveaux.

Donner voix

Sophie G. Lucas offre d'abord, à ceux qui l'ont perdue ou qu'on n'entend plus, une voix qui porte : les occupants du bois de Vincennes à qui elle permet de dire *je*. Chacun pourrait affirmer que, comme Georges « dans le bois », dans le livre son « silence s'est / défait » (p. 14). Le poème dit ce que ces personnes ne disent pas (« je dis rien / je dirai ri / en de / l'intérieur de moi » [p. 36]) et leur octroie un espace de parole — y compris depuis la mort, dans la prétéition de « francis » (p. 16-17). À ces *je* multiples (pronom donné aussi aux choses : chêne, bâche, terre) s'opposent des *ils* ou des types indistincts, silhouettes de ceux qui ne vivent pas ici (p. 16, 31, 63). Et puisque l'« on oublie / les mots / ça se mélange / les langues » (p. 18), le poème permet de les fixer, sans éluder la difficulté de dire, que mettent en évidence les vers brefs et hachés qui coupent les mots. Les troisième et quatrième sections de *moujik moujik* permettent qu'une parole plus continue se déploie, par des vers moins coupés. Un *je* non identifié rêve aux élans depuis une gare routière ; un autre clôt le cycle de la mort en évoquant son père dont les restes sont dispersés « sur un carré vert ».

Parenthèses énonciatives

La section « dans le décor » offre une énonciation plus complexe. Les *je* se mêlent aux *il(s)* dans des petits récits constatifs émaillés de paroles rapportées, directement et indirectement, sans marques distinctives. Des parenthèses tantôt, comme au théâtre, donnent des indications quant à l'apparence physique, aux gestes ou aux conditions de la parole, tantôt traduisent discrètement la subjectivité de celle ou celui qui observe, et permettent ainsi de dépasser la récurrence *objective* du « il y a ».

Tressage de paroles

L'énonciation change encore de modalité dans *Notown*. Les italiques signalent de véritables discours rapportés : témoignages et reportages recomposés en vers libres, comme des cartons ou une voix off dans le cinéma documentaire, entre les occurrences desquels le réel advient. Les caractères droits sont propres à des poèmes qui mêlent les caractéristiques de *moujik moujik* : constats, évocations d'actions au présent, parenthèses de descriptions et de précisions où le sujet poète se laisse discrètement saisir, sans bifurcation. Le réel est ainsi perçu sur des modes divers, qui tressent constats et commentaires, causes et conséquences de manière parataxique, affirmant un point de vue mais refusant tout jugement.

par
Thomas Anquetin

Les conseils de lecture de Sophie G. Lucas

Quel livre offririez-vous les yeux fermés à des adolescent·e·s ?

Un livre que j'offrirais aussi bien à un.e adulte qu'à un.e adolescent.e : *Sur la route* de Jack Kerouac. Pour sa liberté, dans sa forme, et dans ses sujets. Pour son écriture, sa poésie. Pour son regard sur le monde. Pour ce mélange de fiction et de réinvention, d'autofiction, de mémoire. Pour cette approche musicale de la langue, pour la porosité entre la prose et la poésie. Pour les promesses de liberté qu'il contient, et qui peuvent toucher des adolescent.e.s. J'évoque souvent ce livre ou Kerouac ou la *Beat Generation* lors de mes rencontres avec des collégien.ne.s ou des lycéen.ne.s, et je suis toujours surprise de constater que dans leur immense majorité ils, elles, ne connaissent pas. Je les envie. J'aimerais retrouver les sensations, le choc, que j'ai pu éprouver lors de cette lecture, vers l'âge de 20 ans.

Quel livre découvert adolescente avez-vous encore en mémoire ?

C'est *Bilbo le Hobbit* de Tolkien. J'étais en 5^e, on a eu un prof remplaçant en français, en cours d'année, un jeune prof avec une longue barbe, des boucles et des sandales. Il détonnait ! Il nous a fait travailler *Bilbo* avec passion, et surtout, il me semble aujourd'hui, avec l'idée de garder le plaisir de la lecture. On a découvert ce qu'est un personnage, le récit, l'imaginaire, la construction d'une histoire. Et puis pour mieux comprendre, il nous a fait écrire. Un véritable atelier d'écriture, et pour l'époque, c'était assez inédit au collège. Je m'en souviens encore parce que cela a été une révélation. Imaginer. Inventer. Créer. Faire vivre des personnages. Nous étions en binôme, à débattre des rebondissements, des phrases, des mots, et on devait lire notre histoire à voix haute. Avec ma camarade, on avait réussi à créer une écoute, une attente, et on a même dû faire voter la fin (nous en avions deux). Il y avait la sensation de détenir quelque chose de magique. D'être une magicienne. Malgré toutes mes lectures de l'enfance, je n'avais pas saisi jusqu'à *Bilbo* (mais peut-être avais-je alors enfin l'âge pour le comprendre), le pouvoir infini de la lecture, du livre, d'une histoire. Et de l'écriture. Quelque chose qui serait sans limites.

Ut photographica poesis

par Muriel Pic

Ut pictura poesis. L'antique formule de l'*Art poétique* d'Horace a été un mot d'ordre qui, jusqu'à l'Époque classique, signalait la sujétion de la poésie à la peinture, lui intimant d'être *comme* cette dernière, capable de saisir des scènes et de restituer des figures. Certes, les époques n'ont cessé d'aspirer à l'équivalence des arts, à leur dialogue continu, estimant qu'en retour la peinture était une « poésie muette ». Lessing, dans son *Laocoon* de 1767, rompt avec cette tradition et en appelle à la distinction entre l'écrit et l'image, le premier régnant sur le successif, la seconde sur la simultanéité. Pour lui encore, la poésie doit surgir du cœur et, indépendante de toute représentation visuelle, laisser libre cours à l'expressivité dramatique. Le jeu des tropes, les figures de style, n'en sera que plus décisif. Car dans la langue de la rhétorique scolaire, l'image s'appelait *tropus*. Si la poésie s'affranchit de la peinture, c'est en déployant les trésors de l'expression imagée, en parlant par figures (*figura*) et fictions (*fictum*).

Un jour, cependant, la photographie est venue, comme jadis l'imprimerie, et, avec elle, et grâce à elle, la reproductibilité technique de l'image, sa multiplication industrielle. L'écriture elle-même est devenue figurative, des affiches sur les murs de la ville capitaliste à *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Stéphane Mallarmé, ou aux calligrammes de Guillaume Apollinaire. Mais l'écriture a aussi, massivement, incorporé la photographie, au détriment de la peinture. Ce sont alors développées des pratiques littéraires et artistiques de *montage* du texte et de l'image, qui les juxtaposent et les associent par-delà toute question d'illustration. Les nombreuses possibilités ouvertes ainsi à la littérature par la naissance de la photographie, l'époque contemporaine continue de les explorer : *ut photographica poesis*.

(D)écrire l'image

Le premier livre alliant photographie et texte, nous le devons à un photographe, l'anglais William Henri Fox Talbot qui, en 1844, publie *The Pencil of Nature*. Cet ouvrage a une raison d'être précise, Talbot entendant prouver la spécificité de son invention : fixer la photographie sur du papier, là où Daguerre retenait l'image sur des plaques de cuivre recouvertes de bromure d'argent. Or, on constate que les textes qui accompagnent les images en vis-à-vis ne cherchent

à aucun moment à les décrire. Sans doute car, comme le notait Paul Valéry à l'occasion de son *Discours du centenaire de la photographie*, en matière de restitution de la présence réelle et de l'instant, le « bromure l'emportait sur l'encre ». L'art d'inscrire le réel sur du papier semble rendre caduc l'art de le décrire. André Breton, dans son *Premier Manifeste du surréalisme* de 1924, répudie aussi la description au profit de la photographie. Cela donnera notamment *Nadja* en 1928. L'*ekphrasis* est ainsi balayée d'un revers de main au profit de l'expérience du regard.

Avec *La Chambre claire* de 1980, Roland Barthes proposait un ouvrage qui, à la fois essai et autobiographie, répondait à cette question de l'expérience photographique au double niveau pratique et théorique. L'horizon d'attente de la réception devenait un exercice phénoménologique de la perception : qu'est-ce qui, dans l'image, me regarde ?

Mais aussi : comment la photographie va-t-elle faire lever mes *tropos*, m'entraîner dans des « détours » par les images et me faire penser avec elle ? Lorsque Denis Roche intitule un de ses ouvrages *Le Boîtier de la mélancolie* (1999), où les cent photographies qu'il choisit dressent une histoire de la photographie, il me fait immédiatement penser par métaphore à la chambre obscure ou *camera obscura*. Mais il m'indique aussi que la photographie renoue avec l'ancienne maladie des prophètes et des érudits, cette mélancolie dont la tradition est sise entre littérature et médecine, comme si la bile noire devenait l'encre de la photographie.

Science et magie

En 1892, l'écrivain Georges Rodenbach, ami de Mallarmé, introduit des cartes postales photographiques de la ville qui donne son nom au roman dans *Bruges-la-Morte*. Ce récit d'un deuil est aussi la première fiction documentaire, plus exactement une élégie documentaire : car dans la précision de l'image photographique qui restitue les lieux du récit, et deviendront ceux d'un crime, Rodenbach fait lever les fantômes et les fantasmes qui hantent son personnage. Il fait jouer pleinement la double qualité scientifique et magique de la photographie.

Dès sa naissance, la photographie attire tant les savants que les adeptes des sciences occultes, tant le réalisme littéraire que les affabulations. Honoré de Balzac élabore ainsi une *théorie des spectres*, postulant qu'à chaque portrait photographique, le sujet perd une couche de son être. Charles Baudelaire, lui, condamne la photographie à n'être que « le secrétaire et le garde-note de quiconque a besoin dans sa profession d'une absolue exactitude matérielle », non sans soupçonner déjà sa capacité à pénétrer le lieu du poème : « s'il lui est permis d'empiéter sur le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire, sur tout ce qui ne vaut que parce que l'homme y ajoute de son âme, alors malheur

à nous ! »¹. La malédiction de Baudelaire s'est changée en prophétie : la photographie n'aura cessé, dans son lien à la littérature, de nous embarquer vers l'impalpable et l'imaginaire, de nous découvrir ce que Walter Benjamin nommera, dans sa *Petite histoire de la photographie* de 1931, « un inconscient optique ».

Ce dernier peut être strictement scientifique : la chronophotographie nous montre dans le mouvement ce qu'il est impossible à saisir à l'œil nu. Par exemple l'instant où, au galop, les sabots d'un cheval ne touchent plus le sol. Mais il relève aussi de la magie : la photographie nous rend continuellement présents un instant et une réalité révolus depuis longtemps, dont nous pouvons aussi conjecturer rétrospectivement ce qu'ils annonçaient de l'avenir. C'est pourquoi, pour Benjamin, la photographie, même si elle résulte de la plus exacte technique, possède aussi une valeur magique.

Du *comme* au *comment*

Toutefois, pour penser ce que les disciplines universitaires, depuis le début des années 1990, nomment les « rapports du texte et de l'image » ou « textimage » ou « transmédialité », il faut prendre en compte de nombreux paramètres. Car avec l'*ut photographica poesis*, si l'on veut bien me passer cette expression, le *ut* a moins la valeur d'un *comme* que d'un *comment*.

Ce *comment* dépend de la situation de l'œuvre. Tout d'abord, est-ce depuis l'espace des arts plastiques ou celui de la littérature que s'élabore l'expérience de nouer le texte et l'image ? La manière de faire le nœud sera alors toute différente selon qu'un plasticien ou un écrivain s'en charge. Ensuite, l'auteur de la photographie et du texte est-il la même personne, comme c'est le cas dans *L'Usage de la photo* d'Annie Ernaux en 2005 ? D'autres questions affluent : le texte est-il produit avant ou après la photo ? Et si l'auteur de l'image et l'auteur du texte ne sont pas les mêmes personnes, s'agit-il de contemporains ? Si oui, qui a invité l'autre à exercer son art ? Écrire (sur) l'image est ainsi souvent une pratique ponctuelle chez un écrivain, Marguerite Duras avec les images d'Hélène Bamberger ou, plus récemment, Pierre Michon avec le travail photographique d'Anne-Lise Broyer dans *Le Roi du bois*. L'écrivain peut aussi travailler avec des images trouvées, des archives, comme les auteurs allemands Alexander Kluge et W.G. Sebald, la veine documentaire, tout à la fois politique et mélancolique, se développant en Allemagne à l'après-guerre. Mais prenons un exemple récent en France : *La Baie des cendres* où, à partir des photographies de Morgan Reitz, Stéphane Bouquet écrit des proses en faisant lever des fantômes et des fictions qui lui appartiennent, tout en les attribuant pour partie à un personnage pronominal, *elle*, qui est et n'est pas la photographe. Le tout est publié dans une collection, dont le nom, « photo-graphie », rappelle que l'image réalisée avec la plus exacte des techniques porte en elle une magie élémentaire, celle d'être une

écriture (graphie) de la lumière (photo). Car le partage de l'imaginaire et du documentaire entre l'image et le poème, pour être fécond, a aussi besoin d'éditeurs adéquats ou de collections spécifiques.

Montages

Jean-Christophe Bailly, dans *L'Instant et son ombre* de 2008, associe une photographie de Talbot à une image documentaire liée à la catastrophe d'Hiroshima. Ni le lieu ni le temps ne sont communs à ces images, et c'est à restituer les maillons pensifs de leur *montage* que s'emploie l'écriture.

Ce terme de montage, étudié du point de vue de l'histoire de l'art par Georges Didi-Huberman, importe tout particulièrement. S'il historicise les multiples *comment* de la rencontre entre un texte et une image à partir de la Modernité, il invite à penser cette rencontre comme une philosophie, et non pas seulement comme une procédure formelle². Cette philosophie du montage est fascinante car elle propose, sur le double régime de l'association et de la juxtaposition, de sortir des ornières stériles de l'opposition entre l'imaginaire et le documentaire, la fiction et le réel, le rationnel et l'irrationnel, la science et la magie. Elle vise à ne pas exclure de la pensée ce qui échappe à la raison, défi que les sciences ne peuvent relever sous peine de se rendre la vie extrêmement difficile. Si « le montage véritable part du document », comme l'affirmait Benjamin, il procède aussi d'un « bricolage », dont Claude Lévi-Strauss aura montré qu'il caractérise la science du concret de la pensée magique³. C'est d'ailleurs cette notion anthropologique que convoque Claude Simon à propos de son propre travail d'écriture avec les images.

Ainsi, par-delà le lisible et le visible, dont le texte et l'image peuvent échanger les codes respectifs (le successif et le simultané), la mise en présence d'un texte et d'une image, si elle est réussie, nous désoriente. Il faudra alors en appeler à notre capacité d'orientation face aux traces, à notre intelligence intuitive et divinatoire, l'intelligence du troisième degré comme l'appelait Spinoza, pour conjecturer le sens (direction et signification) vers lequel tend le montage. Une enquête commence. Les traces sont autant d'indices pour résoudre l'énigme ou la devinette, pour comprendre ce qui, dans une photographie, brûle d'ici et de maintenant — sous l'épaisse couche de cendres qui recouvre la baie d'encre de nos imaginations de l'hier, de l'ailleurs et du demain, trope oblige.

1. Charles Baudelaire, *Salon de 1859* repris dans *Curiosités esthétiques*.

2. Voir notamment *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2004.

3. Voir *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

Bande dessinée

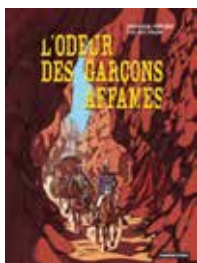
L'Odeur des garçons affamés

Loo Hui Phang naît au Laos en 1974, et arrive en France à l'âge d'un an. Elle grandit en Normandie et suit des études de Lettres modernes, avant de rejoindre la capitale en 1997.

C'est là qu'elle devient scénariste de bande dessinée et fait ses débuts en 2004 avec le roman graphique *Panorama*, en compagnie de Cédric Manche — première d'une longue série de collaborations fructueuses.

Photographe et cinéaste à ses heures, elle figure régulièrement au programme du Festival Pulp à la Ferme du Buisson, où elle réalise des installations immersives, faisant dialoguer les univers sonores et graphiques des auteurs qu'elle y invite. Fait rare pour un(e) scénariste, elle fait l'objet d'une exposition rétrospective intitulée « Synoptique » pendant le festival d'Angoulême 2017.

Auteur suisse, **Frederik Peeters** naît à Genève en 1974, et, après un diplôme en communication visuelle, se lance dans la bande dessinée en 1997. En 2001, son récit autobiographique *Pilules*



Bleues le révèle au grand public. Par la suite, il figure régulièrement parmi les nominés du Festival d'Angoulême et y reçoit plusieurs prix : « essentiel » en 2007 (pour *Lupus*, un *space opera* intimiste) puis en 2008

(pour *RG*, inspiré des souvenirs de Pierre Dragon), et enfin prix de la série en 2013 (pour *Aâma*, autre récit de science-fiction). Son dernier ouvrage en date est paru au début de l'année 2018 et s'intitule *L'Homme gribouillé*, sur un scénario de Serge Lehman.

Loo Hui Phang et Frederik Peeters

par
Xavier Guilbert

Sur la piste des Indiens

On pourrait dire que la richesse d'une œuvre se juge à sa capacité à soutenir le dialogue avec son lecteur, dans l'exploration des différentes thématiques qu'elle peut susciter. Cultivant soigneusement ses ellipses dans un jeu d'échos et de références, *L'Odeur des garçons affamés* invite le lecteur à se laisser guider au gré de ses intuitions. On considérera donc les esquisses d'approches qui suivent comme autant de lectures possibles, qui ne demandent qu'à être complétées par d'autres.

L'Histoire dans l'histoire

Le lecteur curieux cherchant à savoir de quoi il retourne en sera pour une petite surprise. En effet, la présentation de l'ouvrage fournie par l'éditeur dans son dossier de presse (et que l'on retrouve reprise mot pour mot sur la plupart des sites de vente en ligne) s'ouvre sur cette phrase : « Texas, 1872. Oscar Forrest, photographe, répertorie les paysages de l'Ouest pour le compte du géologue Stingley. » Mais si le livre précise dès la première page le lieu de l'action (le Texas, donc), on ne trouvera nulle part d'indication quant à la date où celle-ci se déroule.

Lors d'une rencontre à Angoulême, Loo Hui Phang avait exposé sa méthode de travail, laquelle consistait dans un premier temps à faire beaucoup de recherches sur le sujet, avant de s'appliquer à tout oublier au moment d'écrire. Et de fait, on peut dénicher dans ce récit nombre de références et d'allusions historiques.

« L'inspiration pour cet album m'est venue en voyant deux expositions : l'une sur les missions photographiques dans l'Ouest américain, au musée américain de Giverny ; l'autre sur la photo spirite, à la Maison européenne de la photographie. » Loo Hui Phang, interrogée par *Télérama*

1872 est ainsi l'année de la Wheeler Survey, une expédition qui visait à cartographier par le menu la partie des États-Unis située à l'ouest du 100° méridien — deux photographes sont d'ailleurs du voyage. Autre mission évoquée dans le livre, celle que conduisit le géologue Ferdinand Vandeveer Hayden en 1871 dans la région de Yellowstone, mandaté par le gouvernement et également accompagné par un photographe (William Henry Jackson), dont les clichés jouèrent un

rôle important dans la décision de créer le premier parc national américain.

La photographie est alors encore jeune (les premiers développements datent des années 1830, avec les travaux de Nicéphore Niepce et Louis Daguerre, puis de Henry Fox Talbot), mais elle s'impose très vite et dès 1855 Roger Fenton devient le premier « photojournaliste » en partant couvrir la Guerre de Crimée. Il est imité par Mathew Brady durant la Guerre de Sécession en 1861-1862, marquant la première fois où les Américains se retrouvent directement confrontés à la réalité de la guerre.

À l'opposé de cette utilisation documentaire, la photographie spirituelle apparaît dès les années 1860, d'abord aux États-Unis, avant de s'exporter rapidement : Frederick Hudson est le premier à la pratiquer au Royaume-Uni, et c'est en 1872 (à nouveau) que ses trucages sont dénoncés, sans pour autant qu'il soit arrêté.

Enfin, il faut évoquer Oscar Wilde, qui prête son prénom au photographe de ce récit et fut condamné en 1895 à deux ans de travaux forcés pour ses relations homosexuelles. Quelques années plus tôt, en 1871, ce sont deux travestis (« Fanny et Stella ») qui avaient été arrêtés et jugés pour « comportement contre-nature », avant d'être finalement acquittés.

Question de genre(s)

Depuis son premier ouvrage publié (*Panorama*, avec Cédric Manche) jusqu'à son livre-reportage *Une élection américaine* (avec Philippe Dupuy) s'intéressant aux *drag queens* mexicaines, l'œuvre de Loo Hui Phang est en quelque sorte hantée par la question de l'ambiguïté sexuelle. En investissant la période de la Conquête de l'Ouest, la voilà qui s'aventure sur un territoire dont la mythologie s'est construite autour du Western, genre masculin par excellence.

Le récit tourne autour d'un trio improbable, aux silhouettes immédiatement reconnaissables. Tout d'abord Oscar Forrest le photographe, grand et longiligne ; puis l'ingénieur Stingley, trapu et rondouillard ; enfin Milton, jeune homme au corps androgyne, qui se révélera être une jeune femme en cavale. Tout autour d'eux, une nature que le langage fait immanquablement féminine — espace vierge ou mère nourricière. Complimentant le paysage (sur lequel il a abondamment uriné, comme pour marquer son territoire), le prospecteur n'hésite pas à déclarer : « on se croirait à l'origine du monde » (p. 12) — signalons que le fameux tableau de Courbet date de 1866. À quelques pages de là, il expose son programme qu'il est difficile de voir autrement que comme un viol : « Cette terre est riche.

Nous la prendrons, nous la forerons, et nous extirperons de ses entrailles les trésors qu'elle renferme. » [p. 19]. Et de poursuivre, plus loin : « Ça manque de verticalité. Ici, je vois des usines, des tours, des villes hautes. » [p. 51]. Car Stingley rêve de s'emparer de ces terres pour y installer une société parfaite, d'où seraient bannies les femmes — une société alors sans désir, et donc sans conflit.

Évidemment, tout oppose l'ingénieur (froideur logique dans sa misogynie) aux deux autres personnages, et les moments de tension abondent. À la théorie loufoque du premier, Oscar Forrest oppose sans détour : « Le désir et les sentiments sont irréductibles. On vit de ça. On est nés pour ça. » [p. 96] — avant de lâcher la réplique qui donne son titre à l'ouvrage : « Rien n'est plus beau que l'odeur des garçons affamés. » Le photographe en a fait l'expérience, y compris dans cette rencontre avec Milton qui bouleverse tout ce qu'il pensait savoir de lui-même.

La pensée sauvage

Tirailé entre ces questions de genre, Oscar Forrest se retrouve également au carrefour entre rationalité et mysticisme. La première est bavarde et riche en explications techniques ; le second se niche dans les silences. En témoigne cette première rencontre avec les Indiens (voir l'analyse de planche), qui se limite à des échanges de regards. Plus tard, quelques paroles (inintelligibles) seront bien prononcées, mais c'est le mutisme qui domine. Enfin, le pouvoir primitif de Milton/Weather s'exprime dans des fréquences inaudibles pour l'oreille humaine et se trouve représenté par des phylactères vides. Inexplicable, sa manifestation serait donc également inexprimable.

Les trois séquences oniriques qui ponctuent l'album illustrent bien la trajectoire parcourue par Oscar Forrest : la première (p. 16-17) est muette, et le renvoie à ses actions passées ; la seconde (très brève, p. 61) comporte une unique détonation, et présente déjà Milton/Weather comme celle qui le libérera de ses fantômes ; enfin, ce n'est que dans la dernière (qui constitue l'Épilogue, après la scène finale du récit qui a vu tout voler en éclats, jusqu'aux cases) que s'établit un dialogue en forme d'acceptation, laissant planer le doute sur la réalité de cet ailleurs tranquille. On repense alors à cette remarque lâchée par Stingley au détour d'une conversation : « Ils disent que le monde dans lequel nous vivons est peut-être un immense rêve qui se déroule dans la tête de quelqu'un. » [p. 51].

Rencontre au carrefour des mondes

Le récit est découpé en trois chapitres, intitulés « Texas », « Comancheria » et « Un monde parfait », plus un Épilogue. La planche reproduite ici se trouve au milieu du premier chapitre, et jusqu'ici le trio Stingley-Forrest-Milton a évolué en vase clos, isolé au milieu de l'immensité des plaines. Le lecteur sait pourtant qu'ils ne sont pas seuls, puisqu'il a déjà aperçu deux personnages énigmatiques (celui que l'on suppose être un shaman, et le tueur à gages zombie) une dizaine de pages plus tôt, surveillant l'un et l'autre le photographe et ses compagnons. On avait découvert Oscar Forrest assez sûr de lui dans les premières pages du livre, et voilà que coup sur coup, deux événements viennent l'ébranler : la première séquence onirique (où reviennent les figures de son passé), et donc cette rencontre aussi inattendue qu'énigmatique.

Planche p. 21

Jeux de regards

Outre le fait qu'elle est entièrement muette, cette planche présente une structure organisée autour d'une symétrie verticale. Chacun occupant une partie de la page, les personnages se répondent, reproduisant sur le papier le champ/contre-champ du cinéma. Les visages sont tournés vers le lecteur, comme pour mieux l'interpeller. Dans ce dispositif, la case centrale de la deuxième bande est celle qui concentre toute l'intensité de la scène.

Il est intéressant de rapprocher cette planche de celle qui se trouve p. 42, lors de la deuxième confrontation directe entre Oscar Forrest et le shaman, durant la séance photo. Cette planche présente une organisation en miroir (inversion droite-gauche et haut-bas), dans laquelle la case du « regardant » (au centre de la troisième bande) est mystérieusement vide — manifestation de cette magie que la science ne saurait saisir. Cette inversion de la structure de la planche n'est d'ailleurs pas un hasard, puisqu'elle évoque la photographie elle-même : à plusieurs reprises dans le récit (et dès la première image qui l'ouvre), Frederik Peeters montre la nature renversée, telle qu'elle apparaît dans l'objectif du photographe.





On trouvera par ailleurs un diptyque comparable composé des planches des pages 23-24, lorsqu'Oscar surprend Milton en train de pêcher dans la rivière. Ces deux planches à la structure symétrique s'organisent autour de l'échange de regards entre les deux personnages, dans les deux cases centrales. Sur la première planche, Oscar regarde directement un Milton méfiant ; dans la seconde, le rapport de force s'est inversé, et c'est Oscar qui se retrouve gêné, jusqu'à devoir détourner les yeux.

Théâtre naturel

Il n'est pas de véritable western sans ces paysages désertiques faits de plaines immenses et de pitons rocheux escarpés. Tout au long de cet album, Frederik Peeters leur fait honneur, recourant (comme ici) à de grandes cases occupant toute la largeur de la page. Il porte également une attention toute particulière aux couleurs de ces environnements, passant d'une palette très contrastée le jour à un jeu de rouge et de bleu sombres la nuit.

Comme un écho de sa saga de science-fiction *Aâma*, on y retrouve cette fascination pour une nature aux formes inhabituelles, dans laquelle la frontière entre les différents règnes (animal / végétal / minéral) semble parfois s'effacer. Il suffit de considérer la grotte où Oscar et Milton se réfugieront pour leurs ébats, qui se fait résolument charnelle pour les accueillir.

Ainsi, sur cette planche, on peut observer la large place occupée par le ciel dans la partie supérieure, et la manière dont la fumée de la pipe du shaman vient se superposer aux nuages, renforçant l'aspect surnaturel de cette apparition. Dans la grande image qui occupe la troisième bande, c'est le paysage minéral qui reprend ses droits, dans lequel Oscar Forrest est encore fermement campé (idée soulignée par la présence de son matériel de photographie, sur la gauche). Enfin, comme pour renforcer cette impression d'une occasion de rencontre manquée, la dernière bande marque une rupture nette, en introduisant un univers aquatique et fuyant. C'est tout naturellement dans cet environnement (souvent associé à la féminité) que l'on va découvrir le secret de Milton deux pages plus loin — un secret qui se cache sous la surface, derrière les apparences.



Pistes pédagogiques

Le mystère qui mène les hommes

Dès lors que le récit ne semble pas dirigé vers un objectif fixe, puisque l'histoire s'étire dans un temps indéterminé au cours d'une vague mission de recensement « à la dérive », la tension dramatique de cet album se développe à rebours, dans la reconstitution d'un passé laissé toujours incomplet. C'est ainsi la succession de mystères, résolus ou non et distillés dès les premières pages, qui met le lecteur en haleine par petites touches : quel scandale a touché Oscar (p. 13) ? Quelle quête d'idéal transparait dans le carnet de Stingley (p. 20) ? De quel sixième sens Milton se trouve-t-il secrètement doté (p. 32) ? D'énigme en énigme, l'album se polarise sur un nouveau centre : si, au départ, ce qui motive les trois protagonistes à errer dans le désert texan constituerait une première interrogation, c'est ensuite sur le paysage et l'ensemble du réel que se déplacent les enjeux : dans quel « nouveau monde » évoluent ces trois pionniers perdus ?

Discordances

Dès la scène du rêve p. 16, le récit bascule peu à peu dans le fantastique : apparitions et disparitions énigmatiques de l'Indien (p. 21, 42), surgissements d'ectoplasmes et manifestations surnaturelles de pouvoirs surhumains aboutissent au paroxysme final, magique ou apocalyptique... Les codes du

western se trouvent ainsi perturbés par d'autres genres *a priori* inconciliables. Ces intrusions du bizarre créent une distorsion dans la représentation elle-même : que fait le cheval du *Cauchemar* de Füssli en plein Far-West ? Et ces peintures rupestres évoquant une vache de Franz Marc ? Pourquoi cet oasis onirique (p. 87) émerge-t-il en plein Texas ? Pourquoi une espèce de zombie-vampire revêt-il un costume de *Farmer* ? Les influences gothiques et spirites se mêlent ainsi aux légendes indiennes en un patchwork perturbant. La symbolique ésotérique de ce parti-pris confine à une lecture sexualisée du monde : relayé par les formes phalliques omniprésentes, le désir, moteur de toute dynamique humaine, prend des formes variées de violence et d'exploitation masculine, dont le western est le genre primitif, détourné par un plan grotesque de western spaghetti p. 94. Ici, le mariage forcé, l'oppression familiale et morale, la colonisation, l'ethnocide semblent participer d'une même soif masculine de domination sur les terres et les filles vierges, à la manière de la fougue aveugle des mustangs déchaînés. L'album signe ainsi, en toute étrangeté, la revanche de la liberté sexuelle, des cultures opprimées et de la rébellion féminine sous la forme d'un anti-western « insolent ».

par
Xavier Orain

Les conseils de lecture de Loo Hui Phang

Quel livre offririez-vous les yeux fermés à des adolescent-e-s ?

L'Écume des jours. J'ai découvert ce roman à l'adolescence et cette lecture a été une révolution. La fantaisie de l'univers de Boris Vian, l'invention du langage, la grande liberté d'écriture m'ont ouvert des perspectives qui m'ont enchantée. La littérature s'avérait drôle, ludique, sans limite, tout en explorant avec profondeur et intelligence les sentiments humains.

Quel livre découvert adolescente avez-vous encore en mémoire ?

L'Amant. Je suis née à Savannakhet, au Laos. Marguerite Duras mentionne cette ville dans plusieurs de ses récits. Née au Vietnam, elle raconte un monde qui a été celui de mes grands-parents vietnamiens. Je ne connais mon histoire familiale que par fragments. Marguerite Duras a comblé grandement ces manques. Grâce à elle, j'ai pu me reconnecter au passé de ma famille, comprendre un peu mieux le contexte de l'Indochine.

Tes Yeux ont vu

Jérôme Dubois, né en 1989, a suivi la formation de l'atelier de Sèvres à Paris, avant d'entrer à l'École supérieure des arts décoratifs à Strasbourg (qui a formé de nombreux auteurs de bande dessinée, de Blutch à Anouk Ricard en passant par Marjane Satrapi). C'est dans le cadre de sa formation aux Arts déco qu'un voyage d'étude qui devait initialement le conduire au Japon se transforme en voyage en Corée : il en tire son premier livre, *Jimjilbang*, publié en 2014 aux éditions Cornélius.

Jimjilbang refuse les stéréotypes du carnet de voyage comme apprentissage progressif et positif de l'altérité : au contraire, Jérôme Dubois s'installe dans l'expérience du dépaysement maussade, dans la confrontation sans issue avec un pays inconnu, un lieu non désiré, des interlocuteurs incompréhensibles, et il travaille jusqu'au malaise cette irréductible étrangeté. Le récit aux rares dialogues est construit

avec une grande rigueur graphique, que l'on retrouve dans ses travaux d'illustration (son site en propose une large sélection : www.jeromedubois.com), ainsi que dans les pages qu'il publie dans les livraisons de 2015 et de 2016 de la revue *Nicole* (éditions Cornélius). En 2017, Jérôme Dubois prend en charge l'atelier de risographie et de reliure des éditions Fidèle, installé sur le site des Grands-Voisins, dans le



14^e arrondissement de Paris. La même année, *Tes yeux ont vu* est le second livre de Jérôme Dubois publié par Cornélius ; il fait partie de la sélection officielle du Festival d'Angoulême en 2018.

Jérôme Dubois

par
Laurent Gerbier

L'humanité dans les yeux

La vie comme obsolescence programmée

Tes yeux ont vu s'ouvre sur une longue séquence muette : en dix planches nocturnes, un trajet en voiture conduit le lecteur des décors urbains aux formes rigides jusqu'à une haute maison au toit pentu qui se dresse dans la forêt ; puis vient un coffre de voiture ouvert, puis l'escalier d'un sous-sol, et pour finir une silhouette enrubannée de bandages, assise, tête basse, dans une petite pièce nue au soupirail minuscule. Le lecteur comprend au fil des pages qu'il vient d'assister, en vue subjective, au voyage clandestin de la créature que le professeur Loew, la scientifique qui l'a engendrée dans son laboratoire, vient de ramener chez elle, en la transportant dans son coffre pour l'installer dans le sous-sol de sa maison isolée.

Le livre de Jérôme Dubois raconte la courte vie de cette créature qui s'éveille, se débarrasse de ses bandages, et découvre son univers ; son éclosion est montée en séquences courtes qui alternent avec les vues du professeur Loew, rentrant chez elle, furieuse et amère, après avoir appris que ses travaux ne sont pas assez rentables et ses financements suspendus. Tandis que sa créature s'éveille à la conscience en râlant, Loew arpente les trottoirs et les bars, croisant sur son passage des spécimens d'humanité qui lui sont bien plus étrangers que le monstre qui, dans son sous-sol, découvre en tremblant sa propre image dans un miroir. Quand Loew arrive enfin chez elle et fait face à Emet, dont elle prononce le nom pour la première fois, on comprend qu'elle fuit la société des véritables humains pour s'enfermer dans la confrontation avec cette autre humanité, expérimentale, qu'elle a fabriquée dans son laboratoire.

Mais cette humanité fabriquée n'est pas destinée à durer. *Tes yeux ont vu* raconte l'obsolescence programmée de la vie humaine : comme ses prédécesseurs, dont il découvrira plus tard les trois tombes, Emet est condamné à ne pas vivre longtemps. Ses yeux s'ouvrent sur le monde, mais à peine a-t-il le temps de le regarder et d'en archiver les images fugaces (grâce à l'appareil photo que lui offre Loew) que, déjà, Emet commence à s'abîmer. Ses coutures cèdent, il se défait ; Loew ne peut qu'observer les progrès de cette corruption qu'elle a déjà consignée trois fois, lors de trois autres expériences analogues dont Emet effaré consulte par effraction les dossiers dans son bureau.

Comprenant qu'il est condamné, il s'enfuit, mais cette ultime tentative pour échapper à son sort est sans issue : la mort d'Emet est aussi inéluctable que la nôtre, et il finira par revenir se réfugier auprès de Loew, et y mourir.

Une vision partagée

Entre-temps, Jérôme Dubois aura fait partager au lecteur la vision vive et brutale du monde sur lequel Emet pose les yeux pendant quelques semaines : Emet affronte des images qu'il n'a pas choisies, faites de formes étranges et de taches de couleur auxquelles il faut donner un sens, et dans cet assemblage auquel le regard s'efforce de se loger toute son humanité et toute sa mémoire — Emet existe parce que ses yeux ont vu. C'est d'ailleurs ce que souligne d'emblée la couverture, qui le montre assis, encore emmaillotté de la tête aux pieds, mais tirant de la main sur un bandage qui dégage dans son visage rouge vif un œil unique, stylisé, point noir dans un cercle blanc, qui fixe le lecteur. Dès cette première image le regard d'Emet est au centre de l'attention : Emet existe parce qu'il nous regarde, et dans cet échange de regard se noue le pacte implicite qui pendant tout le livre associe ce que voit le lecteur avec ce que les yeux d'Emet ont vu. Et ce pacte se prolonge par-delà la disparition d'Emet : la dernière image du livre montre Loew de dos, assise devant une table basse sur laquelle sont étalées les photos prises par Emet. Ces vingt-cinq clichés, où l'on reconnaît certaines cases du livre, résument tout ce que les yeux d'Emet ont vu : la maison, une plante, son propre visage, la couture de son avant-bras, les trois tombes dans le parc, Loew elle-même endormie... Ces photos sont autant de cases miniatures qu'Emet lui-même aurait dessinées : si la couverture montrait son regard happant celui du lecteur, cette dernière planche montre symétriquement Emet en dessinateur, de sorte que le livre entier semble visuellement énoncé par lui, comme si nous n'avions tout au long de ces pages vu que ce que ses yeux ont vu.

Pour accomplir cette rencontre, Jérôme Dubois s'appuie sur la radicalité de ses propositions graphiques. La vision d'Emet se reflète dans la maîtrise rigoureuse d'un style extrêmement singulier, fait de formes brutes, de traits purs et de textures minutieuses, plaquées comme pour un collage, durcies par les contrastes tranchés et la bichromie rouge vif et bleu cobalt. Juxtaposées avec violence, formes et couleurs inquiètent le regard et l'empêchent de glisser sur les pages.

Le dessin ici ne cherche pas à être joli mais à être patiemment observé, saisi dans l'agencement rigoureux de chaque case, dans l'architecture forte des couleurs, et dans la virtuosité des traits. Quand

le lecteur fait l'effort d'entrer dans cette vision, quand il accepte de ne pas savoir encore lire le livre qu'il tient dans ses mains, il apprivoise progressivement — au même rythme qu'Emet lui-même apprivoise le monde — les choix graphiques de Jérôme Dubois, la superposition des figures géométriques et des traits délicats, l'équilibre entre la simplification des visages et la richesse hachurée des feuillages ou des tentures. Le dessin de Jérôme Dubois apprend au lecteur à regarder et cette contrainte lui permet de voir, un peu, par les yeux du golem.

Frankenstein et le golem : retourner les légendes

Car c'est bien du golem qu'il s'agit : en choisissant de nommer « Emet » la créature humaine et « Loew » sa créatrice, Jérôme Dubois rattache explicitement son récit à la légende du rabbin Loew qui, à Prague, à la fin du XVI^e siècle, aurait façonné un être de glaise appelé « golem » (c'est-à-dire « ébauche », « être inachevé »). Pour insuffler la vie à ce géant de terre, Loew devait tracer sur son front le mot « emeth », qui signifie en hébreu « la vérité » — et pour arrêter le golem, il suffisait d'effacer l'aleph initial du mot pour en faire « meth », la mort. Cependant Dubois ancre aussi sa créature dans une autre tradition, inaugurée en 1818 par Mary Shelley avec son *Frankenstein* : comme dans *Frankenstein*, le créateur est un scientifique et non un rabbin ; comme dans *Frankenstein*, la créature est couverte de bandages et couturée de cicatrices — et elle parle, alors que le golem est muet.

Si Jérôme Dubois choisit d'assumer les références de son récit à ces deux figures anciennes de la création artificielle de la vie, c'est pour mieux s'en libérer, et pour leur donner une nouvelle dimension. Ainsi, si le titre de son livre est emprunté à un verset du *Livre des Psaumes*, il en retourne littéralement le sens. Ce verset, qui dit « je n'étais qu'une ébauche (golem), et tes yeux m'ont vu », s'adresse évidemment à Dieu, dont les yeux ont vu l'homme avant même qu'il soit achevé, à l'état de masse informe de glaise. Or dans le livre de Dubois, c'est au contraire Emet lui-même qui voit, qui contemple, et qui photographie le monde qu'il traverse brièvement ; à travers cette vision, il comprend sa propre condition. Parce que ses yeux ont vu, il est pleinement humain, et tout le livre mérite alors d'être relu comme une réflexion sur le rôle des images dans la condition humaine.

Compréhension partagée

Cette planche est une des dernières du livre. Emet, qui a commencé à voir les coutures de ses membres se défaire, et ses ongles tomber, a fouillé dans le bureau du professeur Loew ; il y a trouvé les comptes rendus de ses précédentes expériences, relatant l'échec de ses trois autres tentatives, dont les sujets occupent désormais les trois tombes au fond du parc. Effaré de comprendre que Loew savait le sort qui l'attendait, affolé à la perspective de sa propre disparition, Emet s'est enfui ; Loew l'a cherché en vain, puis elle a regagné sa demeure et s'est endormie dans le salon. Au petit matin Emet, à bout de force, choisit finalement de regagner le seul foyer qu'il connaisse. Le professeur Loew lui ouvre la porte, et il tombe dans ses bras : c'est là que notre planche prend place.

Elle est agencée de manière rigoureuse, en six cases carrées de même taille, qui tournent autour de la même étreinte immobile. Les deux cases du premier strip sont vues du côté de Loew, les deux suivantes du côté d'Emet, et les deux dernières reviennent à Loew mais en choisissant un cadrage plus rapproché. Les deux premiers strips conservent le même cadrage : l'image est construite autour des visages stylisés, presque ronds, occupant le centre de la case carrée ; ce cercle du visage est appuyé sur le triangle bleu du vêtement de Loew et vient se détacher sur un fond partagé en deux zones, le rouge de la porte et le blanc du ciel, puisque les deux personnages sont encore sur le seuil de la maison.

Le premier strip est celui de la peur et du réconfort : Emet épuisé est invisible, son visage niché dans le cou de Loew qui semble le bercer, ses mots renforçant encore l'impression maternelle de l'image (« Tu m'as fait peur / tellement peur / je suis là maintenant »). Mais l'œil et le sourcil de Loew, à peine esquissés (elle n'a ni nez ni bouche ni pommettes ; elle n'est qu'un regard), disent déjà la perte et la mort à venir, et démentent ses paroles, qui ne sont qu'une ritournelle faite pour rassurer, mais qui ne changeront pas la condamnation d'Emet.

Le deuxième strip change de point de vue, et la dominante colorée de l'image change aussi : le blanc et le noir du visage de Loew l'emportent dans les deux premières cases, mais dans les deux suivantes c'est le rouge qui domine, le rouge tragique du visage d'Emet. Passant au premier plan, il prend la parole, d'une voix faible, inscrite dans



des bulles plus petites, en lettres menues : « J'ai essayé de partir. / Mais... » ; et c'est Loew qui achève sa phrase : « Mais tu as compris que tu ne pouvais pas ». Le moment du réconfort et la berceuse est passé ; Loew dit à Emet la vérité toute nue : il ne peut pas partir, il n'y a pour lui aucun ailleurs possible, mais seulement un trajet, un bref voyage linéaire de la naissance à la mort, du laboratoire à la tombe. « Tu as compris où tu allais. / Comme tu as compris d'où tu venais » : le destin d'Emet est résumé dans ces deux bulles, et les masses stylisées des deux têtes montrent Loew qui presque imperceptiblement enfouit son visage dans le cou d'Emet et l'étreint plus étroitement. Débarrassée de la fiction du réconfort, elle quitte son ascendant presque maternel sur Emet, elle se serre contre lui, d'égale à égal, puisqu'ils savent désormais tous deux la condition humaine qu'ils partagent.

Puis, dans le dernier strip, le cadrage se resserre et les visages disparaissent, tout le volume de l'image ou presque se trouvant occupé par la masse noire des cheveux de Loew, dont on distingue tout juste le bord de l'oreille et l'arrondi de la joue. La face humaine des deux personnages, qui portait leur expressivité délicate, n'est plus visible : les deux dernières cases renoncent à montrer les visages, et semblent se noyer dans la masse noire des cheveux de Loew en un très gros plan paradoxalement pudique, qui la laisse articuler une question rhétorique (« Tu as toujours tout compris n'est-ce pas ? ») et conclure : « Emet tu es parfait ».

Loew inverse ainsi le sens même du mot « golem » : Emet n'est pas une ébauche, une masse inachevée et imparfaite, au contraire il est parfait, et sa perfection vient de ce qu'il a compris. Il sait qu'il est mortel, ses yeux ont vu le monde et pris la mesure de sa propre condition, et cette compréhension en fait l'égal de sa créatrice : Jérôme Dubois renverse ainsi la figure classique du créateur à l'orgueil démesuré et de la créature monstrueuse et rancunière pour laisser ses deux personnages s'enlacer dans la conscience partagée de la finitude de la condition humaine.



Pistes pédagogiques

Vanité du Golem

Tout récit qui met en scène une créature infra-humaine invite à interroger, par analogie, ce qui fait le propre de notre humanité. Le personnage d'Emet, nouveau genre de Golem à l'ère du transhumanisme, à l'image du monstre du Dr Frankenstein, exprime l'angoisse de la créature mise au monde, irrémédiablement seule, et en proie aux questions métaphysiques universelles : d'où venons-nous ? Quelles forces nous ont créés ? À quoi bon vivre si l'on sait que rien ne dure ? Certaines pages de cet album, au ton mélancolique, s'arrêtent ainsi sur des instantanés qui nous invitent à éprouver les frontières entre être et néant : une plante qui grandit, des cigarettes qui se consomment ou trois tas de terre composent un *Memento Mori* ; un avant-bras qui se détache ou une page d'anatomie rappellent la fragilité de cette mécanique déliquescence qu'est le corps ; une route nocturne, un couloir vide, un parc solitaire traduisent le silence et l'indifférence du monde devant notre disparition inéluctable... Ces espaces symboliques disent ainsi la tragédie de notre condition d'homme. Emet ignorant sa propre nature, alors que le professeur Loew connaît son secret, craint de découvrir une révélation terrible : « j'ai peur de savoir ». L'album, centré sur deux figures désespérément seules, progresse ainsi au fil des

« bandes » qui se dénouent et se dessinent, vers le dévoilement et la quête de vérité ; mais il s'agit d'une vérité tragique : le vide est à l'origine comme à la fin.

Vivre pour voir

Tes yeux ont vu : que signifie ce titre biblique ? Est-ce Dieu qui voit, comme dans le psaume 139.16 ? Est-ce une adresse du professeur à sa créature ? Plusieurs fois, les personnages interrogent les images, à plus forte raison *leur* image : Emet se fige devant le miroir, le professeur observe un passager du métro faisant un selfie, puis les photos d'Emet qui sont les seules traces de son discret passage... Est-ce à dire, là encore, que tout n'est qu'illusion ? À moins que le titre ne soit une adresse de l'auteur au lecteur : comme Emet découvrant le monde, ce dernier peut se sentir curieusement embarrassé devant l'illusion de ce que « [s]es yeux ont vu ». Quelles bizarres étrangetés éprouvons-nous à la première lecture de ces pages ? Volutes de fumée se confondant avec les phylactères, aplats de couleurs sans contour dont le signifié demeure énigmatique, visages aux formes symboliques ou découpages de la case parfaitement abstraits : en observant attentivement le style elliptique du graphisme de Jérôme Dubois, se dégage un fantastique de l'indéchiffrable. Avons-nous bien vu ?

par
Xavier Orain

Les conseils de lecture de Jérôme Dubois

Quel livre offririez-vous les yeux fermés à des adolescent-e-s ?

Black Hole de Charles Burns. Tout d'abord parce que le graphisme est somptueux et d'une efficacité irréfutable. C'est noir, mystérieux et envoûtant. Ensuite parce que c'est un livre qui traite du passage à l'âge adulte sans pudeur, et sans prendre les lecteurs.trices pour des imbéciles. Je me souviens bien au lycée sentir que certains livres m'étaient adressés avec trop d'insistance, qu'ils étaient écrits par « des adultes » pour « les ados » et que ça m'agaçait profondément. Je pense qu'ici c'est tout l'inverse, Burns parle de l'adolescence sans condescendance avec beaucoup d'émotion (il se réfère d'ailleurs beaucoup de la littérature *teen* dans son travail). C'est dur, car c'est intransigeant, mais c'est terriblement juste.

Quel livre découvert adolescent avez-vous encore en mémoire ?

Rhinocéros de Ionesco. Ce livre m'a vraiment marqué. Il était au programme et je n'étais pas très enclin aux lectures imposées. Pourtant j'ai immédiatement accroché, c'est le genre de lectures qui me mettait dans un état jubilatoire. J'y ai découvert comment l'absurde pouvait véhiculer le tragique, tout en ne perdant rien de son potentiel humoristique. C'est une réflexion sur le conformisme très forte, qui a immédiatement fait écho à l'univers très normé du collège / lycée que je fréquentais alors (bien que l'enjeu soit moindre). Je pense que ce livre fait depuis partie de mes lectures fondatrices, dont on doit pouvoir retrouver l'influence lointaine dans mon travail aujourd'hui. Donc s'il n'est plus étudié je l'offrirais les yeux fermés à des adolescent.e.s, enfin à tout le monde.

Gros plan sur le manga

par Agnès Deyzieux

Le manga est la bande dessinée la plus importante au monde en terme de production et de vente. Mais on pourrait tout autant mettre en avant pour la définir ses atouts esthétiques, la spécificité de sa narration et la diversité des sujets qu'elle aborde. Elle tire cette puissance de plusieurs facteurs : un lectorat friand d'images et initié de longue date au récit dessiné, une segmentation du marché normalisée mais stimulante, une histoire esthétique riche et diversifiée.

L'édition manga au Japon

Présente sur l'archipel au début du XX^e siècle, la bande dessinée japonaise s'épanouit au cours des années 1950, dans des mensuels puis hebdomadaires destinés aux enfants. Les récits rencontrant le succès sont ensuite rapidement édités sous forme de volumes reliés. La formule est depuis toujours la même au Japon.

Le manga évolue dans les années 1960 vers un public adulte. Incarnée par le *gekiga*, un courant qui revendique une maturité thématique et un dessin réaliste, la bande dessinée japonaise explore désormais de nombreux domaines (politiques, sociaux, économiques) loin du manga pour enfants tel que l'avait conçu Tezuka, considéré comme le fondateur du manga. C'est ce courant qui permettra au *seinen* (manga pour adultes) de réellement se développer au Japon dans les décennies suivantes.

Aux débuts des années 1990, le manga est à son apogée : le fameux magazine *Shōnen Jump* s'écoule à plus de 6,5 millions d'exemplaires, un record éditorial. Concurrencés depuis par les nouvelles technologies, les éditeurs s'adaptent en proposant du manga numérique ou de nouvelles formules de magazines. La nouveauté c'est qu'entre-temps le manga est devenu le fer de lance du soft power qu'exerce le Japon à l'étranger.

Entre contrainte éditoriale et richesse narrative

De cette histoire éditoriale se dégagent des caractéristiques que le mode de publication en magazines et sous forme de feuillets a forgées très rapidement : un nombre de pages conséquent, la notion de série à suivre, un ciblage des différents publics (par âges, sexes, catégories socio-professionnelles). Autre conséquence de la conception en série :

l'organisation du travail en studio qui permet de répondre à un rythme de production élevé et contribue à créer une forme d'émulation créative entre les auteurs. Des choix stylistiques se sont par ailleurs imposés : le noir et blanc, contrainte économique au départ, est désormais une donnée incontournable qui participe de codes graphiques immédiatement identifiables. Le manga développe aussi une conception narrative particulière où l'esthétique est entièrement au service du récit. Fondé sur l'expressivité et la lisibilité des images, sur une conception efficace de leurs enchaînements, ce mode de narration joue sur des effets de rythme, stimulant les capacités d'observation du lecteur. Autant de spécificités qui signalent le manga comme une bande dessinée singulière.

Les lecteurs, par le biais de sondages systématiques proposés dans les magazines, contribuent activement au succès d'une série. Leurs commentaires sont transmis aux auteurs via le *tantô* (responsable éditorial) et peuvent exercer une influence non négligeable sur certains aspects d'un personnage ou certains éléments du récit. Cette interférence du public avec l'œuvre en train de se faire trouble souvent le lecteur français, peu habitué à cette ingérence dans le travail de l'auteur. Mais il semble que ce mode de réalisation n'émeuve pas les auteurs qui acceptent une méthode qui a fait ses preuves depuis longtemps. Même si le monde éditorial du manga peut apparaître comme une forme d'industrie et un produit marketing de masse, il n'en reste pas moins animé par une incroyable inventivité stylistique et thématique. D'autant qu'à côté du circuit mainstream existe un monde éditorial parallèle, issu de l'auto-édition (*dojinshi*) et du fanzinat, mais aussi du numérique, qui permet tout aussi bien à des auteurs inconnus et reconnus d'explorer de nouveaux territoires en dehors de toute pression commerciale.

Le manga en France : une révolution éditoriale

Le manga est arrivé en France porté par différentes vagues télévisuelles puis éditoriales. Le public a en effet découvert l'univers des mangas via des dessins animés diffusés au sein des émissions RécéréA2 et Club Do sans savoir que la plupart de ces fictions étaient adaptées de récits dessinés (*Albator*, *Goldorak*, *Candy...*). C'est donc seulement au milieu des années 1990, boostée par des titres emblématiques tels *Dragon Ball* et *Akira* que l'édition manga voit le jour en France et que le grand public découvre réellement la bande dessinée japonaise.

Après quelques hésitations éditoriales (format, sens de lecture, couleur), un standard s'impose dans les années 2000 : celui du format poche relié, noir et blanc, dans le sens de lecture japonais et vendu en librairie selon une périodicité soutenue de 6 ou 7 volumes par an. Le manga est alors considéré comme un ovni culturel, difficilement assimilable par les adultes d'autant que les adolescents se l'approprient exclusivement. Lire des mangas leur

permet en effet de se positionner contre les valeurs parentales, contre les prescriptions éducatives et contre le consensus médiatique qui voit alors le manga d'un mauvais œil.

Le manga connaît ensuite une sorte de traversée du désert. Les dessins animés japonais critiqués pour leur technique d'animation limitée, leur traduction approximative ou leur violence sont évincés de la télévision. Cette exclusion entraîne la chute du marché du manga alors émergent. De cette époque, le manga hérite d'une image ternie et confuse, qui perdure dans certains milieux.

Une deuxième vague très forte de croissance au début des années 2000 porte la production de manga en France à son apogée, diversifiant l'offre et attirant de nouveaux publics. Le nombre de titres est multiplié par quatre en cinq ans : 377 titres en 2002, 1 418 en 2006. De nouveaux publics apparaissent : féminin et plus adulte. L'image du manga auprès du grand public s'améliore durant cette période. On peut citer l'influence positive des films d'animation du studio Ghibli, l'engouement du public français pour les récits de Taniguchi, premier *mangaka* primé au Festival International d'Angoulême, ou la publication de nombreux livres documentaires qui décodent le manga et dévoilent son importance artistique et sociétale. Des festivals manga fleurissent aux quatre coins de France dont le plus connu est la Japan Expo, avec un public toujours croissant (239 000 visiteurs en 2017). Bref, le manga ne véhicule plus cette image dépréciée du début des années 1990. Il est devenu l'expression d'une culture forte portée par un public varié ; il a conquis sinon une légitimité culturelle du moins une certaine reconnaissance.

Le marché actuel s'est stabilisé autour de 1 500 titres par an (depuis 2006). Après une chute des ventes entre 2009 et 2014 de près de 25%, il renoue avec la croissance (15 millions d'exemplaires vendus en 2017). C'est un marché néanmoins fragile car il repose économiquement sur quelques blockbusters (*One Piece*, *Naruto*, *Fairy Tail*) et reste concentré dans les mains d'une poignée d'éditeurs (Glénat, Pika, Kana). Si certaines séries se vendent à plusieurs millions exemplaires, d'autres figurent sous la barre des 3 000 exemplaires, c'est-à-dire quasiment à perte pour un éditeur. Cependant les éditeurs — et le rôle des éditeurs alternatifs est à souligner ici — ont continué à diversifier l'offre. Ils cherchent désormais à capter un public non lecteur de manga, notamment les tout-petits et les adultes réfractaires au genre. Sur la scène internationale, le marché français du manga est l'un des plus florissants et surtout l'un des plus variés, capable de proposer du mainstream comme de l'underground, des grands maîtres du manga ou des auteurs peu connus.

Le manga et les jeunes : une révolution culturelle

Le marché du manga a bouleversé les pratiques de lecture des adolescents dès la fin des années 90. Les plus gros lecteurs de manga en France se situent dans

la tranche des 7-10 ans, puis celle des 11-17 ans. Pourquoi un tel succès ? Au-delà de l'argument du prix de vente attractif et de la sérialisation addictive, les histoires développées dans les mangas parlent aux jeunes : elles peuvent être de genres très divers (aventure, récit d'amour, policier, histoires familiales...), mais elles sont surtout proches d'eux, abordant leurs préoccupations, leurs angoisses avec simplicité ou subtilité. Dans le cas du *shōnen* (manga qui s'adresse à un public de jeunes garçons), de fortes valeurs positives sont mises en avant : amitié, courage, persévérance, le tout avec beaucoup d'humour et d'autodérision. Les problématiques des adolescents sont bien au cœur du manga : on a parlé d'une lecture d'évasion, d'identification, de construction de soi et de réparation. Mettant en scène des héros qui souffrent, qui luttent, qui évoluent ou se surpassent, les mangas proposent en effet aux jeunes lecteurs des miroirs ou des modèles, consolateurs ou exaltants, qui les renvoient toujours à eux-mêmes et les interrogent sur leur vision de la vie, de l'Autre, de la société. Si le manga est plébiscité par les jeunes adolescents, c'est qu'en engageant une lecture participative, en permettant une mise en scène mentale de leurs propres désirs, il suscite ou prolonge leurs interrogations et nourrit leurs attentes émotionnelles et leurs besoins identitaires.

La culture manga

Le manga se situe au cœur d'une culture beaucoup plus vaste que celle de l'édition : la Japanimation. Celle-ci incarne une forme de modernité à travers les dessins animés, les films d'animation, les séries télévisées, les jeux vidéo... mais aussi la mode, la publicité, le design, la musique. Cette multimédiatisation du manga lui profite en termes de vulgarisation et de succès. Grâce à ces ramifications multiples, le lecteur peut être en permanence connecté ou relié à cette culture manga, se sentant appartenir à une communauté d'initiés. En ce sens, on peut dire que le manga est parfaitement adapté à la culture adolescente actuelle.

Ressources

Sur www.ciclic.fr/livreslyceens

→ Une page dédiée par ouvrage : entretiens avec les auteurs, critiques, extraits, webographies, etc.

→ À l'onglet « Formation et ressources pédagogiques » : les livrets des années précédentes, les captations vidéo des conférences données lors des journées de formation : « La bande dessinée d'hier et d'aujourd'hui » par Julien Misserey et « La première personne dans le roman contemporain » par Johan Faerber.

Bibliographie critique sur le roman contemporain

Johan Faerber, *Après la littérature, écrire le contemporain*, PUF, coll. Perspectives critiques, 2018.

Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La littérature face au XXI^e siècle*, José Corti, 2017.

Laurent Demanze, *Les Fictions encyclopédiques de Gustave Flaubert à Pierre Senges*, José Corti, 2015.

Dominique Rabaté, *Désirs de disparaître. Une traversée du roman français contemporain*, Tangence, coll. Confluences, Québec, 2015.

Dominique Viart, *Anthologie de littérature contemporaine française. Romans et récits depuis 1980*, Armand Colin, 2013.

Dominique Viart et Gianfranco Rubino (dir.), *Écrire le présent*, Armand Colin, 2013.

Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Sorbonne Nouvelle, coll. « Fiction/Non Fiction XXI », 2012.

Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent : héritage et mutations de la modernité*, Bordas, 2008.

Thierry Guichard, Christine Jérusalem, Boniface Mongo-Mboussa, Delphine Peras et Dominique Rabaté, *Le Roman français contemporain*, ADPF, 2007.

Marc Dambre, Bruno Blanckeman, Aline Mura, *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Sorbonne nouvelle, 2004.

Olivier Bessard-Banquy, *Le Roman ludique*, Lille, PU du Septentrion, 2003.

Jean-Pierre Richard, *Terrains de lecture*, Gallimard, 1996.

Jean-Pierre Richard, *L'État des choses*, Gallimard, 1990.

Alain Nadaud (Dir.), « Où en est la littérature ? », *L'Infini*, n°19, 1987.

Revue

Le Matricule des Anges (mensuel)

Fixxion XX-XXI, en ligne : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc>

Bibliographie critique sur la poésie contemporaine

Stéphane Bouquet, *La Cité de paroles*, José Corti, 2018.

Yves di Manno et Isabelle Garron, *Un nouveau monde. Poésies en France, 1960-2010*, Flammarion, 2017.

Jean-Michel Maulpoix, *La Poésie a mauvais genre*, José Corti, 2016.

Yves di Manno, *Terre ni ciel*, José Corti, 2014.

Jean-Michel Espitallier, *Caisse à outils : un panorama de la poésie française aujourd'hui*, Pocket, 2014.

Jean-Pierre Bobillot, *Poésie sonore : éléments de typologie historique*, Le Clou dans le fer, 2009.

Franck Leibovici, *Des documents poétiques*, Al Dante, 2007.

Adriano Spatola, *Vers la poésie totale*, Al Dante, 2003.

Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, José Corti, 2000.

Christian Prigent, *Une erreur de la nature*, P.O.L, 1996.

Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète*, Champ Vallon, 1995.

Jean-Marie Gleize, *A Noir : poésie et littéralité*, Le Seuil, 1992.

Ressources et bibliographie critique sur le manga

Pour une approche approfondie du manga

Jean-Marie Bouissou, *Le manga : histoire et univers de la bande dessinée japonaise*, Philippe Picquier, 2010.

Paul Gravett, *Manga : Soixante ans de bande dessinée japonaise*, éditions du Rocher, 2005.

Matthieu Pinon et Laurent Lefebvre, *Histoire(s) du manga moderne*, Ynnis Editions, 2016.

Benoit Maurer, *Manga, histoire d'un empire japonais*, Timée-Éditions, 2007.

Brigitte Koyoma-Richard, *1000 ans de manga*, Flammarion, 2007.

Approche sociologique

Christine Detrez et Olivier Vanhee, *Les Mangados, lire des mangas à l'adolescence*, BPI Pompidou, 2012.

Benoît Peeters, *Profession mangaka*, INA/Arte France. Film documentaire, 27 min.

Approche pédagogique

Agnès Deyzieux, *Découvrir le manga*, Scéren (De Case en Classe), 2007.

Agnès Deyzieux, *L'Orme du Caucase*, Magnard/Casterman (Classiques et contemporains, BD), 2010. Séquences pédagogiques autour de trois nouvelles de Taniguchi.

Gachan : site de référence destiné aux professionnels du livre, www.gachan.org.

Approche éditoriale

Manga-Chan : <http://manga-chan.fr>

Manganews : www.manga-news.com

Sigma

Julia Deck, Minuit, 2017

Les Cosmonautes ne font que passer

Elitza Gueorguieva, Verticales, 2016

La Baie des cendres

Stéphane Bouquet et Morgan Reitz, Warm, 2017

moujik moujik suivi de Notown

Sophie G. Lucas, La Contre Allée, 2017

L'Odeur des garçons affamés

Loo Hui Phang, Frederik Peeters, Casterman, 2016

Tes yeux ont vu

Jérôme Dubois, Cornélius, 2017

Ce projet prend place au sein de l'accord-cadre de coopération pour le développement du livre et de la lecture en région Centre-Val de Loire signé par l'État, le Centre national du livre, la Région Centre-Val de Loire et Cictic.

www.cictic.fr/livreslyceens

