

LYCÉENS, APPRENTIS
LIVRES
ET AUTEURS
D'AUJOURD'HUI

EN RÉGION
CENTRE-VAL DE LOIRE
2019-2020

LIVRET PÉDAGOGIQUE

Sommaire

Les rédacteurs 2

ROMAN

La Fonte des glaces, Joël Baqué 4

Analyses par Laurent Demanze 5

Pistes pédagogiques par Thomas Anquetin 10

Une toile large comme le monde, Aude Seigne 12

Analyses par Johan Faerber 13

Pistes pédagogiques par Xavier Orain 18

Panorama : littérature et écologie par Christine Marcandier 21

POÉSIE

Grand-Monde, Aurélie Foglia 26

Analyses par Jean-Claude Pinson 27

Pistes pédagogiques par Thomas Anquetin 32

Exploration du flux, Marina Skalova 34

Analyses par Guénaël Boutouillet 35

Pistes pédagogiques par Thomas Anquetin 40

Panorama : Orphée funambule - le lyrisme et son éternel débat
par Olivier Barbarant 43

BANDE DESSINÉE

Je suis encore là-bas, Samir Dahmani 48

Analyses par Xavier Guilbert 49

Pistes pédagogiques par Xavier Orain 55

À travers, Tom Haugomat 57

Analyses par Laurent Gerbier 58

Pistes pédagogiques par Xavier Orain 64

Panorama : la bande dessinée du réel par Laurent Gerbier 66

RESSOURCES 70

Les rédacteurs

Thomas Anquetin, rédacteur en chef du livret, agrégé de lettres modernes, est enseignant de lettres et de cinéma au lycée Balzac de Tours et chargé de cours à l'université François-Rabelais (Tours).

Olivier Barbarant : d'abord professeur en lycée, puis en khâgne, il est actuellement doyen du groupe des Lettres de l'inspection générale. Poète publié chez Champ Vallon (*Un grand instant*, dernier recueil paru, 2019), il a eu l'honneur de voir une anthologie de ses œuvres accueillie dans la collection de poche Poésie/Gallimard (*Odes dérisoires et autres poèmes*, 2016). Les revues successives auxquelles il a collaboré (*Recueil*, *la nrf*, *les Lettres françaises*...) et ses chroniques régulières à Europe 1 et à France culture lui offrent un observatoire sur la création contemporaine, à laquelle il prétend aussi contribuer.

Guénaél Boutouillet, médiateur littéraire, lit, écrit (des chroniques et critiques, sur ses blogs et ailleurs sur le web), interroge (des auteurs, lors des nombreux 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 notamment l'auteur de quatre essais chez Corti consacrés aux écrivains d'aujourd'hui : *Encres ophelines* (2008) ; *Gérard Macé, L'invention de la mémoire* (2009) ; *Les Fictions encyclopédiques* (2015) ; *Un nouvel âge de l'enquête* (2019).

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 François-Rabelais (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 sur Internet. 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.

Christine Marcandier est professeur des universités et co-fondatrice du magazine culturel en ligne *Diacritik*. Elle enseigne l'écocritique dans le cadre du Master Lettres à distance « Écopoétique et création » d'Aix-Marseille Université. <https://epokhe.hypotheses.org/>

Jean-Claude Pinson, né en 1947, a longtemps enseigné la philosophie de l'art à l'université de Nantes. Il est l'auteur d'une vingtaine d'ouvrages. Un essai intitulé *Pastoral, De la poésie comme écologie*, paraît début 2020 chez Champ Vallon.

Roman

La Fonte des glaces

Joël Baqué

par
Laurent
Demanze

Au lieu d'un *curriculum vitae* bien en ordre, il faut prendre au sérieux ce que *La Fonte des glaces* nous dit d'une existence, de ses hasards et de ses bifurcations : comme le personnage du roman sort de sa retraite, et de Toulon, à la suite d'un événement infime et d'une rencontre insolite, **Joël Baqué** doit à un coup du sort d'être devenu écrivain.

Car ce plus jeune gendarme de France, né en 1963 à Béziers, fils d'ouvrier agricole, qui devint maître-nageur sauveteur chez les CRS n'aurait sans doute pas écrit si un vacancier ne lui avait pas rapporté un livre oublié sur la plage, des entretiens avec Francis Ponge.



La trouvaille ou la perte, c'est selon, auront fait basculer l'existence de Joël Baqué et l'ont transformé en autodidacte de la littérature. Ce sont ces quelques éléments autobiographiques qui se retrouvent dans *La Mer c'est rien du tout* (2016). Ce livre, publié chez P.O.L., oscillant entre

fragments poétiques et récit autobiographique, s'inscrit dans la lignée de Jean-Charles Massera et d'Olivier Cadiot par son art des stéréotypes et des lieux communs déformés et déconstruits ironiquement. Poète, Joël Baqué devient aussi romancier avec *Aire du*

mouton en 2011 et connaît une large audience avec *La Fonte des glaces*.

Dégeler le roman

Un veuf, retraité charcutier dans la ville de Toulon découvre au hasard d'une brocante un manchot empereur empaillé au fond d'une armoire flamande : c'est là le point de départ d'un roman qui saisit de manière drolatique les travers de la société contemporaine et les dangers du réchauffement climatique. Une rencontre insolite comme un saisissement amoureux, qui décentre un individu ordinaire et l'amène à sillonner le monde, l'Antarctique puis le Grand Nord canadien, et à devenir une figure médiatique de la cause écologique. Sans formuler explicitement de discours engagé, Joël Baqué dit cependant comment un individu ordinaire peut de manière tout à fait extraordinaire être à l'avant-garde de la lutte écologique.

« Un anti-héros un peu pathétique »

Voilà comment Joël Baqué qualifie le personnage de *La Fonte des glaces*, aspirant au calme et à la ritualité du quotidien. Et pourtant cette figure anti-romanesque va traverser le globe et devenir un véritable personnage médiatique, héros malgré lui de la cause écologique. Cette tension entre la figure ordinaire sinon idiote et la star des médias se retrouve au niveau géographique, puisque le roman est construit sur une opposition forte entre une localisation précise (Toulon) sinon exiguë (le grenier où il s'enferme avec son empereur manchot) et les vastes voyages de Louis à la recherche des manchots ou pour défendre les icebergs.

Louis, comparé à un Forrest Gump de l'écologie, rejoint la figure littéraire de l'*idiot*, personnage naïf et entêté, qui traverse son époque comme dans un roman picaresque. Personnage malléable qui endosse tour à tour de multiples identités, il est orphelin, rappeur en révolte contre sa mère, sous le nom de Fuck Dog Louis, charcutier amoureux, spécialiste de la rilette, retraité sédentaire, avant de devenir voyageur d'une odyssée environnementale. Sa présence incongrue et décalée met en évidence les travers de la société, les dysfonctionnements d'une économie fondée sur la dilapidation des richesses et les faux-semblants écologiques. La simplicité de cet anti-héros contraste avec les pensées sophistiquées ou les stratagèmes complexes d'une société marchande : son incompréhension met en lumière sur un mode critique les travers capitalistes.

C'est cependant un être relativement opaque, qui peine à communiquer avec autrui : Louis est une surface, sans intériorité, une idée fixe. Ainsi, tout au long du roman, le personnage dodeline de la tête, sans que cette attitude ouvre sur des pensées nettes, des réflexions élaborées : seule sa femme défunte et la jeune activiste savent déchiffrer le mouvement de balancier de sa tête. C'est que le froid qui règne dans le grenier de Louis, où il reconstitue une banquise pour ses empereurs manchots empaillés, le froid qu'il va éprouver dans ses voyages, est avant tout un froid intérieur : le roman est aussi le roman d'une solitude contemporaine, une tentative pour faire fondre une glace intime, un deuil impossible à solder, et qui se résout par une rencontre animale, les voyages, l'engagement.

Dérèglements en cascade

Tout le roman est placé sous le signe du dérèglement : le dérèglement climatique qui menace la planète s'accompagne d'un dérèglement de la causalité et du statut du personnage. La narration est construite sur une tension entre les annonces réitérées du destin exceptionnel de Louis, retraité effacé devenu maître à penser de la cause écologique, et la succession de hasards qui infléchissent le cours de son existence. Là encore, on songe à la veine des romans picaresques ou plus encore à ce que l'on appelle les anti-romans, à la suite des récits de Sterne ou de Diderot. Joël Baqué joue avec le lecteur et met à nu les ressorts de la narration romanesque. Il y va en quelque sorte d'un dérèglement de la causalité romanesque qui progresse à travers des rencontres hasardeuses, des quiproquos et des malentendus. Le roman semble en effet soumis à un dérapage permanent dans la chaîne de causalités, en multipliant les hasards inattendus, les bifurcations cocasses et les péripéties rocambolesques : le romancier multiplie les éléments insolites, pour susciter le sourire d'un décalage. L'écriture romanesque semble alors cheminer de scène drolatique en figure cocasse : un Inuit au pôle sud, des biscuits soviétiques hallucinogènes, un iceberg dans la rade de Toulon.

La Fonte des glaces est un roman foncièrement contemporain, qui prend en charge résolument non seulement les désastres climatiques, mais s'attache à dire le monde médiatique des réseaux, blogs et autres vidéos virales. Le dérèglement de la causalité suscite un dysfonctionnement du statut du personnage : pris dans le tourbillon des médias contemporains, cet être ordinaire devient une star, un gourou, prodigue en maximes et en leçons de vie. Joël Baqué reprend le motif romanesque de la gloire héroïque, pour en ausculter les devenir contemporains dans la manière dont notre société constitue de toutes pièces des figures médiatiques : la renommée ou la légende devient

buzz ou *like* dans les réseaux sociaux. C'est là pointer les dysfonctionnements d'une société qui glorifie un homme sans qualités.

Le romanesque et le poétique

Les critiques ont comparé *La Fonte des glaces* à une épopée, un conte, une sotie ou encore une fable. C'est dire que ce roman s'élabore aux frontières du genre et en interroge les codes. Ce n'est sans doute pas un hasard non plus si c'est le livre d'un poète qui a permis à Joël Baqué d'entrer en écriture, car ce livre d'entretiens entre Francis Ponge et Philippe Sollers lui a permis de rencontrer un poète célèbre pour son exigence lexicale et son attention au prosaïsme du monde. C'est même par la poésie que s'est inaugurée l'œuvre de Joël Baqué, par un recueil intitulé *Angle plat* publié en 2002. Trois autres recueils suivront avant qu'il ne publie son premier roman chez P.O.L en 2011.

C'est dire que le souci des mots, de leur sonorité, de leur polysémie est aussi essentiel que le mouvement narratif et le devenir des personnages. Comme il le souligne ainsi dans un entretien, « [c]e qui me passionne », confie Joël Baqué, « c'est moins l'histoire que les mots, la fluidité des phrases. » « La créativité ce n'est pas l'histoire, c'est la phrase elle-même », résume-t-il. Et il concède : « Il y a une histoire car il en faut bien une ».

Cette part essentielle des mots, c'est bien sûr celle de la loufoquerie et du saugrenu, analysé notamment par Pierre Jourde dans *Empailler le Toréador*. Une telle place au loufoque placerait l'écrivain dans le sillage d'Éric Chevillard, lui aussi particulièrement sensible aux figures animales et attentif à désengourdir et déshabituer les représentations. Le roman ne cesse en effet de traquer les stéréotypes et les lieux communs, en remettant en mouvement la langue en permanence. C'est par ce geste de redynamisation du langage que le roman touche à la poésie : « Elle craignait qu'à trop chasser l'alien, Petit Louis ne s'aliène l'esprit. » (p. 21) « Il faisait de son mieux pour arrondir les angles de ces aiguilles qui tricotaient des fins de journées bien trop grandes pour lui, tissaient d'interminables dimanches dans lesquels il flottait. » (p. 45) « Les avertissements relatifs aux éprouvantes conditions climatiques le laissèrent de glace. » (p. 103) Louis est un lointain descendant de Moindre de Chevillard ou de Plume de Michaux.

L'œil du cyclone

Cette séquence constitue l'apothéose de la célébrité involontaire de Louis. Tout le roman est construit autour d'annonces de ce statut surprenant du personnage ordinaire, comme autant d'indices et d'anticipations d'un destin hors normes (voir les pistes pédagogiques). Pourtant le passage conçu sur le mode de l'accumulation et de la démesure loufoque rompt avec toute forme de réalisme.

Une cartographie médiatique du monde contemporain

Après avoir situé le personnage principal dans le canapé que l'on a installé sur l'iceberg mené à Toulon, il s'agit de décrire l'accélération drolatique du régime médiatique. Ce faisant, l'écrivain procède à une surenchère dans l'inflation de discours et d'images dont Louis est tout à la fois le héros et la victime. En effet, l'enchaînement médiatique prend de l'ampleur sur le mode d'une gradation, menant progressivement d'une notoriété pour les journaux *Famille et Santé* ou *Chats et chiens*, à une situation centrale dans le monde de l'art et de la célébrité : c'est ce que montrent notamment les références à la chanteuse Lady Gaga ou à l'artiste Jeff Koons, exploitant la notoriété d'autrui pour entretenir la leur.

Mais le passage ne suit pas exactement le mouvement ascendant et rectiligne d'une gradation : il est soumis à des ruptures et des renversements, des rencontres étonnantes et une synthèse d'éléments hétérogènes : si le mouvement suit de manière évidente une montée en notoriété, passant de journaux de diffusion restreinte au *Times*, puis à Internet et à des figures célèbres, il est soumis à quelques chutes drolatiques. La figure de Lady Gaga côtoie ainsi une danseuse du Crazy Horse, tandis que Jeff Koons, le très célèbre artiste contemporain, est associé à un anonyme fabricant de peluche à Grenoble. Ces associations soulignent évidemment que la notoriété de Louis touche tous les milieux sociaux, mais elles ont aussi une fonction satirique très forte. Cette satire est encore accentuée par la mention burlesque de la danse inventée pour imiter le dodelinement de la tête de Louis : le louistiti. Le mouvement du passage qui souligne une ampleur mondiale de ce phénomène médiatique met aussi en évidence que c'est une machinerie médiatique qui tourne à vide, qui gravite autour d'un centre opaque et peut-être idiot. Ce mouvement vers le vide et le rien est dit de manière très emblématique par le string envoyé, plus léger qu'un timbre et trop petit pour le dédicacer.

« Louis était le plus souvent... » « jusqu'à pouvoir s'en passer. » (p. 247-249, éd. folio Gallimard)

Une satire polyphonique

Si Joël Baqué analyse ici la société contemporaine comme une société des médias et du spectacle, dans le sillage de Guy Debord, il fait aussi du roman un espace qui collecte et rassemble la rumeur de la société. C'est là une des fonctions traditionnelles du roman souvent conçu comme pot-pourri des discours sociaux, lieu où ces discours se confrontent et entrent en débat : c'est notamment la proposition de Mikhaïl Bakhtine, à propos de Rabelais et Dostoïevski.

Le passage énumère ainsi de nombreux propos au discours direct ou indirect : commentaires contradictoires sur Louis, tantôt d'éloge (« Le regard d'une homme d'expérience », « Celui d'un visionnaire », p. 247) tantôt de blâme (« Un regard affligeant, même ceux de ces ridicules volatiles empaillés sont plus vivants », p. 247) ; questions posées dans les pages loisirs (« Pourquoi les membres de la Dream Team sont-ils douze ? », p. 248) ; sentences de pseudo-morales qui lui sont attribuées (« Quand sonne l'heure des comptes, on tue l'horloger », p. 249).

Dans cette polyphonie sociale cependant, les mots de Louis ne sont pas rapportés et les interviews qu'il donne ne sont pas transcrites. Ses propos restent polysémiques et indécidables : « [il] grommelait comme pour laisser entendre à son visiteur la liberté d'entendre ce qu'il souhaitait » (p. 248). En somme, les discours sociaux tournent autour d'une parole tue, sibylline ou opaque. Ce dispositif énonciatif n'est pas très différent de l'ensemble du roman lui-même, dans lequel Joël Baqué joue à collecter d'innombrables discours autour du dérèglement climatique, mais ne tient pas de discours engagé directement : c'est que l'engagement est affaire de lecteur, dans la manière dont il se positionne face à ces discours.

Pistes pédagogiques

Échos et prolepses

Quels sont, pour les élèves, les moments clés du roman ? Deux de ces scènes sont des crises de folie dues aux mêmes biscuits au LSD, racontées avec humour : la sortie de Louis peu vêtu dans le froid antarctique ; la folie collective qui s'empare au large de Terre-Neuve des occupants du Nathanaël tractant un iceberg. La première (p. 136 *sqq.*), anticipée par deux prolepses au début des sections 1 et 3 (p. 9-10 et 35 *sqq.*), annonce la seconde (p. 191 *sqq.*). Quels indices permettent de lier ces scènes entre elles avant la révélation de la page 211 qui présente la cause de ces deux crises ? Les élèves pourront par exemple repérer l'ingestion des biscuits russes non revenus dans la graisse de phoque, d'ailleurs opportunément restés dans la soute lors du vol qui mène Louis à Ushuaïa.

D'autres prolepses structurent le roman, que les élèves pourront repérer. Qu'indiquent-elles de l'histoire qui se raconte et du système médiatique qui fait de Louis une célébrité ? Avant que Louis devienne « une star » (p. 245) dans le sommaire que constituent les derniers chapitres, le narrateur annonce en effet à de multiples reprises ce statut à venir, créant une manière de suspense quant à la cause de cette gloire. On annonce Louis futur gourou du yoga du froid (p. 64), pourvoyeur prochain de maximes et de para-

boles (p. 65 et 156), sujet à venir de biographies (p. 126), du buzz (p. 133) ou de légendes (p. 161), ultime maillon d'une chaîne de causalités (p. 202) ou destinataire sous peu d'un abondant courrier de fans (p. 214). Retraité en quête de tranquillité qui par un enchaînement de circonstances accède à la gloire, Louis est à l'image de la versatilité des médias et de l'opinion, prompts à s'emballer à l'excès pour des figures qui catalysent tout à la fois l'exotisme, l'incongruité, une forme de réussite et un combat pour une cause qui rassemble.

Aventures aux pôles

Les romans qui proposent des aventures aux pôles sont nombreux. L'aventure de Louis en Antarctique, notamment dans la scène inaugurale du roman, pourrait être étudiée en regard de celle de Félix Ferrer en Arctique dans *Je m'en vais*. Aventuriers néophytes, tous deux accompagnés d'un guide inuit et après avoir effectué un trajet en motoneige, Félix et Louis doivent lutter contre le froid, la neige et les insectes volants : des moustiques réels dans le roman de Jean Echenoz (p. 51 et 60, éd. Minuit, Collection double), des mouches imaginaires dans celui de Joël Baqué. À chaque fois, c'est à une sorte d'aventurier dégradé qui interroge les valeurs de l'héroïsme littéraire que nous avons affaire.

par
Thomas Anquetin

Les conseils de lecture de Joël Baqué

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

Aucun, je m'informerai avant de ses lectures afin d'offrir un livre qu'il (elle) sera en mesure de lire, et ce faisant d'éprouver un vrai plaisir de lecture, un ouvrage qu'il (elle) n'aurait probablement pas lu sinon (idéalement un texte singulier, atypique, pour que la lecture soit une découverte).

Quel livre découvert adolescent avez-vous encore en mémoire ?

Je lisais peu, n'ayant pas vraiment accès aux livres ; disons *Les trois mousquetaires*, et *Croc-Blanc*, que mon frère avait obtenu en échange d'un certain nombre de points Esso, en faisant des pleins de carburant...

Une toile large comme le monde

Née en 1985 à Genève, **Aude Seigne** éprouve très tôt une passion pour l'archéologie à laquelle répond un amour sans faille pour la littérature française. Titulaire d'un bachelier en civilisations mésopotamiennes qui la conduit en Syrie en 2008, elle obtient également dans la foulée un master de lettres modernes. Mais, très vite, elle préfère délaisser ses études afin de se consacrer pleinement à l'écriture. Ses premiers manuscrits témoignent d'emblée d'un goût pour les civilisations disparues auquel se mêle une réflexion sur le monde moderne et ses contraintes technologiques. Car, depuis 2009, elle travaille comme conceptrice-rédactrice web pour la ville de Genève. Elle y découvre notamment l'ensemble des métiers liés à Internet, qui nourriront la réflexion d'*Une toile large comme le monde*.



2011 est l'année d'une première consécration par la parution de son récit *Chroniques de l'Occident nomade*, présentant un voyage aux abords du Pakistan, aussitôt couronné par le prix Nicolas Bouvier du Festival Éton-

nants voyageurs. Suit en 2015 *Les Neiges de Damas* qui revient sur la récente guerre syrienne en articulant là encore beautés du passé et tragédies du présent. Mais sans doute revient-il à *Une toile large comme le monde*, son troisième

récit paru en 2017, de tisser de manière encore plus affirmée la réflexion d'Aude Seigne sur les interactions entre le passé et le présent, le virtuel et le réel qui caractérisent notre époque éprise jusqu'à la contradiction de technologie et d'écologie.

**Aude
Seigne**

par
Johan Faerber

Piégés dans la toile

Paru en 2017, *Une toile large comme le monde* interroge, par son art du thriller et de la fable politique, la place tentaculaire qu'occupe désormais Internet dans la vie de chacun.

Un thriller de la révolution numérique

L'ambition première d'Aude Seigne est ici d'offrir un roman de la révolution numérique, celle qui, depuis bientôt une trentaine d'années avec Internet, modifie le rapport de l'humanité au monde ainsi que la perception même du réel. Dans le sillage revendiqué d'un roman choral comme *Autour du monde* de Laurent Mauvignier, le récit d'Aude Seigne propose, en effet, une galerie de personnages qui, toutes et tous « millennials », ont en commun, aux quatre coins de la planète, de vivre des existences dépendantes du Web.

Entre typologie et bestiaire, *Une toile large comme le monde* offre ainsi un large éventail d'activités liées au Net à travers le monde, à commencer par l'Europe avec Pénélope, premier personnage de l'intrigue. Cette jeune femme, « informaticienne surdouée » (p. 17, éditions Zoé), consacre avec passion sa vie à son métier de programmatrice pour différentes multinationales. Internet ne la quitte pas non plus chez elle puisqu'elle partage sa vie avec Matteo qui, quant à lui, sillonne le monde pour le compte d'agences de télécommunications. Le Web tisse également sa toile aux États-Unis avec les jeunes Oliver et June qui, s'ils semblent tout d'abord détachés de la sphère numérique, vivent une relation à trois, « un trio plutôt qu'un couple » (p. 24) avec Evan, modérateur de réseaux sociaux pour une puissante compagnie d'assurance américaine. Il y a aussi, sur le continent asiatique, Kuan qui, pour sa part, s'occupe au port de Singapour de gérer les flux de cargos transportant les matériaux nécessaires au bon fonctionnement des réseaux numériques. Enfin, il y a la Danoise Birgit qui voyage à travers le monde pour le compte d'une ONG afin de promouvoir, conférences à l'appui, « des solutions simples pour utiliser Internet de manière responsable » (p. 31), consciente des dangers écologiques que le numérique fait encourir à la planète. Délibérément construit sans véritable héros, *Une toile large comme le monde* paraît s'inspirer du principe même d'Internet puisque, à l'instar du réseau numérique, « il n'y a pas de centre » tant

« la force d'Internet, c'est son côté décentralisé... C'est un monde de boîtes et de fils qui relie ces boîtes. » (p. 125) Le numérique se fait ici poétique du récit à part entière.

Cependant, dans ce roman d'une époque où « les écrans ne s'éteignent jamais » (p. 39), une intrigue policière se met en place, avec un coupable dont les méfaits se dessinent au fur et à mesure : Internet qui s'impose, en filigrane, comme le personnage principal du récit. Comme s'il s'agissait d'un individu à part entière, le Web est ainsi traité à travers une personnification, celle d'un câble transatlantique en fibre optique, lui « discret, si profond, si fin » (p. 8) qui répond au nom de FLIN. Car, si pour beaucoup il demeure synonyme de virtuel, Internet possède, au contraire, selon Aude Seigne, une réalité paradoxalement physique. C'est ce dont les protagonistes vont graduellement prendre conscience à travers FLIN et les câbles qui courent au fond des océans car « il y a une manière de gérer les câbles, de les organiser, d'optimiser leur situation » (p. 82). Steve, un informaticien, ira même jusqu'à ajouter : « Internet n'est pas un esprit, il a besoin d'un corps » (p. 97). Le thriller est lancé : ces fils comme autant de liaisons numériques entre les êtres constituent bientôt une épaisse toile d'araignée dont chacun tente, parce qu'elle est pesamment matérielle, de se défaire, avec violence.

Une fable politique et écologique

Dans *Une toile large comme le monde*, Internet n'apparaît donc pas comme le synonyme d'un possible bonheur. Autrefois promesse d'émancipation, la révolution numérique n'est désormais plus que la destruction raisonnée de toute liberté individuelle. À perte de vue et de connexions, le web n'est plus qu'une aliénation, à savoir la doublure négative de l'enchantement numérique autrefois caressé. Ainsi, à aucun moment les personnages ne peuvent-ils se sentir libres ni vivre sans Internet : ils ne peuvent exister sans le Web comme si le numérique avait phagocyté leurs existences mais aussi parce que, comme le dit Birgit, il faut mettre « en garde contre le gaspillage énergétique lié à internet » (p. 121). La révolution du virtuel a cédé la place à une régression du réel, Internet étant présent à la manière d'un ennemi intérieur. Le thriller se double alors d'une fable politique.

En ce sens, dans *Une toile large comme le monde*, le suspense consiste à retourner la question de l'utopie en faisant de notre quotidien une dystopie déjà advenue dont personne ne s'est encore rendu compte. Sortir du Web et éteindre Internet se donneront alors paradoxalement comme l'utopie à atteindre, ce que comprennent les personnages, même si cela leur paraît impossible : « Songerait-on à se priver

d'air ou d'eau potable ? » (p. 73) se demande ainsi Birgit. À mesure que l'intrigue avance et que FLIN déroule parallèlement son câble autour du monde, chacun s'aperçoit ainsi de la nocivité et du caractère humainement mortifère d'Internet. Le tissu du monde est troué par le Web et les liens entre les hommes se distendent. Il est alors plus que temps d'entrer dans une résistance politique contre la tyrannie d'Internet.

Car, bientôt, chaque personnage se révèle bivalent, possédant deux faces à la manière d'un agent double ou d'un double virtuel de jeu vidéo qui rêve de revenir à un monde sans Internet. Ainsi de Pénélope dont la personnalité est comme « hackée » par son véritable moi, puissamment politique, qui finira par prendre le dessus. À l'instar de la Pénélope d'Homère qui chaque soir défait la toile qu'elle a tissée, le personnage d'Aude Seigne va, à son tour, détruire la Toile qu'elle a élaborée : « Pénélope, elle défait la nuit ce que les normes du jour l'ont forcée à faire pour gagner sa vie. » (p. 68) L'idée utopique est lancée qui consiste à revenir à un monde écologiquement responsable : c'est la « *digital detox* » (p. 211). Comme un virus informatique, ce désir de ce qu'ils nomment « la Panne » (p. 156) va se transmettre jusqu'à finir par anéantir le Web non par une attaque informatique mais purement physique : couper les câbles, et le cordon, au sens propre comme au sens figuré afin de retrouver une pleine liberté.

Pourtant, loin d'être un mouvement de libération, le rêve d'une existence hors du numérique ne comble pas toutes les attentes. À la résistance politique succède une phase de désenchantement social. L'utopie d'une vie nue se mue en « fiction post-apocalyptique » (p. 206) tant, si Internet a bel et bien été démantelé, chacun se surprend cependant à être bien plus dépendant au numérique qu'il ne le pensait : « En même temps que les câbles, les liens sociaux se sont rompus. Les gens sont isolés. » (p. 219). Le sevrage est violent.

Tel serait le sens ultime de la fable éco-poétique d'Aude Seigne : le chemin vers la reconquête de l'humanité par les hommes est encore bien long.

Vingt mille sites sous les mers

Une toile large comme le monde s'ouvre sur la présentation, étendue à un chapitre, d'un câble numérique : FLIN. Rappelant l'art de la description de Jules Verne, Aude Seigne dévoile un monde à la technologie angoissante qui, d'emblée, étouffe le vivant.

p. 7-11, éditions Zoé

Le tour du monde en 80 giga octets

Cet *incipit* s'ouvre sur la description d'un lieu qui, ordinairement, échappe à l'œil humain : les fonds marins. Sondant « les grandes profondeurs » de l'Atlantique, cette topographie océanographique détaillée s'accomplit au moyen d'un actant porte-regard, le « bathyscaphe », sous-marin de poche téléguidé de haute technologie. Cette explicite référence au sous-marin le Nautilus qui, chez Jules Verne, guidait le capitaine Nemo vingt mille lieues sous les mers se voit doublement réactualisée sous la plume d'Aude Seigne.

De fait, comme chez Jules Verne, cette description installe, tout d'abord, le récit sous le signe de l'exploration d'un monde dont l'inconnu est mis en abyme. Car ce ne sont pas tant les fonds marins qui intéressent Aude Seigne qu'une partie invisible du monde contemporain : Internet. Il prend ici la forme d'un « vulgaire câble » qui focalise bientôt toute son attention. Si bien qu'à l'instar de Jules Verne, à l'exploration géographique répond la passion de la nomenclature technique avec ce câble qui a, « de l'intérieur vers l'extérieur, du polyéthylène, du PET, de l'acier, de l'aluminium, du plastique résistant aux chocs comme aux températures, du cuivre. »

Cependant, l'enthousiasme scientifique de Verne cède la place ici à un désenchantement sinon à une profonde angoisse devant une technologie plus que difficile à saisir. Le registre fantastique, attaché à l'angoisse, caractérise la présentation de ce câblage sous-marin : aux vingt mille lieues de Jules Verne correspondent désormais vingt mille sites obscurs sous les mers capables de faire le tour du monde en 80 giga octets/seconde.

Voyage poétique au fond de la terre

Cette patiente description du câble qui concurrence puis remplace la topographie des fonds-marins atlantiques finit par devenir un véritable portrait de personnage. Parce qu'il possède « au centre, des fibres optiques, pulsations de lumière invisible à l'œil humain », le câble se mue d'emblée ici en un être à part entière qui jouera bientôt un rôle prépondérant dans ce thriller numérique. Répondant au prénom de « FLIN », le câble fait l'objet d'une véritable personification puisque, comme tout individu, il a des « ancêtres ». Il a également droit à son portrait physique, c'est-à-dire sa prosopographie, qui le présente comme « un long corps », mais aussi à son portrait moral, à savoir son éthopée, qui le dévoile comme « discret, si profond, si fin, si calme. »

Cependant, loin de célébrer les avancées de la technologie, cette personification doit au contraire être saisie comme une mise en garde contre la disparition de l'humanité écrasée par la puissance d'Internet. Ainsi, par contraste avec ce câble humanisé, il n'y a dans cet *incipit* aucune présence humaine. Cette absence, témoin implicite d'un monde automatisé, frappe également par comparaison avec le Nautilus de Jules Verne : ici le bathyscaphe n'a pas à son bord de quelconque capitaine Nemo, comme si finalement une apocalypse avait frappé la planète et l'avait soudainement mais sûrement vidée de ses habitants.

Enfin, dans ce voyage au fond de la terre, s'impose pour le lecteur la thèse qu'Aude Seigne développera tout au long du roman. Internet, qui passe d'ordinaire pour le règne du virtuel, se caractérise paradoxalement par une présence physique qu'atteste FLIN, le câble. L'attention portée aux « différentes couches destinées à protéger son précieux centre » notamment n'a plus alors seulement une valeur descriptive mais aussi bien une valeur argumentative et polémique.

Si elle s'inspire de Jules Verne pour œuvrer au portrait de FLIN, Aude Seigne n'oublie pas enfin de muer chaque description en poésie de la matière. Comme chez Verne, la topographie de l'océan devient un vibrant hymne au vivant, au « jeune requin-crocodile », au « plancton » ou encore à « l'étrange poisson-lune ».

Évoquer l'océan ne consiste pas ici à rendre uniquement compte de l'océan en soi mais à proférer l'éloge d'un monde que le récit craint de voir disparaître. Cette poésie de la matière se donne comme un puissant réquisitoire aux accents écologiques sur la beauté de la nature.

Pistes pédagogiques

Interconnexions

Comme le Web, *Une toile large comme le monde* est un roman qui déborde, sans centre fixe, récit choral reposant sur un enchevêtrement d'intrigues. On peut d'une part reconstituer l'arborescence narrative, initiée par la présentation de personnages d'abord isolés dans leur environnement respectif dans la partie I, qui peu à peu en viennent à communiquer ou se rencontrer (II), puis cohabitent ou coopèrent dans un projet commun (III), la dernière partie faisant office d'épilogue, consacré aux conséquences de « la Panne ». Ce réseau complexe de personnages permet surtout d'observer sous toutes ses coutures « la large toile » du réseau informatique mondial : l'intrigue recouvre un documentaire éclairant sur un phénomène nébuleux et difficilement cernable. En démultipliant les regards portés sur celui-ci, l'auteure souligne la réalité matérielle et sociale d'un monde perçu à tort comme exclusivement virtuel et inoffensif : épuisement des terres rares, pollution au lac Baotou, transport des conteneurs depuis Singapour (vie de Kuan), multiplication des câbles intercontinentaux sous-marins (FLIN), stockage dans des data centers très coûteux en énergie (visite d'Evan dans le chapitre 9), dépendance économique mondialisée...

Contradictions

Le roman, sans porter de thèse explicite, porte une visée argumentative indéniable. Sur quels questionnements ouvre-t-il ? Relevons avec les élèves quelques situations paradoxales à commencer par le fait que les pirates du net s'organisent grâce à celui-ci. On pourra identifier les personnages qui sont à la fois présents mais absents (Samuel, Lu Pang), ceux qui sont isolés mais connectés, solitudes collectives au sein d'une toile infinie mais contrainte par ses limites physiques, finalement pas plus large que le monde...

Un roman de la modernité

La force du roman réside aussi dans la volonté d'Aude Seigne de saisir une réalité rarement abordée en littérature, et de poser un regard distant sur le monde ultra contemporain du *big data*, du sport électronique, des *community managers* et du *multitasking*, qu'elle décrit dans une langue à la fois accessible pour les non initiés mais avec un détail d'observation quasi naturaliste. On pourra s'inspirer des descriptions du surf de Pénélope (p. 14) ou du récit inspiré du jeu de Lu Pan (référence au phénomène Minecraft) pour mettre en place un atelier d'écriture qui consisterait à traduire verbalement les flux d'images et de sollicitations issues du web, à partir d'une page internet choisie par les élèves, et constituée de fenêtres multiples et disparates.

par
Xavier Orain

Les conseils de lecture d'Aude Seigne

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

Des poèmes de Rimbaud.

La Trinité bantoue de Max Lobe.

Réparer les vivants de Maylis de Kerangal.

2) Quel livre découvert adolescente avez-vous encore en mémoire ?

Le K de Dino Buzzati.

Les Justes de Camus (à voir d'abord au théâtre).

Et quantité d'autres plus « classiques », à commencer par *Le monde de Sophie* dans mon cas, mais tout dépend de quelle partie de l'adolescence on parle.

Littérature et écologie

par Christine Marcandier

Dérèglement climatique, impact des activités humaines sur les écosystèmes, biodiversité menacée : autant de sujets massivement entrés dans les discours médiatiques à coups de néologismes (*collapsologie*, *solastalgie*), et dans le champ littéraire et critique. Apparié littérature et écologie ne revient pas à réunir deux termes ou même un sujet et une forme mais bien à articuler leur relation complexe. Il n'est cependant pas question d'assujettir la littérature à un sujet ou de chercher dans les formes contemporaines des thèmes dont l'actualité criante et l'urgence font désormais la une des journaux. Il ne s'agit pas non plus de trouver dans les textes une quelconque forme de consolation ou de leur donner une plate fonction d'alerte. D'ailleurs ces sujets ne sont pas nouveaux, les textes littéraires ont toujours interrogé la place des humains et non humains dans le monde, représenté les forces de la nature ou les mutations sociales et environnementales liées à l'industrialisation : c'est la prise de conscience d'une accélération de l'impact de l'homme sur la nature qui nous invite à une relecture écocritique des textes littéraires, alors que nous sommes entrés dans l'ère de l'anthropocène (Paul Crutzen, 2002¹), celle de l'homme devenu force géologique.

Quelle éco-logie, donc, c'est-à-dire quel lien entre l'*oikos* (maison) et le *logos* (discours) ? Il ne s'agit pas de mettre en fiction des programmes écologiques mais de voir en quoi des livres voient leurs sujets et leurs formes infléchis par une pensée d'ordre écologique. Pensons à *La Fonte des glaces* (2017) avec ce manchot empereur qui distord « l'espace-temps » par sa « simple présence » dans la vie de Louis, charcutier à la retraite se muant en icône de l'écologie. L'animal empaillé provoque un décentrement, dans l'existence de Louis comme dans la manière dont Joël Baqué construit son roman. Comme l'écrivait Bruno Latour dans *Face à Gaïa* (2015), « tout change dans la manière de raconter des histoires » : le « nouveau régime climatique » est aussi un nouveau régime littéraire.

Pour une écocritique

Cette réflexion s'inscrit dans un courant de critique littéraire et études culturelles qui a pris son essor dans le monde anglo-saxon. Rueckert en donne la définition dès 1978 : l'écocritique est « l'application de l'écologie et

de concepts écologiques à l'étude de la littérature puisque l'écologie (en tant que science, discipline et fondement de la représentation humaine) est la plus pertinente quant au présent et à l'avenir du monde ». C'est dire que l'écocritique se propose d'analyser des textes dans lesquels la nature, l'environnement, les animaux, etc. ne sont pas seulement des décors ou des prétextes mais les fondements mêmes du récit et de ses enjeux. L'*ecocriticism* se voit ainsi défini comme « l'étude du rapport entre la littérature et l'environnement naturel », il s'agit de mettre la Terre au centre des études littéraires (Cheryll Glotfelty, *The Ecocriticism Reader*). L'écocritique est désormais installée dans le champ des études littéraires de langue française, que l'on pense aux travaux de Pierre Schoentjes, Anne Simon, Émilie Hache ou à des maisons d'éditions qui se spécialisent dans ce champ (Wildproject, rue de l'Échiquier, la collection « Anthropocène » du Seuil, etc.). C'était le sujet du numéro de janvier-février 2019 de la revue *Critique*, « Vivre dans un monde abîmé », titre en écho à l'un des ouvrages fondateurs de l'écocritique, *Writing for an Endangered World* de Lawrence Buell. Comment se situer dans un monde abîmé ; qu'écrire en temps de crise (climatique) ?

L'écocritique se veut donc tout à la fois une approche de ce qui s'écrit aujourd'hui qu'une relecture des grands mouvements littéraires passés (comme le romantisme) et elle se développe selon une approche délibérément engagée (écoféminisme, post-colonialisme, *gender studies*, écologie politique...) et une approche poétique, pour sortir de représentations plaçant l'homme au centre d'une nature dont il se veut le maître et possesseur.

Écopoétique et nouveaux récits

Des récits ouvrent les perspectives, donnent voix aux oublié.e.s et invisibilisé.e.s et replacent animaux, arbres ou fleuves au centre de la représentation littéraire, interrogeant ainsi nos représentations politiques, sociales et culturelles. Sortant des oppositions binaires (nature/culture, homme/animal), ils remettent en cause les systèmes de domination, une anthropisation devenue une norme. Dans un même élan, l'écocritique refuse les frontières des genres ou des disciplines, puisant ses fondements épistémologiques dans les littératures (quel que soit le champ linguistique et culturel) et l'ensemble des sciences. Étudier les forêts dans une perspective écocritique, c'est tout autant lire l'anthropologue Eduardo Kohn (*Comment pensent les forêts*), le professeur de littérature Robert Harrison (*Forêt. Essai sur l'imaginaire occidental*), l'écrivain américain Richard Powers (*L'Arbre monde*) que la romancière française Marie Darrieussecq soulignant combien « ça demande une révolution mentale, vraiment, de ne plus se voir au centre. Au centre de sa propre vision du monde » (*Notre vie dans les forêts*).

L'écocritique permet ainsi de (re)lire un certain nombre de récits répondant à un « imaginaire environnemental » dont Lawrence Buell a listé les critères :

paysages, animaux, flore y sont des agents du récit ; la nature n'est pas un cadre fixe, utilitaire et dévolu à l'expérience et aux activités humaines ; ils répondent à un « green script » interrogeant l'écocide en cours, les bouleversements climatiques et les sujets politiques induits par cette crise (migrations, pollution, surexploitation des ressources fossiles...).

Effondrement et récit des fins

Les récits écopoétiques prennent bien souvent la forme de « mythologies de la fin du monde », sous-titre de l'essai que Christian Chelebourg a consacré aux *Écofictions* : « Les sociétés et les individus se construisent en s'inscrivant dans un récit, en faisant fable de leur vie ». Prendre acte de la crise écologique revient pour nombre d'écrivains à revisiter science-fiction, dystopies et autres récits apocalyptiques pour prendre la mesure de notre situation historique et environnementale. Pour Jared Diamond il s'agit en effet d'un véritable scénario de film catastrophe, d'un *Effondrement* (2005). Paradoxalement la science fiction serait même devenue une forme de récit réaliste : le pire est devant nous et, dans ces fictions climatiques, déserts, ouragans et autres catastrophes ne sont pas des images ou des allégories mais notre présent. Yannick Rumpala l'écrit, la fiction est un espace de représentation et de production d'idées, « un type de connaissance utilisable pour devenir matière à réflexion » (*Hors des décombres du monde*). La littérature « doit faire entrer les faits dans un dialogue avec la fiction » (Adam Trexler), elle est le déploiement polyphonique de crises et tensions. La SF et les dystopies ne sont donc pas une manière d'imaginer des futurs hypothétiques mais bien une actualisation de notre présent collectif. Ce « dispositif narratif » fait de la représentation du futur le « contenu manifeste » du *présent*, il est une manière de nous « défamiliariser et de restructurer l'expérience que nous avons de notre présent » (Fredric Jameson). Lawrence Buell l'écrivait dès 1996 : « L'apocalypse est la métaphore la plus puissante dont dispose l'imagination environnementale ».

L'ère du rhizome

Les sujets et les formes que le croisement littérature/écologie permet d'aborder sont, on le voit, d'une diversité extrême. Un impératif les réunit : composer depuis un même centre irradiant l'interrogation du mouvement du monde, en une forme mimétique de ce mouvement. Pierre Ducrozet en fait le sujet même de *L'Invention des corps* (2017) : « À quoi ça pourrait ressembler, un roman du XXI^e siècle ? En quoi ça serait différent d'un roman du XIX^e, par exemple ? ». Pour lui cette différence n'est pas seulement liée aux mutations qui sont la marque de notre modernité (transhumanisme, Internet, nouvelles technologies...) mais bien à un enjeu formel : produire un récit rhizomique, « sans centre, fait de plis et de passages, (...) qui dédoublerait le mouvement du monde contemporain ».

Le rhizome, image empruntée à *Mille Plateaux* (Deleuze, Guattari, 1980), innerve les récits et essais écopoétiques : on la retrouve dans *Nous n'avons jamais été modernes* de Bruno Latour (1991), soulignant l'importance de la notion de réseau face à « l'histoire incertaine » dans laquelle nous sommes engagés, « le réseau est le fil d'Ariane de ces histoires mélangées » qui renouvellent le lien du réel et de la fiction et questionnent un (dés)ordre du monde. Le rhizome est également au centre d'un ouvrage fondamental d'Anna Tsing, *Le Champignon de la fin du monde*, dans lequel l'anthropologue nous invite à prêter attention à un champignon. Observer le matsutake qui pousse dans les forêts de l'Oregon, c'est partir d'un détail pour reconstruire une vue d'ensemble, hors de toute approche anthropisée ; c'est produire un essai qui privilégie une forme singulière, depuis une enquête de terrain de plusieurs années, privilégiant l'interdisciplinarité, activant « les enchevêtrements », invitant à changer de regard sur la nature et ses acteurs : le texte, à l'image de la nature, est un tissu d'interactions, un agencement ouvert. En somme, « le temps est venu pour de nouvelles manières de raconter de nouvelles histoires ». Telle est le lien fondamental de la littérature à l'écologie, le programme ouvert de l'auteur comme du lecteur de tels récits, proche de la mission de l'anthropologue définie par Viveiros de Castro dans ses *Métaphysiques cannibales*, une « théorie-pratique » de « décolonisation permanente de la pensée » : apprendre en reconnaissant un sujet en l'Autre, considérer la planète non une ressource et un décor mais un agent de notre récit collectif.

« Il vient un moment dans l'itinéraire de tout esprit chercheur, et, éventuellement créateur (...) où il se demande exactement ce qu'il fait, où il commence par regarder autour de lui pour savoir si un terme d'ensemble adéquat existe déjà » (Kenneth White, *Un monde à part*, 2018). Ce terme est ici celui d'écocritique, analyse de la manière dont des œuvres littéraires figurent et manifestent une crise qui remodèle nos imaginaires et interrogent ce « Spectre toujours masqué qui nous suit côte à côte / Et qu'on nomme demain ! / Oh demain, c'est la grande chose ! / De quoi demain serait-il fait ? » (Hugo, *Les Chants du crépuscule*, 1835).

1. Pour les références complètes des ouvrages cités, voir la bibliographie en fin de volume.

Poésie

Grand-Monde

Née en 1976 à Orthez, **Aurélié Foglia** a soutenu, au terme de brillantes études (École normale supérieure de la rue d'Ulm, agrégation de Lettres classiques), une thèse consacrée à la poésie de Lamartine, au renouveau du lyrisme et au rêve humanitaire dont elle est solidaire (*L'Harmonie selon Lamartine, Utopie d'un lieu commun*, Honoré Champion, 2005).

Actuellement maître de conférences à l'Université de Paris 3-Sorbonne Nouvelle, où elle anime également des ateliers d'écriture, elle est l'auteure d'une *Histoire littéraire du XIX^e siècle* (Armand Colin, 2014). Elle a également procuré l'édition critique en collection de poche (folio-classique) de deux romans de l'âge romantique, *Delphine*, de Madame de Staël, et *Raphaël*, de Lamartine.

Sous le nom d'Aurélié Loiseur, elle a notamment publié *Entrées en matière* (2010) et *Gens de peine* (2014), tous deux aux

éditions NOUS. S'emparant d'un thème sociologique, le second recourt à la langue la plus désafublée pour mieux dire la condition sensible et politique de la part la plus malmenée de l'humanité.



Sous le nom qui l'a vue naître, celui d'Aurélié Foglia, elle a ensuite publié, aux éditions Corti, *Grand-Monde* (2018), livre d'hommage au peuple des arbres, livre aussi d'inquiétude quant à leur existence aujourd'hui menacée.

En septembre 2019, elle publie toujours chez Corti, un roman intitulé *Dénouement*.

Parallèlement à son œuvre de poète, l'auteure poursuit un travail de peintre. « Je viens, écrit-elle, de la poésie. Écrire m'a appris à peindre. Ni pinceau ni couteau. Je peins avec les doigts. Je pratique un art digital bien antérieur à notre ère numérique : manière de réinventer la main, à l'origine. »

Aurélié Foglia

par
Jean-Claude
Pinson

... et les arbres sont mes dieux.

Le temps n'est plus des chants de louange s'élevant, en guise d'offrandes, vers les dieux ou le Dieu. Obsolète, la forme hymnique s'est muée en élégie, comme en atteste l'œuvre ultime de Hölderlin. Disséminant les mots sur la page, l'hymne ne serait plus au bout du compte que célébration des noms eux-mêmes, à l'instar du fameux *Coup de dés* de Mallarmé.

Mais si le culte jadis rendu aux arbres par maintes civilisations n'est plus de saison, n'est-il pas du devoir de la poésie, quand la déforestation partout menace, d'emprunter la voie de l'hymne pour les chanter ? N'est-il pas dans son rôle de s'en faire la première avocate, en vertu de ce très ancien pacte qui en fait l'immémoriale alliée, selon Schiller, de la nature ?

Célébrer les arbres

« Les platanes ont été mutilés, c'est dans toute la région un immonde massacre », écrivait en 1993, le poète Dominique Fourcade, ajoutant : « je ne suis pas athée, je suis croyant, et les arbres sont mes dieux ».

Une telle affirmation, Aurélie Foglia, retrouvant son patronyme d'origine italienne (« *je suis feuille* »), aurait parfaitement pu la reprendre à son compte. Car si *Grand-Monde* est un livre sans majuscules, un livre qui prend acte du « ciel scié » désormais, les arbres n'en continuent pas moins d'être « debout » (comme « Ils l'étaient dès le début ») et de « végéter à la verticale », comme il sied à de ci-devant dieux terrestres. C'est pourquoi ils méritent une majuscule, celle d'un « Ils » pluriel, le pronom le plus impersonnel devenant ainsi nom propre. L'auteure les baptise aussi « les Longtemps », pour mieux signifier qu'ils nous précèdent de très loin et vivent selon une temporalité autre que celle, énervée, qui est propre à une humanité prédatrice de tout ce qui n'est pas elle : eux, « Ils n'ont pas le pouvoir// n'ont jamais prétendu/ dominer le monde// seulement// Ils dépassent// Ils nous couvrent ».

Par bien des côtés, *Grand-Monde* relève de l'élégie (spécialement la section intitulée « Hors-lieu »). Cela n'empêche pourtant pas Aurélie Foglia d'emprunter la voie très escarpée de l'hymne et d'y célébrer,

non seulement les noms, mais les arbres eux-mêmes. Cependant, si c'est en majesté (une majesté qu'indique la majuscule qui à chaque fois les désigne) qu'ils sont « chantés », c'est sans emphase aucune, selon une poésie dont la sobriété n'est pas sans faire penser à la façon dont l'*arte povera* d'un Giuseppe Pennone chante la *Phusis* (la croissance notamment du végétal). Loin de tout ornement, le chant fait de la rusticité pauvre en même temps que majestueuse des « Longtemps », non pas simplement un motif, mais un ingrédient intrinsèque de l'écriture.

Intimité des arbres

On « se demandera// [...] // ce que ça fait d'être/ arbre » : tout le livre est une subtile tentative de penser (de penser *en poèmes*) une condition « arboricole » qui par définition nous échappe. Il ne s'agit pas pour autant d'élaborer une métaphysique ou une ontologie des arbres, mais plutôt d'esquisser une phénoménologie de leur être-arbre, de l'approcher du moins, à travers un « Traité d'état physique » (c'est le titre d'une des parties du livre), où le sujet humain s'essaie à s'effacer pour se fondre dans leur « Grand-Monde », se couler dans leur intimité : « je ne suis pas très je/ dans mon bain d'arbre », et « si de l'ombre de frêne// était une femme je la serais/ je sentirais l'être// je promets » ; « immergée// dans le milieu de vos presque/ personnes [...] j'écris à la limite », note encore Aurélie Foglia. L'idéal serait en effet de pouvoir céder, en même temps que l'initiative aux mots, la parole aux arbres. À défaut, on se tiendra au plus près du motif ; à l'écoute de cette écriture des arbres que parfois l'on croit pouvoir déceler dans leurs mouvements, quand le port de leur houppier semble « griffonner des/ par// chemins fugitifs en/ direction du large ». On tentera aussi de se faire l'écho de leur murmure (« un arbre à l'oral est un raclement qui s'éclaircit »), car « Ils disent juste// ce qui est haut loin ».

Extinction

Ils ne connaissent pas « l'être-pour-la-mort » propre aux humains, et cependant, par notre faute, « Ils vont s'éteindre ». Parce qu'« Ils nous ont élevés », nous leur devons beaucoup, nous avons fait maintes promenades « à dos de forêt ». Ils devraient, eux qui « solfient l'au-dessus », être nos dieux (ou tout comme) — et pourtant nous les amputons et les mettons à mort. Ils ont beau être « fastigiés », de plus en plus ils « fatiguent » et nous quittent.

De partout menacés, les « Longtemps » n'en ont-ils plus pour longtemps ? Est-il ou non « trop tard » ? La question d'un désastre à venir, d'une extinction possible de la planète Terre est évidemment au cœur du livre et cette inquiétude en fait la force. Mais elle en fait

d'autant plus la force qu'elle résonne *sotto voce*, au gré de la langue la plus désaffublée qui soit, l'auteure ayant su régler le ton hymnique sur le plus bas voltage en recourant, notamment, à la brisure prosodique.

Le poète est-il, comme le veut toute une tradition pastorale (on songe ici à Ronsard), l'Orphée des arbres ? Celui qui pourrait les sauver de l'enfer du béton et de la disparition ? En un « je » où le sujet humain tend à se confondre avec l'arbre (qui lui cependant « n'ira jamais jusqu'au je »), Aurélie Foglia note, plus déceptivement : « j'ai perdu », « je ne siffle plus des airs ».

Poussée nouvelle d'un vieux chant

Grand-Monde est un beau démenti à l'idée que la poésie ne pourrait rien (quand bien même elle peut peu, très peu). À défaut d'un « plainchant » des forêts, à défaut de sa plénitude impossible, c'est malgré tout quelque chose comme un chant qui, « de travers » mais quasi-organiquement, « pousse » en nous *depuis* les arbres : « dessous tête baissée// nous pousse de travers le/ vieux chant navré d'être/ en terre ».

Un « vieux chant », car venu de très loin, d'avant l'homme. Les arbres qui désormais s'en vont sont « chanteurs de mémoire » : ils « retardent en rappelant ». Entendons qu'ils témoignent d'un temps d'avant l'Anthropocène. Et si le poète, aujourd'hui cleric insermenté, est encore tenu à quelque chose, c'est bien de rappeler la vieille promesse d'habitation poétique de la terre incluse dans le pacte pastoral tacite qui le lie à Gaïa (notre commune Terre-Mère), aussi utopique que puisse paraître aujourd'hui une telle habitation.

On entend souvent dire de la poésie qu'elle est « retardataire » au regard des autres arts et de leurs procédures plus « sèches » et plus en phase avec l'actuelle technosphère. Pourtant, n'avons-nous pas besoin de chants supposément « retardataires » semblables à cet hymne brisé que constitue *Grand-Monde* ? Car c'est très loin de toute emphase romantique que le livre d'Aurélie Foglia parvient à renouer avec l'hymne. Usant d'une énonciation en mode « bas voltage », dégraissée de tout surpoids métaphorique, c'est une musique atonale et minimaliste façon Webern que ce *Grand-Monde* fait entendre, jouant, via des cellules de vers très courts séparées de beaucoup de silence, de la parataxe et d'une syntaxe où le brusque *clinamen* opéré par la coupe rend possible le « bouturage » de tel fragment de phrase à partir de tel autre. Et si l'on pense ici aux embranchements peints par Alexandre Hollan, c'est parce qu'il y a sans doute quelque parenté entre ce peintre et le travail proprement pictural que conduit, intimement lié à sa démarche poétique, Aurélie Foglia.

Misère d'une vie pauvre en arbres

Pages 83 à 89 (dans
la section intitulée
« Hors-lieu »).

Dans ce passage comme dans l'ensemble du livre, la parole se présente en archipel, selon un dispositif typique de la poésie post-mallarméenne. On notera également une inscription verticale qui n'est pas sans rappeler les idéogrammes chinois (page 88 par exemple). Cette verticalité implique une lecture qui n'est pas linéaire, séquentielle, successive, comme dans le cas du texte en prose. La page tend à être appréhendée dans la globalité de son espace et la simultanéité de ses parties. Au lieu de la continuité d'un phrasé *legato*, on a affaire à une discontinuité *staccato*, l'importance prise par le blanc (le vide) accentuant les effets de brisure au niveau syntaxique et parfois au niveau du mot lui-même (ainsi du mot « hir/sutes » à la page 87), selon une logique parataxique symbolique d'un monde où le ciel est « scié » (page 59) et l'« éter/nité » décapitée (page 62).

De l'hymne à l'élégie

Au plan le plus immédiatement sémantique, cette verticalité du texte consonnait dans la première section du livre (« Les Longtemps ») avec la position des arbres (« debout/ Ils l'étaient dès le début », lit-on dès le premier poème). Ici, ce sont plutôt la brisure et la dissémination qui frappent. Ils disent à leur manière combien la coupe des arbres, leur abattage, est synonyme d'une vie elle-même amputée : « on m'a retiré mon fleuve du corps// je n'ai plus les moyens de vivre/// ils m'ont enlevé/// mon paysage/// sa jouissance » (page 83). Singulier, le premier énoncé inverse le rapport de possession (on attendrait plutôt « mon corps ») pour mieux souligner une amputation d'un plus intime (« mon fleuve ») qui est (était) non pas d'ordre psychique, mais extérieur et physique, l'existence du sujet humain étant indissociable des forêts et des arbres, solidaire (et tributaire) de leur grande poussée physique (il s'agit ici de la Nature comme puissance « génésique », comme *Phusis*) : « j'avais trouvé un paysage à être// un intérieur avec vue sur le flux » (page 83).

Brisé, l'hymne vire à l'élégie. Il est donc logique, si l'on admet que l'élégie suppose l'expression de la douleur d'un sujet, qu'un « je » [qui

n'a rien cependant de biographique) se substitue aux « Ils » ouvrant la plupart des poèmes de la première section. À la célébration de la majesté des « Longtemps », succède la déploration d'un monde où les misères infligées aux arbres affectent un sujet qui en partage la douleur. Au chant qui joyeusement s'élève et célèbre succède une parole rétractée sur un affect mélancolique (« j'ai perdu », page 87), au bord du silence (« je ne siffle plus des airs », page 89).

Satire et idylle

Si la tonalité dominante de cette section est d'abord élégiaque, deux autres modalités cependant s'y font jour. L'une relève plutôt de la satire (de la poésie qui critique, accuse, incrimine), tandis que l'autre procède de l'idylle (de l'idylle envolée, perdue). Du « Ils » majuscule des arbres se distingue en effet un autre « ils », sans majuscule celui-là. Indéterminé, il désigne ceux qui se sont comportés en ennemis déclarés des arbres, décidant de leur abattage pour mieux faire place au béton urbain : « j'ai perdu// ils ont rasé mes fous mes hir/sutes » (page 87) ; « ces éternels chantiers, écrit encore l'auteure, me délabrent » (page 86). La paronomase est ici tentante qui invite à substituer « désarbrer » à « délabrer », pour dire combien une vie sans arbres est une vie désolée, annulée (« je n'ai pas lieu », lit-on page 84).

L'idylle perdue apparaît surtout, elle, aux pages 88 et 89. Elle dit le rêve d'un Âge d'or qui aurait été non pas derrière nous, mais devant, au futur (une idylle progressive, comme dit Schiller) : « j'avais dit quand je serai jeune// je vivrai dans l'aubier/ en plein amour de tout/// et de quelqu'un ». La jeunesse, « l'enfance [enfin] réalisée » n'est pas derrière le sujet qui dit je mais *devant* lui (elle). Adviendrait alors une existence pleinement présente au présent (à sa jouissance heureuse) : « je serai là// campée au présent simple ». Et ce monde heureux ne serait pas factice, comme l'est la présence incongrue de l'oiseau dans les non-lieux urbains (« un oiseau par erreur », page 86), mais au contraire synonyme d'authenticité et d'abondance : « je regarderai pour de vrai/ j'aurai des mondes dans les mains ».

Mais cette idylle est à ranger au magasin des illusions perdues : « je croyais », dit, laconiquement (le vide, le blanc, est le seul complément du verbe), le dernier vers. Désormais, c'est au passé (celui d'une enfance révolue) qu'il faut conjuguer l'idylle (« autrefois ») et c'est « en vain » qu'on « hante les dehors » (page 89), pour tenter d'en trouver trace dans un présent désormais désolé.

Pistes pédagogiques

Je, arbres et monde

Un repérage des pronoms permettra aux élèves de saisir ce qui se joue entre les instances de l'énonciation. Si le sujet principal est « Ils », ces arbres dont il est question sont parfois « vous », pris en masse dans une interlocution (« *je ne sais pas vous* », p. 68) avec le « je », omniprésent. Ce « je » d'ailleurs peut être relevé par les élèves et interprété de diverses manières : il désigne la personne qui s'exprime, s'adresse aux arbres, s'y compare et vit dans leur environnement, de telle sorte que se pose la question du sujet et de son extension dans l'univers des arbres : « je ne suis pas très je / dans mon bain d'arbres » (p. 129), « je sommes » (p. 75). C'est ainsi à une véritable interrogation sur les limites de l'être et sa porosité avec le monde qu'invitent ces poèmes, accentuée par l'usage de l'italique qui sanctionne un mode énonciatif marginal qu'il s'agira d'interroger : « *j'ai du monde ///* entre tous ces troncs qui me rentrent » (p. 17).

Poétiques de l'arbre

Quelles sont les valeurs attachées à l'arbre ? Comment les poètes en rendent-ils compte ? L'arbre et la forêt hantent l'imaginaire des écrivains et il sera fructueux de construire avec les élèves un groupement de textes poétiques autour des arbres. Chez Gracq, la forêt est d'abord lieu organique

et mystérieux dans *Au château d'Argol* puis signe de stabilité et de constance, toit d'un refuge intime dans *Les Eaux étroites* ; les frondaisons sont le contrepoint, « quand on a dix-sept ans », du tapage de la ville qui « n'est pas loin » pour Rimbaud dans « Roman », la voie d'accès à Dieu et à l'au-delà pour Hugo dans « Aux arbres » (*Les Contemplations*) et, dans un poème du même nom, lieu de passage du langage de la mort pour Bonnefoy (*Du mouvement et de l'immobilité de Douve*). Si la poésie de Jaccottet déploie un rapport toujours intime à la nature en général et aux arbres en particulier, il nomme trois courts poèmes « Arbres » (I, II et III, dans *Chant d'octobre, Poésie 1946-1967*) et une section de *Cahier de verdure* est consacrée au cerisier. Gautier célèbre le « Pin des Landes » (*España!*), Apollinaire les « Sapins » (*Alcools*), Claudel, dans *Connaissance de l'Est*, « Le Banyan » ou « Le Cocotier », Ponge « Le Mimosa » (*La Rage de l'expression*), Supervielle consacre une partie des *Amis inconnus* aux « Arbres » et Roger Giroux fait d'eux l'élément qui permet d'interroger tout à la fois le monde et le langage dans *L'Arbre le temps*. Les exemples abondent ; quelques aspects d'une poétique de l'arbre pourront être abordés et les élèves s'interroger sur le rapport établi par les poètes avec le végétal, entre tentative de saisie sensitive et érection d'une figure de permanence mythique.

par
Thomas Anquetin

Les conseils de lecture d'Aurélie Foglia

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

Offrir un livre les yeux fermés... J'aime beaucoup cette expression, qui me fait penser qu'on lit aussi les yeux fermés les livres qu'on a aimés, qu'on les feuillette toujours à l'intérieur de soi, et qu'ils nous feuillettent aussi...

Ma réponse va peut-être vous surprendre mais je dirais, misant sur la poésie la mal-aimée, les *Poésies* d'Arthur Rimbaud. « On n'est pas sérieux quand on a dix-sept ans »... Et pas non plus quand on a quarante ans passés ! À chaque fois que j'ai relu des poèmes d'Arthur Rimbaud, j'ai été happée par l'énergie incroyable portée par le langage, l'impact incomparable du vers et des images. Le mythe Rimbaud n'est pas surfait, non. Et si sa figure en fuite et en rupture peut parler à des adolescents, sa poésie le peut encore davantage, en raison de la force d'arrachement et d'adhésion qu'elle véhicule, et qui survit, quasiment intacte, à l'éloignement dans le temps. Alors oui, le « vin de vigueur » de la poésie rimbaldienne n'est pas interdit aux mineurs !

Quel livre découvert adolescente avez-vous encore en mémoire ?

J'avais des lectures peut-être bizarres... Je me souviens d'avoir lu en deux nuits, fiévreusement, *Un prêtre marié* de Barbey d'Aurevilly, quand j'étais au collège. Mais le livre entre tous qui m'accompagne encore, qui me « tient la main », presque, quand j'écris, c'est *Madame Bovary* de Flaubert. Je ne sais pas pourquoi ce livre m'a tant touchée, très jeune. Une sorte de mélancolie prenante s'en dégage, de charme désuet et dangereux de la petite-bourgeoisie provinciale, d'échec total d'une vie qu'aucun amour ne peut venir racheter. J'en aimais l'ironie, et cette prose si musicale et juste que j'en sais encore des phrases par cœur. C'est en même temps déjà une critique du consumérisme à tout crin (*Madame Bovary*, pour meubler son ennui, est une acheteuse compulsive) et, inséparablement peut-être, un procès contre la lecture boulimique des romans, qui sont à la fois la meilleure et la pire école de vie. Nous sommes dans la fiction, nous nous débattons avec l'héroïne dans les voiles de l'illusion ; et c'est une façon redoutablement efficace de « creuser le vrai ».

Exploration du flux

Marina Skalova est née en 1988 en Russie. Ses parents ont ensuite émigré pour Berlin où elle a passé son enfance. Elle a, depuis, vécu en France et en Allemagne, passé un master de philosophie entre les deux pays, avant de s'installer en Suisse en 2013, où elle est diplômée de la Haute école des Arts de Berne.

Écrivant entre les genres (théâtre, poème, récit), comme entre les langues (français, allemand, russe), elle questionne les exils, plus ou moins contraints, et ce qu'ils font aux hommes et aux femmes, à leur langue. Elle travaille d'ailleurs comme traductrice de l'allemand et du russe vers le français.

Sa poésie est tôt remarquée et primée : son premier recueil, *Atemnot (Souffle court)* (Cheyne éditeur, 2016), bilingue fran-

çais-allemand, explorant les rapports de sens entre deux langues, reçoit le Prix de la vocation en poésie.

Marina Skalova anime également des ateliers d'écriture, avec notamment des demandeurs d'asile. Elle a créé *Silences d'exil* (éditions d'en bas, 2019) avec la photographe Nadège Abadie, un

projet artistique qui interroge la migration dans la langue et dans l'image.

Dramaturge, elle était autrice en résidence et dramaturge de saison au théâtre Le Poche/GVE, à Genève, en 2017-2018.

Paru en mai 2018 au Seuil, son livre *Exploration du flux*, qui se situe aux frontières des genres poétique et documentaire, constitue une synthèse fulgurante de ces questions, linguistiques, citoyennes, politiques.

Marina Skalova

par
Guénaël
Boutouillet



Exploration d'une exploration des flux

Le livre de Marina Skalova constitue, littéralement, une *exploration de flux* — de plusieurs flux, distincts et reliés : flux des êtres (des migrants vers l'Europe) et flux des informations concernant ces êtres. Il enchevêtre l'observation de ces flux et de ce qu'ils nous font, à nous humains, qui, impuissants, accueillons le flot des informations sans accueillir le flot des êtres. Cette agrégation, subtilement montée, produit une forme mixte et ambiguë, à la fois drôle et émouvante, poétique et politique.

Précisément situé dans le temps, dès son *incipit* (« 11 septembre 2015 », p. 11), et aux approches de sa fin (« 8 mars 2016 », p. 42) ; tout aussi précisément situé dans l'espace (« Aux frontières de l'Europe », p. 11) ; le texte s'énonce comme contemporain, en rapport avec une actualité douloureuse.

Il est scindé en trois parties, suivies d'une forme d'épilogue dont nous parlerons, datées de septembre et novembre 2015 et de mars 2016. Y cohabitent plusieurs formes textuelles, signalées par des traitements typographiques différenciés (gras, romain, italique), identifiant ce qui ressort de la dépêche journalistique, du commentaire ironique et d'un autre commentaire, subjectif et plus ironique encore.

Ces formes de discours s'enchâssent, s'hybrident peu à peu — en même temps que les messages se brouillent. Cette ambiguïté est porteuse de sens et de saisissement. Les traits d'humour, d'ironie, se multiplient et font d'incessants effets (de surprise, de sens) au lecteur, ne le « lâchant » pour ainsi dire jamais. Le texte figure ainsi lui-même un flux qui entraîne celle ou celui qui lit dans un vertige singulier.

Dans le flux des informations

D'abord tout semble clair : de cette première dépêche, en gras, datée du 11 septembre 2015, nommant des protagonistes (l'Europe, les belligérants du Moyen-Orient), des faits (les conflits, la fuite des migrants qu'ils entraînent) ; et du commentaire qui la suit, démonstratif dès son *incipit* (« Ce sont des mots, des images. Un afflux d'images » p. 11), il semble qu'on ait affaire à un texte d'actualité.

En fait, d'emblée, tout est troublé (dès l'ordre dans lequel les éléments sont nommés, inversant causes et conséquences, partant de

l'enclosure européenne pour en venir aux conflits déclencheurs du flux des exilés). De ce trouble, cette perturbation organisée, Marina Skalova convient :

« Il y a plusieurs voix : une qui est plutôt d'ordre enfantin, d'une certaine naïveté, qui prend les mots au pied de la lettre pour essayer de comprendre ; une voix qui définit en s'inspirant des nomenclatures existantes ; une voix de colère ; une voix collective... Elles circulent, car en fait, les régimes d'énonciation ne recouvrent pas complètement les voix du texte. »¹

Ce que le livre annonce, c'est qu'il ne va faire que dévier, emprunter d'autres voies, suivre de nouveaux flux.

Premier flux : celui des réseaux numériques, de leur infinie réverbération d'images et de textes.

Pour prendre le pouls de cette circulation, le texte produit de la vitesse, par enchaînement de phrases courtes et jeu de répétitions partielles. Ainsi, pages 11-12, cette anaphore, suite de phrases commentées par « Des amis », glissant des usages d'exhibition égotique du réseau à la dénonciation, puis à la détresse réelle, à la description de souffrances effectivement endurées : « Des amis montrent des photos de leur bébé. (...) Des amis lancent des appels à résidence. Des amis lancent des appels à l'aide. (...) Des amis appellent à l'aide parce qu'ils sont dans un camp de réfugiés (...) »

La place des individus dans la circulation de l'information a muté ces dernières années, et ce passage l'illustre : nous sommes tous, successivement et simultanément, récepteurs et producteurs d'informations dé-hiérarchisées, dés-ordonnées. Cette horizontalisation — relative — assigne à chacun une place à la fois plus centrale et plus floue. Marina Skalova use ainsi logiquement du « on » plus souvent que du « nous », pour désigner cette plasticité dans l'énonciation collective.

Le premier enchaînement entre ce mode de « commentaire » et le texte en italique (p. 16), outre cet usage du « on », introduit aussi ce troisième espace de flux dont le livre traitera abondamment : le flux corporel, celui des matières et organes du corps humain.

« Je peux bloquer les images de certains posts, aussi. Si elles venaient à trop m'atteindre. (...) Si le village global venait forcer les remparts de la forteresse que sont ma chair, mon corps, mon confort.

Mais on ne force pas la forteresse. » [p. 12]

L'inhumain flux des humains

Ce que disent les appels au corps (le corps d'un petit garçon échoué dont la photo fit le tour des réseaux puis du monde, p. 13 ; le corps assimilé à « une forteresse », en référence à la *forteresse Europe*, p. 12 ; le corps examiné à l'aune des flux de matière qui le traversent

et le fondent, p. 18), c'est que ce flot d'informations qui nous inonde et que le livre tente de circonscrire, ce flux qui, à tout donner à voir, finit par aveugler, ce flux concerne des vivants. Des vivants, dont certains meurent, parfois, noyés dans un autre flot : celui des eaux de la Méditerranée.

Ainsi, l'image du mouton, dépliée sur plusieurs pages (23 à 28), est multiple, faisant référence aux campagnes de publicité xénophobes des nationalistes suisses ; à la condition animale et à son essentialité (« *on ne leur demande pas de papiers d'identité* », p. 23) comme à son mauvais traitement par l'homme (les « barquettes de supermarché », destin auquel ils sont promis, p. 24).

Les intersections entre ces acceptions produisent courts-circuits et effets de sens. Le texte est ainsi, toujours, aussi déterminé qu'équivoque — et le travail poétique de la langue est outil de déconstruction autant que de combat.

Coupure du flux : pour un retour sur soi

L'autrice, d'abord, se tient en retrait, dissimulée derrière ce « on » holistique. Jusqu'à la conclusion de la troisième partie (« C'est désespérant, d'avoir affaire à l'humanité », p. 52).

C'est un tout autre texte qui démarre alors, et prolonge le premier : rompant avec son dispositif de juxtaposition, pour entamer un journal, en italiques, à la première personne, il rend compte de son échec partiel, prend acte de la toute-puissance du flux (jusqu'à la dernière phrase, p. 65 : « *je ne sais plus ce que je suis je ne sais plus ce que je pense les vagues c'est ça qu'elles sont c'est ça qu'elles font les vagues* »), et remet du « je » dans le jeu. Manière de rappeler à l'essentiel. De redire que l'essentiel ici, c'est la réalité des drames : « *Des hommes, des femmes, des enfants ont continué à se noyer il n'y a pas plus à dire que cela.* » (p. 58)

Retournons à la première fin du texte, qui effectue ce premier retour à soi, passant par l'organique :

« Tout doucement, le cœur de l'Europe s'arrête de battre. On ne s'en aperçoit pas tout de suite. Il y a beaucoup de cœurs en Europe. C'est sûrement de fatigue, de désarroi peut-être aussi. C'est désespérant, d'avoir affaire à l'humanité. » (p. 52)

Et la boucle se boucle, par le corps, par le cœur, en un appel, fatigué, à une autre forme de vie, à une autre forme d'Europe.

1. Dans un entretien à la Maison de la poésie de Paris. À retrouver sur le site <https://www.mixcloud.com/guenaël-boutouillet/>

L'organisation visible d'une désorganisation sensible

Page 15, depuis
« La mer, elle peut
accueillir 226000
espèces » jusqu'à
« de religion et de
dangerosité », p. 16

Cet extrait de la première des trois parties qui chapitrent le livre témoigne de l'organisation du texte en paragraphes typographiquement différenciés.

Ici, deux blocs courts en italiques encadrent un bloc en corps romain plus long, selon les proportions à l'œuvre dans l'ensemble du chapitre (et de la majeure partie de l'ouvrage) : les paragraphes de texte en romain sont plus longs et plus nombreux, puisqu'ouvrant et fermant les parties, à la suite de la « dépêche » introductive en gras. Cette différence de proportion tend à prêter aux parties italiques le statut de commentaire évoqué plus haut.

Mais le texte italique se différencie également du romain par son ton : la formule d'ouverture (« *La mer, elle peut accueillir (...)* »), et son redoublement du sujet, se placent sur le registre enfantin qu'évoquait l'autrice plus haut. En comparaison, le paragraphe en romain, entamé par une formule démonstrative et sentencieuse (« *Le migrant, c'est celui qui (...), c'est à dire (...)* »), continué par d'autres déclarations péremptoires (« *Il y a les migrations provoquées par les guerres, on appelle ça des exodes. Et il y a les migrations des barbares, on appelle ça des invasions.* »), se positionne du côté des adultes, du normatif, de la loi.

Au-delà de ce premier ordonnancement, les interférences et collusions apparaissent — car c'est l'*explicit* du paragraphe en romain qui, par jeu de métaphore, de glissement sémantique, produit la phrase la plus frappante et glaçante du passage : « *Comme le migrant flotte dans l'eau, il arrive que son invitation soit mouillée (...).* » Confirmation : les voix ne sont pas si nettement séparées, et ce sont ces échanges, ces translations, lexicales et sémantiques, qui produisent le brouillage et ses effets : sensitifs, humoristiques (d'un humour certes noir), poétiques.

La mer et les migrants : les effets d'un discours en scansion

Plusieurs substantifs reviennent, dans la forme déclarative évoquée plus haut : « La mer » débute trois phrases assertives et en conclut une autre, explicative : « *Il y en qui font une demande pour débarquer sur la terre ferme et qui se retrouvent dans la mer.* »

Il y a *la mer*, donc, où commence le paragraphe et où finissent les hommes, et il y a *les migrants*. Le mot *migrant*, dont on sait qu'il pose des questions d'usage (faut-il distinguer migrants d'exilés, et séparer selon les conditions de départ, etc.), est ici, en tant que mot-valise, d'acceptions multiples et parfois contradictoires, soumis à la question, sur le mode enfantin, pervertissant ce régime déclaratif : on trouve cinq occurrences de « Le(s) migrant(s) », et trois de « migration(s) ». Ces récurrences et anaphores ont un effet sonore, mais cet effet n'est pas hypnotique : les idées et liens produits sont mouvants, surprenants. L'ambiguïté est volontaire : quand sont distingués les exodes des invasions, reprenant ainsi les slogans simplistes du repli identitaire, c'est pour les abîmer en une chute d'un registre d'humour noir et absurde, dans cette référence à « la carte d'invitation mouillée ». Le texte joue de la scansion, de son efficacité déclarative, rhétorique, pour la déjouer — et corroder encore la machinerie du discours.

Des chutes et de leur signification

Les trois paragraphes sont conclus par une chute, une béance.

Le premier, pseudo-normatif, en italiques, se clôt sur « *On n'a pas toujours ce qu'on veut dans la vie.* » ; le deuxième, en romains, par l'image cruelle de l'invitation mouillée, significative autant du danger de noyade que des sombres perspectives d'avenir de l'exilé ; le troisième, par cette assertion terrible : « *Alors on les laisse tous se noyer, sans distinction d'âge, de religion ou de dangerosité.* »

Quel qu'en soit le registre, d'emprunt aux expressions usuelles, de métaphore absurde, ou de cri de colère, ces chutes produisent une pause, autant qu'une relance — coupent court au flux et relancent le lecteur, saisi, ému, horrifié, dans son avancée.

Ce texte se joue (plutôt que s'amuse) du langage normatif et de ses masques.

À l'instar de ce qui se joue dans le livre, il s'y produit une permanente déconstruction, parfois vertigineuse, sur le mode d'un flux sans cesse stoppé par des effets de distanciation, comiques ou dénonciateurs. L'effet en est de renversement du sens, de réappropriation du langage, et de dénonciation de cette déshumanisation à l'œuvre, par cet humour corrosif.

Pistes pédagogiques

Prise en main

Afin de faire connaissance avec l'ouvrage, les élèves peuvent être invités à parcourir les deux premières pages. Après avoir repéré les différences typographiques, il s'agira d'interroger les différentes voix et les différents régimes énonciatifs — du constatif impersonnel du paragraphe en caractères gras, soutenu par des phrases simples qui semblent former une chaîne ininterrompue et parataxique d'informations, jusqu'au commentaire subjectif offert par les italiques, en passant par la partie centrale, cahoteuse et répétitive, où un « je » s'affirme dans la globalisation du flux des réseaux sociaux.

Quels sont les autres caractères de cette prose ? Les élèves pourront repérer des jeux évidents sur le signifiant et les répétitions d'une part, des glissements de sens métaphorique d'autre part. Si dans les premières lignes du deuxième paragraphe le son [fl] fait retour, c'est pour passer d'un mot à l'autre par une logique de *flux*, proche du *flow* des rappeurs justement, où les seuls attaques des mots suggèrent une suite à inventer. Cette manière d'écrire semble d'ailleurs mimer le scroll permis sur Facebook dont il est question quelques lignes plus loin : le passage d'une image à l'autre avec la rapidité qu'il faut pour oublier la première. Mais scroller, est-ce ignorer ? Est-ce se désintéresser ? Sur quelles images les

élèves s'arrêtent-ils davantage lors de leurs explorations de Facebook, Twitter et Instagram ? D'après eux, pourquoi ?

Le dernier paragraphe est construit sur un rapport de plus en plus explicite entre des images difficiles à voir et le viol, ce qui peut prêter à une discussion autour de la « forteresse » du corps et de son équivalent numérique.

Images et réflexions

« *ce que peut la littérature face à ce présent / pas grand chose sûrement* » affirme l'énonciatrice dans la dernière section (p. 61), sorte de chambre d'écho et de mise en perspective de la puissance éventuelle du texte qui précède. Les élèves peuvent être invités à nourrir cette réflexion à partir de leur expérience du livre. Permet-il un retour réflexif sur ses propres pratiques des flux digitaux ? Permet-il d'ouvrir davantage les yeux sur ce que l'on y voit des misères du monde et du sort des migrants en particulier ?

Afin de prolonger cette approche du pouvoir de l'image et des réseaux sociaux quant aux migrants, il est possible de visionner *Estate*, film du programme de courts métrages « Traverser » proposé dans le cadre de *Lycéens et apprentis au cinéma* (ciclic.fr/lyceens), qui permet d'interroger la position de chacun face à l'image littéralement sidérante d'un migrant sur une plage.

par
Thomas Anquetin

Les conseils de lecture de Marina Skalova

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

Mémoire de fille d'Annie Ernaux.

Je n'étais plus adolescente lorsque j'ai lu ce livre, je l'ai lu il y a quelques années. Mais en le lisant, j'ai senti revenir avec une rare justesse tout le trouble des relations à cet âge. Une gêne et une honte qui a aussi été la mienne, un sentiment d'abus malaisé, une brutalité dans le rapport des garçons aux filles, et encore plus grande sans doute, la brutalité des groupes de garçons et de filles face aux individus, ou en l'occurrence, aux filles seules. On ne naît pas fille, on le devient. Et c'est seulement après tout un parcours littéraire lui ayant permis de retraverser les expériences fondatrices de sa vie dans un corps de femme (la passion, l'avortement, la maternité...) qu'Annie Ernaux arrive à tracer une boucle la faisant revenir précisément vers ce lieu-là. Ce lieu de l'adolescence, ce lieu auquel on est assigné : être une fille, devenir une femme, en portant ses blessures au creux du ventre.

Quel livre découvert adolescente avez-vous encore en mémoire ?

C'est difficile d'en isoler un seul. Je me souviens avoir plongé dans *Le Journal du voleur* de Jean Genet, comme on plonge dans la drogue ou dans les grandes ivresses... J'ai nagé dans cet univers sans début ni fin, où les condamnés à mort étaient auréolés comme des saints, où les princes étaient des taulards sans le sou. La langue m'envoûtait, sa beauté me tenait captive. Sa puissance transgressive était d'une grâce inouïe.

Orphée funambule - le lyrisme et son éternel débat

par Olivier Barbarant

La célèbre formule de Valéry selon laquelle « La plupart des hommes ont de la poésie une idée si vague » qu'ils la définissent par le « vague même de leur idée » vaut pour le lyrisme. Une même instabilité du terme, une irritante irisation de significations multiples en font une notion littéraire aussi précaire (nul ne s'accorde sur un sens précis) que totalisante (il a recouvert l'idée de poésie).

D'où vient la musique

Comme son nom l'indique, le lyrisme désignait dans l'antiquité un texte porté par une musique. Il pouvait prendre une forme collective, et dès lors une visée essentiellement liturgique (que la célébration concerne un événement religieux, social, politique ou sportif, ces catégories n'étant pas étanches en Grèce ou à Rome), ou une forme individuelle et affective promise à un bel avenir à travers la poésie médiévale. Cette définition purement technique du lyrisme, par laquelle chacun comprend de nos jours que « l'art lyrique » désigne le chant, recouvre ainsi des formes qui sont sans doute mieux comprises en rapprochant les lyriques antiques des auteurs-compositeurs-interprètes d'aujourd'hui.

Mais la poésie, qui s'est dissociée au fil de son histoire de la musique, a prétendu l'intégrer entièrement au langage. Dès lors, le lyrisme est ce qui « chante » dans un texte. Une première complexité naît alors de la portée que chacun veut bien donner à la pertinence de la métaphore par laquelle les effets rythmiques d'un texte écrit ou parlé seraient assimilables à du chant. Quand l'éclipse de certains grands genres classiques a laissé la tonalité lyrique seule survivante de la triade qu'elle composait avec l'épique et le tragique, elle est devenue pour les romantiques toute la poésie. Mais elle est chez eux conçue comme voix *personnelle*. De Charles Batteux posant en 1755 que les poésies lyriques sont celles qui « expriment les sentiments intimes du poète » à Vigny définissant en 1829 le lyrisme comme « tendance poétique, et plus généralement artistique, privilégiant l'expression de la subjectivité », il se produit une révolution dans

la hiérarchie des genres et un complet déplacement du débat. En effet, pour les classiques, le lyrisme est un genre mineur, secondaire au regard des grands enjeux portés par la tragédie ; pour les romantiques, il est l'art par excellence. Mais on assiste dans le même temps à une totale disparition des considérations formelles : l'art du chant devient l'art du Moi. Toutes les disputes qui depuis presque deux siècles désormais divisent les créateurs et les théoriciens concernent non plus la forme musicale ou rythmée de la poésie, mais ce que l'on pense et sait du sujet, du rôle dans la création artistique des émotions, des sentiments, le crédit que l'on accorde à l'idée d'intériorité ou à celle d'expression. Au centre de la définition du lyrisme, à la Lyre a succédé le Cœur, d'où ce qui se soulève et anime le langage nécessairement naîtrait.

Ainsi se constitue la modernité : c'est chaque fois cette représentation qui sera dénoncée par les détracteurs du lyrisme, assimilé au chantage sentimental, à l'illusion et à l'enflure du Moi. La critique du lyrisme ne se comprend pas si l'on occulte qu'elle réagit à une saturation romantique. Baudelaire fait de Musset un repoussoir : mais c'est qu'une connivence inavouée apparente malgré tout l'insolente ironie du premier à l'amertume du second. C'est un prosateur, Flaubert, qui sans doute cristallise l'histoire moderne du lyrisme. Entre l'emportement dans les grandes « roucoulades » et tout le travail pour s'en délivrer, entre le « gueuloir » et l'incessante énergie dépensée pour briser les cadences, assécher la phrase, Flaubert résume les contradictions d'un nouveau rapport au lyrisme. Avec Baudelaire, il fait de la modernité un lyrisme *contrarié*.

Chanter/Déchanter

Un spectre hante donc depuis la fin du romantisme la poésie française : insaisissable, comme tout bon fantôme, il est aussi omniprésent. Les polémiques ne cessent de s'y référer. Pour y réfléchir aujourd'hui posément, il convient alors de reconsidérer les deux éléments définitionnels du lyrisme : ce n'est pas parce que des métaphores sont usées que les questions qu'elles posent ne sont pas les bonnes.

Concernant l'intériorité, l'évolution de la pensée a conduit à remettre en cause la notion d'unité de la personne, de transparence des sentiments, et le naïf déroulé qui irait d'un affect à une voix. Mais même Musset, qui apparaît à juste titre comme à la pointe extrême du lyrisme romantique, ne proclame le « Moi » qu'à proportion qu'il est chez lui incertain, dédoublé, problématique. La critique de l'identité, la « crise du sujet » ne démentent pas le lyrisme : il en naît. Le surréalisme en a été clairement le regain : le désir a pris la place du sentiment, mais la grande panique des rêves, et l'écoulement incontrôlé du verbe dans l'écriture automatique rejouent, jusqu'à la complète satiété, un idéal de ruissellement et d'expressivité qui a eu du moins le mérite de montrer qu'un sujet ne préexiste pas entièrement à la parole dans laquelle il se jette et se reconfigure autant qu'il se déverse. Par ailleurs, l'intériorité n'est pas nécessairement sentimentale : sous la représentation suave de l'amour, on trouve le désir, la pulsion, l'affect. La réflexion (notamment celle

de la phénoménologie] sur la sensibilité nous a aussi appris qu'un sujet n'était pas que pure intériorité : ce que nous percevons du monde alimente le foyer lyrique. Si par le Cœur l'on entend désormais les affects, et les « percepts », qui peut nier qu'un geste artistique ne les mette en œuvre, et en cause ?

Concernant le « chant », un siècle de linguistique a permis de préciser les zones de pertinence et d'impertinence de la métaphore. Chacun s'accorde sur le fait que le recours à ce terme ajoute une part de confusion, tant la part matérielle, corporelle, d'une voix et d'une musique, la vibration de l'air, n'ont en toute rigueur pas d'équivalence dans un texte écrit. Mais que l'on évoque les blancs typographiques, les rapports plus ou moins calculés des sonorités langagières, les vers et leurs coupes ou les cadences d'une syntaxe, que l'on rapproche périodiquement la poésie des arts visuels comme pour se déprendre de l'ancienne tutelle de la musique, ou qu'au contraire l'on aspire à y revenir, dans tous les cas l'accord se fait sur la notion de « rythme ». Le langage se déployant dans le temps, il constitue une manière de le découper, de le présenter, de le scarifier. Avec des moyens dissemblables, les poètes de la « voix » et ceux de « l'espace du texte », ceux qui travaillent à l'oreille et ceux qui se retrouvent plutôt dans les peintres et les plasticiens explorent, les uns et les autres, des configurations rythmiques. Rien n'est plus dissemblable qu'un verset de Claudel et une page étoilée de Mallarmé : dans les deux cas pourtant, la parole s'affronte en conscience avec ce rythme qu'elle oublie dans une communication ordinaire tout entière tendue vers le seul passage de l'information.

Dans les années 1980-1990, la question lyrique divisait encore les revues de poésie. La « voix », le « Moi », le « sentiment » éccœuraient des créateurs qui voyaient dans l'écriture un exercice de vigilance vis-à-vis du langage. Le XX^e siècle avait largement montré ce qu'a de dangereux et de frauduleux le pouvoir d'emportement lyrique. Les foules soulevées par les chants, le pathos sentimental des pires propagandes, ou moins tragiquement le ronflement de poésies grandiloquentes avaient de quoi justifier leur dégoût. Cependant cette volonté de sécheresse et de distance critique a pu à son tour parcourir son labyrinthe théorique jusqu'à l'impasse. L'irritation devant un vers trop bien fait, dont on sent qu'il vient vous racoler, trouve son équivalent dans la colère suscitée par un recours à « l'à-plat » dont l'ostentation de défiance confine à l'insignifiance et au vide. Dans une anthologie collective parue en mai 2019, un jeune poète a parfaitement croqué les deux postures, ou impostures, pour retrouver un espace poétique : « Le poète à houppette, le regard perdu dans le lointain, fragile gardien de l'authenticité des hommes : s'il faut 'habiter le monde' avec lui, je passe mon tour. Et ses collègues, celui qui assomme de grandes phrases creuses, celui dont la bouche fait s'effondrer les nations, celui qui théorise la théorie de la théorie, celui qui doute des mots et tient à nous le dire »¹... Le « sur-lyrisme » que fut le surréalisme, l'antilyrisme que proposa le textualisme ont rejoué ainsi à grande échelle la question léguée par le siècle précédent : mais entre les grandes écluses (ou plus souvent les égouts) et l'aridité du désert, il reste peut-être, et comme toujours, à cultiver un jardin.

Aussi pourrait-on s'accorder à penser que ce qui irrite dans la grandiloquence, ce n'est pas le sublime, c'est le moment où il se gargarise, quand il prétend se survivre alors qu'il a déjà passé. Réciproquement, les esthétiques de la défiance sombrent dans une étouffante théologie négative (puisqu'il s'agit sans cesse d'amputer le langage de tout ce qui pourrait y séduire), et finissent ainsi, à force de raffinement et de scrupules, par raboter la parole au point qu'elle ressemble à s'y méprendre au vain bavardage avec lequel toute littérature prétend cependant faire rupture. Au lyrisme contrarié de la modernité, sans doute a-t-il fallu répondre par l'apparent paradoxe d'un lyrisme (un peu) surveillé.

Nous n'en avons pas fini avec les retours du fantôme. La création la plus récente montre qu'une poésie dite « sonore », des auteurs qui montent en scène et cadencent leurs textes redonnent à la voix une pleine actualité. Et de tels croisements artistiques avec la chanson redonnent aussi une actualité au lyrisme collectif, à l'intervention militante. L'oscillation est sous nos yeux en train de redonner un coup de balancier, si bien que la défiance, un temps excessive, mériterait assurément d'être reconsidérée. Tout ce qu'on a reproché à juste titre d'emphase, de facilités, de chantages pathétiques au vieux lyrisme (sentimental ou politique) revient régulièrement dans ce nouveau regain de voix. Il serait temps de rappeler que le seul allant de la plume autorise toutes les faiblesses et toutes les tricheries, et que la pure expressivité, loin de produire la singularité d'un sujet, fait se conjoindre des grappes d'affects, mais toujours en les rassemblant par le bas.

Pour ce qui me concerne, je ne peux que redonner la parole à Flaubert, traçant définitivement dans ces lignes bien connues notre condition lyrique : « Il y a en moi, littérairement parlant, deux bonshommes distincts : un qui est épris de gueulades, de lyrisme, de grands vols d'aigle, de toutes les sonorités de la phrase et des sommets de l'idée ; un autre qui fouille et creuse le vrai tant qu'il peut, qui aime à accuser le petit fait aussi puissamment que le grand, qui voudrait vous faire sentir presque matériellement les choses qu'il reproduit[...] »². Flaubert croyait que s'entrechoquaient en lui des genres littéraires, en désignant, dans la fin de sa phrase, par le « fait » et le « vrai » le roman d'un poète empêché. C'est une définition de la poésie pourtant que celle qui en fait l'ambition de « faire sentir presque matériellement » dans la parole les choses qu'elle se contente ailleurs de désigner. Mais pour tenter de faire rentrer dans l'évanescence du langage la matérialité du monde, encore faut-il ne pas se priver de ses atouts en énergie et en sonorité. L'emportement sans l'enflure, l'ivresse sans l'ébriété : c'est encore une fois toute la question du lyrisme, et une preuve de plus que, depuis le romantisme, même (et surtout) les esthétiques qui le dénoncent ne se définissent qu'à partir de lui.

1. Victor Blanc, *Génération poésie debout*, Le Temps des cerises, mai 2019, p. 39.

2. Gustave Flaubert, *Correspondance*, Lettres à Louise Colet, Croisset, vendredi soir 16 janvier 1852, bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1980, tome II p. 30

Bande dessinée

Je suis encore là-bas

Né au début des années 1980 dans le nord-est de la France, **Samir Dahmani** intègre l'École européenne supérieure de l'image (EESI) à Angoulême en 2008 et y obtient en 2012 son master en

Anbande dessinée. C'est là qu'il rencontre des étudiants coréens et qu'il découvre leur culture. Désireux d'y consacrer un livre, il décroche en 2013 une résidence de deux mois à Bucheon, en Corée du Sud, à l'invitation

du Komacon (Korea Manhwa Contents Agency), avant de revenir l'année suivante en tant que lauréat du programme Hors les murs de l'Institut français. La publication en Corée d'un carnet de voyage aux éditions Fandombooks lui donne à nouveau l'occasion de séjourner là-bas et il

choisit alors de suivre des cours à l'université nationale de Chungnam à Daejeon, tout en continuant à travailler sur son projet de livre.

De retour en France à Angoulême, il travaille sur *Je suis encore là-bas*, son premier roman graphique, qu'il développe en parallèle avec *Je ne suis pas d'ici* de Yunbo, sa compagne, lors d'une résidence commune à la Maison des auteurs de la Cité



Internationale de la Bande Dessinée et de l'Image au courant de l'année 2016. Les deux livres sont publiés en septembre 2017. Samir Dahmani figure également au sommaire de l'ouvrage collectif *Sur le vif*, catalogue de l'exposition du même nom tenue à l'EESI en 2017.

**Samir
Dahmani**

par
Xavier Guilbert

Partir, revenir

Pour aborder *Je suis encore là-bas*, de Samir Dahmani, il faut aussi évoquer *Je ne suis pas d'ici*, de Yunbo, deuxième composante de ce qui est un projet bicéphale dont les liens sont peut-être plus subtils qu'il n'y paraît. Parus simultanément chez deux éditeurs différents (mais appartenant au même groupe) en septembre 2017, les deux ouvrages se présentent en écho l'un de l'autre, comme l'indique le rabat de couverture. Cela se trouve souligné par le recours à



une maquette similaire, organisée pour la couverture autour d'un renversement opposant réalité et vue subjective, avec les couleurs (rose et bleu) que l'on trouve sur le dos des livres où les titres, en blanc, se répondent, accompagnés de leur traduction en coréen. L'historien et critique Thierry Groensteen signe la préface des deux ouvrages, et livre la clé de cette proximité dans la relation personnelle qui lie les deux auteurs. Yunbo, venue en France pour ses études, y a rencontré Samir, qui est parti par la suite découvrir la Corée, continuant d'écrire leur histoire entre les deux pays. Mais là où Yunbo évoque une forme de saut dans l'inconnu dont on perçoit les accents autobiographiques, Samir Dahmani se met en retrait pour proposer une fiction sur un autre genre de déracinement.

Estampillé « roman graphique », *Je suis encore là-bas* se présente comme un long récit de cent-quarante pages, divisé en quatre chapitres informels et un bref épilogue. Les trois premières parties sont de longueur comparable (un peu plus de vingt-cinq planches chacune), la dernière faisant à peu près le double (une cinquantaine de planches). L'histoire couvre principalement les trois semaines durant lesquelles Sujin, jeune femme coréenne ayant vécu en France deux ans plus tôt, accompagne Daniel, un client français venu prospecter en Asie. De l'activité de Daniel, ou du rôle de Sujin dans l'entreprise qui l'emploie, on n'en saura pas davantage — cette rencontre professionnelle est surtout l'occasion d'explorer la sphère intime, et de faire remonter à la surface le mal-être que ressent désormais la jeune femme : elle doit se conformer aux conventions d'une culture dans laquelle elle ne se retrouve plus.

Jeux de masques

La page située en regard de la toute première planche explique l'un des dispositifs du livre : les dialogues en français y sont retranscrits en bleu, ceux en coréen en noir. Très rapidement cependant, cette association colorée vient contaminer le dessin (initialement en noir et blanc) pour figurer l'état émotionnel de l'héroïne qui, au fil des pages et des moments passés en compagnie de Daniel, sent ressurgir en elle celle qu'elle était « là-bas ». La première occurrence de cette contamination apparaît lorsque Sujin emmène Daniel visiter le quartier de Myeong-dong et qu'elle se rend compte qu'il a tellement changé qu'elle se retrouve à l'explorer comme le ferait une touriste. Au milieu de la foule qui s'y presse, cette silhouette bleue souligne sa différence, avant d'être brutalement ramenée à la réalité lorsque la personne devant elle laisse la porte se refermer sur son nez.

Le deuxième chapitre introduit une nouvelle couleur qui, elle aussi, illustre les états d'âme de la jeune femme. Au bleu pâle de la France vient ainsi répondre le rouge de Malduggi, personnage inquiétant du folklore coréen : « Il est très intéressant / parce qu'il raconte les histoires / et il est le seul que les autres personnages ne voient pas... / Il est isolé. », explique Sujin (p. 43). Le monologue intérieur, qui s'étale sur les quatre pages qui suivent, exprime sans détour la proximité qu'elle ressent avec lui, figurant peut-être une forme de prise de conscience qu'elle avait occultée jusque là. Devenue étrangère dans son propre pays, elle n'y trouve plus sa place. Le rouge de cette colère sourde va désormais l'accompagner.

C'est dans le troisième chapitre que ces deux couleurs se croisent, alors que Sujin laisse Daniel partir à l'aventure en solitaire le temps d'un week-end, durant lequel elle doit assister au mariage de sa cousine. Le temps d'un morceau de guitare (p. 78-79), bleu et rouge se conjuguent d'ailleurs en anglais, les yeux rougis de pleurs répondant au « blues » d'un passé révolu. Le dessin revient au trait noir, laissant croire à un apaisement. Mais il n'en est rien : la discussion avec sa mère, bien intentionnée mais porteuse de toute la pression des attentes familiales, se termine dans un éclat bleu (p. 84) ; la silhouette bleue devient alors l'expression d'une différence irréconciliable, d'une résistance qui prend les allures d'un masque portant le rouge de Malduggi au bord de l'explosion.

L'œil du cyclone

Pourtant, ce masque ne résiste pas bien longtemps aux retrouvailles avec Daniel. La quatrième partie de ce récit fait l'effet d'une bulle paisible loin des tumultes du début, alors même que la nature va se

déchaîner autour d'eux. Avec une certaine élégance, le récit de Samir Dahmani évite de céder à la facilité d'une amourette, pour continuer à explorer les questionnements intimes de Sujin. « Tu crois que si on oublie qui on est, on peut redevenir celle qu'on a été ? » demande-t-elle. Mais Daniel est avant tout un confident qui écoute sans juger, et ne répond pas — peut-être parce que ce n'est pas à lui de répondre.

Par petites touches au cours de ce chapitre, on observe un changement dans le regard que pose Sujin sur la Corée : alors que chacun des trois premiers chapitres s'attardait sur les petits travers du quotidien (les soirées entre collègues obligatoires, le « jeu des regards » dans le métro et la lutte de pouvoir avec sa mère), les choses ne sont plus aussi négatives dans cette dernière partie. L'arrivée d'un nouveau collègue la déleste des obligations du dernier arrivé, et elle trouve bien pratique (tout en étant normal) que l'on livre à domicile quand bien même la tempête fait rage.

C'est ce double cheminement (dans le regard de Sujin sur elle-même, mais également sur son rapport à la société qui l'entoure) qui explique la conclusion ambivalente mais logique sur laquelle se termine cette histoire. Au moment des adieux avec Daniel, on observe que la silhouette bleue a laissé place à une sorte de flamme couvant au cœur de Sujin, suggérant une forme d'équilibre enfin trouvé. Et si le dernier message du Français ranime une dernière fois les couleurs des émotions, ce n'est pour mieux les laisser s'éteindre au loin. Non pas dans l'oubli de ce que l'on a été, mais dans l'acceptation de ce que l'on est devenu(e).



Deux mondes

Planche p. 57

Fondé sur les témoignages de plusieurs jeunes femmes ayant vécu des situations similaires, le livre de Samir Dahmani décrit par petites touches les différentes facettes de la pression sociale qu'elles subissent. Loin de les féliciter pour le courage d'avoir osé partir, leur entourage leur rappelle sans cesse qu'une femme ne saurait être indépendante dans ses choix de vie. La page étudiée se situe au milieu de la séquence (vers la fin du deuxième chapitre) où Sujin explique pour la première fois à Daniel les attentes qui pèsent sur les jeunes Coréennes que l'on veut marier au plus vite — et comment elle-même ne rentre décidément pas dans le moule : elle est considérée comme trop vieille et trop ronde. Les critiques sont aussi directes que blessantes, d'autant plus lorsqu'elles viennent des proches : « Ils vont passer leur temps à mettre en avant uniquement ce que j'ai raté... » soupire Sujin (p. 59).

Mais dans l'échange qui figure sur la page, elle n'est pas encore écrasée par la perspective du mariage de sa cousine, qui sera au cœur du chapitre suivant. Elle présente les choses de manière neutre et simplement factuelle, reconnaissant que c'est elle qui ne convient pas. Deux pages plus loin, le discours a changé, remettant en cause le regard des autres. La scène de courses dans un supermarché en compagnie de sa mère qui suit immédiatement (et qui conclut le chapitre) n'en est que plus perceptiblement tendue, comme l'indiquent les trois occurrences de bulles « boudeuses » remplies d'un petit nuage noir (pages 62 et 63). Tout est prêt pour que la révolte éclate.

De rendez-vous en rendez-vous

Dans cette page organisée selon un gaufrier de six cases (format des plus classiques), Samir Dahmani bouscule le sens de lecture habituel : la séquentialité « normale » qui verrait le regard considérer les cases ligne après ligne (selon l'ordre 1-2/3-4/5-6) est délaissée au profit d'un enchaînement vertical (1-3-5 et 2-4-6), mais aussi parallèle, comme l'indiquent les cadres où se déroule le récitatif, situés à cheval sur la gouttière centrale.

Les cases de gauche s'inscrivent dans une séquence lâche qui évoque la collaboration professionnelle liant Sujin et Daniel. Cette séquence débute à la page 54, avec une grande case entourée d'une bordure,



immédiatement suivie par deux cases qui en sont dépourvues. Cette absence de cadre souligne le caractère un peu vague de ces rendez-vous qui s'enchaînent dans des cafés, lieux de passage impersonnels et substituables. Le recours à des bulles vides mais colorées (remplies de bleu pour le français, simplement cernées de noir pour le coréen) permet tout à la fois d'occulter le contenu des conversations que de rappeler le rôle des intervenants durant ces échanges dont Sujin se fait l'interprète. Le tracé des bulles correspondant à ses interventions est d'ailleurs tremblant au début, puis gagne en netteté, évoquant ainsi son assurance croissante. Le sentiment de répétitivité de ces moments est renforcé par l'impression d'assister à un long dialogue, alors même que le mobilier ne cesse de changer au gré des déplacements.

On notera que ce genre de case est très présent sur les pages 54 à 58, non seulement pour établir un code qui reviendra plus loin, mais également parce qu'il s'agit de la réactivation pratique du lien qui unit Sujin à la langue française et à la culture qui y est attachée. Deux séquences situées au début de la troisième partie (pages 65 et 68, l'une faisant écho à l'autre) jouent le rôle de rappel, alors que la quatrième partie ne les utilise que par petites touches isolées (pages 96, 102 et enfin 110) sans s'y attarder.

Respiration

La colonne de droite de cette planche s'organise suivant un dispositif comparable. Les cases de récitatif réparties sur l'axe central de la page établissent d'ailleurs une mise en parallèle temporelle que renforce le texte : « à la sortie de chaque rendez-vous », « une habitude. Ou peut-être un rituel ». Cependant, les bulles rectangulaires et vides du discours professionnel font place à des bulles ovales dans lesquelles Sujin se confie à Daniel, dans un « après » où l'on s'accorde un moment de décompression. Très symboliquement, le bleu du dialogue en français s'oppose au noir des décors coréens, échappant à cet environnement pesant pour l'héroïne du récit. Et même si ici aussi les décors changent entre deux répliques, c'est plutôt pour suggérer un échange continu et intense entre les deux personnages. D'un côté la routine, de l'autre un rituel.

Pistes pédagogiques

Double culture, double regard

Les deux albums de Yunbo et de Samir Dahmani, formant diptyque, posent un double regard sur l'expérience de désagrégation identitaire qu'éprouve le voyageur ou l'exilé, dans un autre pays d'une part, de retour chez soi d'autre part. On pourra commencer par comparer les deux couvertures, donner du sens à la construction en miroir, et montrer comment les deux auteurs expriment le décalage entre le moi et le monde extérieur (voir p.56). La comparaison plus attentive des pages 43-47 de *Je suis encore là-bas* avec les pages 40-44 de *Je ne suis pas d'ici*, visibles sur le site des éditions Warum, permettra de confronter la manière dont chaque album s'empare du thème du masque et de la métamorphose de l'image de soi. Dans les planches de Samir Dahmani, la figure de Malduggi tirée du théâtre coréen matérialise les doutes de Sujin sur la place qu'elle occupe dans sa propre société et sur la crise intime qui la traverse. Comment, par le rouge (le masque anonyme) et le bleu (l'attachement à l'expérience parisienne), l'auteur rend-il compte de la place mouvante que la jeune femme occupe dans son monde ? Ce questionnement pourra amener les élèves à découvrir la notion d'absurde, à partir des personnages de Gregor Samsa chez Kafka ou de Meursault chez Camus, devenus étrangers à leur propre monde, ou celle de

l'Heimat, dont Nora Krug cherche les traces dans l'enquête graphique et intime du même nom publiée chez Gallimard. Inter-textes plus explicites, le roman *Bazar Magyar* de Viviane Chocas, consacré aux quêtes d'origine d'une jeune hongroise et dont est extraite la citation p. 145, de même que *Le Nez*, récit burlesque de Nicolas Gogol, envisagent la mouance des identités dans des registres variés.

Traduire

Je suis encore là-bas, album sur le langage, interroge les pouvoirs et les limites de la parole. On pourra repérer d'une part toutes les scènes où la communication n'aboutit pas, entravée par une distance culturelle ou générationnelle d'une part, ou empêchée par la contrainte linguistique d'autre part : les élèves pourront-ils remettre de l'ordre dans la p. 49 dont l'énoncé est éclaté, ou encore saisir les nuances concessives p. 22 ? La parole prend aussi de multiples fonctions : meubler le silence, souvent, à l'image des conversations rapportées sans contexte lisible (p. 11, p. 40). Certains échanges purement professionnels sont assimilés au silence et effacés de l'image (p. 57). À la différence des échanges utilitaires, les conversations entre Sujin et M. Villeneuve permettent l'expression *pleine* de soi, dans la confidence d'une nuit ou d'une page.

par
Xavier Orain

Tom Haugomat

par
Laurent Gerbier

Né en 1985, **Tom Haugomat** suit une première année d'histoire de l'art à l'université avant d'entrer à l'école des Gobelins à Paris (école qui a formé de nombreux auteurs de bande dessinée, de Riad Sattouf à Bastien Vivès en passant par Jérémie Moreau ou Marion Montaigne). Il intègre la section « Conception et réalisation de films d'animation », où il rencontre Bruno Mangyoku, avec lequel il réalise ses premiers films d'animation : *Jean-François*, en 2009 (primé au festival d'Annecy), puis *Nuisibles*, en 2013 (primé au festival de Pennsylvanie).

Dès 2012, Tom Haugomat se tourne vers l'illustration, avec *Marche ou rêve* (chez CMDE, avec Sika Gblondoumé, en 2012), puis *Hors-Pistes* (chez Thierry Magnier, avec Maylis de Kerangal, en 2014), ou *Frères*

À travers

d'exil (Flammarion Jeunesse, avec Kochka, en 2016). D'emblée, son graphisme très reconnaissable s'affirme : la précision minimaliste des formes et des compositions, le traitement des couleurs en à-plats purs, sans trait ni cerne noir, et la superposition des zones colorées, qui rappelle la sérigraphie même lorsqu'il travaille à la palette graphique, donnent à ses dessins une élégance et une efficacité



qui font merveille. La touche rétro de sa palette chromatique à la fois lumineuse et douce lui ouvre les portes de l'illustration de presse (de la revue *Dada* au célèbre *New Yorker* en passant par *Le Monde* ou le *Times*), mais aussi des campagnes publicitaires (pour la SNCF, Evian ou Volkswagen). *À Travers* est son premier livre comme auteur « complet ».

Une traversée du regard

Les deux sens du titre

« *À travers* » : le titre de ce livre minimaliste et élégant dit deux choses en même temps. Il nomme d'abord le thème même du récit : c'est une vie, à travers laquelle le livre nous conduit, de la naissance à la mort d'un personnage anonyme, une silhouette colorée que l'on suit de page en page, du berceau à la tombe, par étapes précisément datées. Mais le titre dit aussi autre chose : il nomme le dispositif visuel qui organise toute la narration. Il suffit de quelques pages pour que le lecteur qui feuillète *À travers* comprenne le principe : le livre est composé par doubles pages, dont les deux images distinctes sont solidaires. Sur chaque page de gauche, une image sans cadre, centrée dans la planche, et souvent de dimensions modestes, donne à voir une scène muette, qui est une scène de « vision ». Le personnage principal, saisi dans les âges successifs de sa vie, y est représenté en train de regarder, presque toujours vers la droite, c'est-à-dire vers la pliure centrale du livre. Et, précisément, sur la page de droite [celle que le vocabulaire technique de l'édition appelle la « belle page »], l'image nous donne cette fois à voir ce que voit le personnage : à gauche, le regardeur, dont le regard guide le nôtre de gauche à droite et nous entraîne, à droite, jusqu'au regardé.

C'est bien ainsi « à travers » les yeux du personnage principal que le livre nous propose la traversée de sa vie, et l'image de droite adapte d'ailleurs la représentation au cadre de la vision, en prenant la forme d'une découpe de fenêtre, d'un écran de télévision, du cercle d'une loupe, ou de tout autre dispositif visuel. Chaque double page produit ainsi un effet d'immersion, en proposant d'abord au lecteur une vue du personnage, en focalisation externe, puis une image de ce qu'il voit, en focalisation interne. La couverture du livre annonce d'ailleurs d'emblée le procédé : la surface bleue du premier plat cartonné s'orne d'une découpe adoptant la forme du double cercle d'une paire de jumelles, à travers laquelle se découpe une portion du dessin de la page de garde, de sorte qu'avant



même d'ouvrir le volume le lecteur touche littéralement du doigt le dispositif qui va commander toute l'organisation visuelle du livre.

Dispositif visuel et contenu du récit

Cette vie elle-même, dans son déroulement rythmé de double page en double page, est muette. Il n'y a ni bandeau, ni bulles ; ni voix off, ni dialogue ; pas même un son ou une onomatopée — les seuls mots qu'on y voit sont dessinés, lorsqu'ils apparaissent dans l'image comme éléments du décor. Le seul texte qui apparaisse dans l'image, c'est la légende qui accompagne chaque page de gauche et qui fournit sobrement au lecteur une date et un lieu : chaque double page représente une année de la vie de notre héros, que l'on suit ainsi de 1955 (l'année qui précède sa naissance, à Mud Bay, dans l'Alaska : l'image de gauche représente le fœtus lové dans l'utérus maternel, et l'image de droite, un rectangle de rouge pur occupant toute la page, évoque le champ de vision de l'enfant encore à naître, en une opacité charnelle qui devient presque troublante) jusqu'à sa mort en 2026. Ainsi le livre se projette-t-il un peu au-delà de notre propre présent, en un léger débordement qui ajoute au récit une nuance d'anticipation, voire de science-fiction, que souligne la carrière même du personnage anonyme : en effet, très tôt fasciné par l'espace, il devient astronaute et participe au programme spatial de la NASA entre 1984 et 2004. Les étapes de cette vie consacrée à l'espace sont d'ailleurs scandées par l'aventure spatiale américaine, les programmes Discovery et Columbia marquant deux temps forts du récit, soulignés par un effet de « refrain graphique ».

Le récit est en effet organisé en quatre séquences, que viennent séparer des pauses visuelles faites de grands dessins muets et colorés occupant tout l'espace de la double page, qui fonctionnent à la fois comme des intermèdes et comme des temps forts. La première séquence, de 1955 à 1980, nous donne à voir la naissance du personnage, son enfance, et les débuts de sa fascination pour l'espace — puis le premier « temps fort » traite en trois grands dessins de la mort de sa mère. La seconde séquence, de 1981 à 1990, le voit entrer à la NASA et s'y entraîner — un second « temps fort » montre ensuite en six grands dessins sa première mission dans l'espace. La troisième séquence, de 1992 à 2002, le montre à l'apogée de sa carrière à la NASA, avec sa femme et son premier enfant — le troisième temps fort décrit alors en trois grands dessins l'accident de la navette Columbia en 2003. Responsable de la mission, il est viré : la dernière séquence le montre, de 2003 à 2026, quittant la NASA, puis sa femme, et retournant

vieillir dans la maison familiale où il meurt en observant les insectes à soixante-dix ans — et un dernier « temps fort », à la tonalité doucement élégiaque, semble lui rendre hommage en cinq paysages intimes.

Voir une vie

On le voit, le livre est construit avec rigueur, adoptant une quasi-symétrie qui place au centre de l'ouvrage le « temps fort » de la sortie dans l'espace (on remarque d'ailleurs à cet endroit un curieux bégaïement : exceptionnellement, deux double pages sont datées « 1990 », mais aucune « 1991 » — or c'est l'année « médiane » de cette vie qui, comme une fusée spatiale, se retourne à mi-course pour préparer la seconde moitié de son trajet). Cette composition savamment maîtrisée est encore renforcée par le dessin élégant et léger de Tom Haugomat, par la sobriété de ses couleurs (de purs à-plats de bleu céruléen, de jaune paille pâle, et de ce rouge que l'on appelle de Mars ; à quoi s'ajoutent le blanc de la page et un noir pur pour les flaques d'ombres nettes qui architecturent un dessin très rigoureux), mais aussi par les silhouettes épurées, visages sans traits, aux formes parfaites mais opaques, comme si les yeux, les lèvres, les sourcils avaient été effacés par le temps. Ces personnages sans expression faciale accentuent encore l'effet de « rebond » qui porte le regard du lecteur de leur image vers celle de ce qu'ils regardent — de la vision vers le vu.

Ce jeu sur la vision gouverne en réalité toute l'histoire : pour montrer un regardeur et une chose regardée, Tom Haugomat multiplie les « mécanismes de vision ». Son personnage regarde par la fenêtre, ou par un hublot, ou par la visière de son casque d'astronaute, mais il utilise également tous les appareils possibles : visionneuse d'enfant, appareil photo, télévision, écran d'ordinateur, jumelles, télescope. C'est d'ailleurs un télescope qu'il aide à installer lors de sa sortie dans l'espace : puisqu'il décolle en avril 1990, il est aisé de vérifier qu'il participe à la mission STS-31 de Discovery, qui lance le télescope spatial Hubble. De tels événements « datables » ne cessent de surgir dans le livre, de la sortie du premier *Alien* en 1979 jusqu'à l'effondrement des tours jumelles le 11 septembre 2001 : mobilisant ainsi une histoire visuelle commune, cette traversée muette et distancée de la vie d'un homme fait constamment écho à nos propres existences.

Un regard songeur sous la lune

Cette double page, qui porte pour légende « Mai 1972, Mud Bay, Ketchikan, Alaska », intervient au début du livre : nous sommes en 1972, dans la maison familiale de la pointe sud-est de l'Alaska, et le personnage principal vient juste d'avoir seize ans. Conformément au dispositif du livre, elle donne d'abord à voir la situation du regardeur, sur la page de gauche ; puis, sur la page de droite, le cadre de son regard.

À gauche, donc, d'abord, l'adolescent : il a seize ans, il est assis à son bureau, il nous tourne un dos bleu que rayent de blanc les barreaux de sa chaise. Sa tête simplement esquissée en une forme jaune précise et souple, complétée de la masse orange de ses cheveux qui dessinent en creux le contour de l'oreille, est comme (presque) toujours tournée vers la droite : il regarde par la fenêtre, d'où tombe une lumière jaune paille qui dessine dans l'espace un triangle lumineux. Dans ce triangle de lumière surgit une rangée de livres sur une étagère, puis le cône de lumière blanche de la lampe stylisée qui éclaire le bureau où l'on voit d'autres livres – ce n'est plus tout à fait une chambre d'enfant. Devant lui, pourtant, échappant au triangle de lumière qu'ils débordent vers le haut, des posters évoquent à la fois sa passion pour l'espace et ses jeux d'enfants : une affiche de *Star Trek*, à demi plongée dans l'ombre, laisse deviner le profil de Leonard Nimoy ; une autre affiche montre la silhouette de l'*Enterprise* ; deux autres affiches enfin, plus petites, et accrochées plus haut, sont des vues de l'espace. Ces images punaisées au mur annoncent la trajectoire même de sa vie, qui l'emmène vers l'espace, tout en offrant en même temps un repère dans la culture visuelle collective, à l'instar de nombreuses autres citations visuelles de films de science-fiction qui apparaissent dans les pages suivantes.

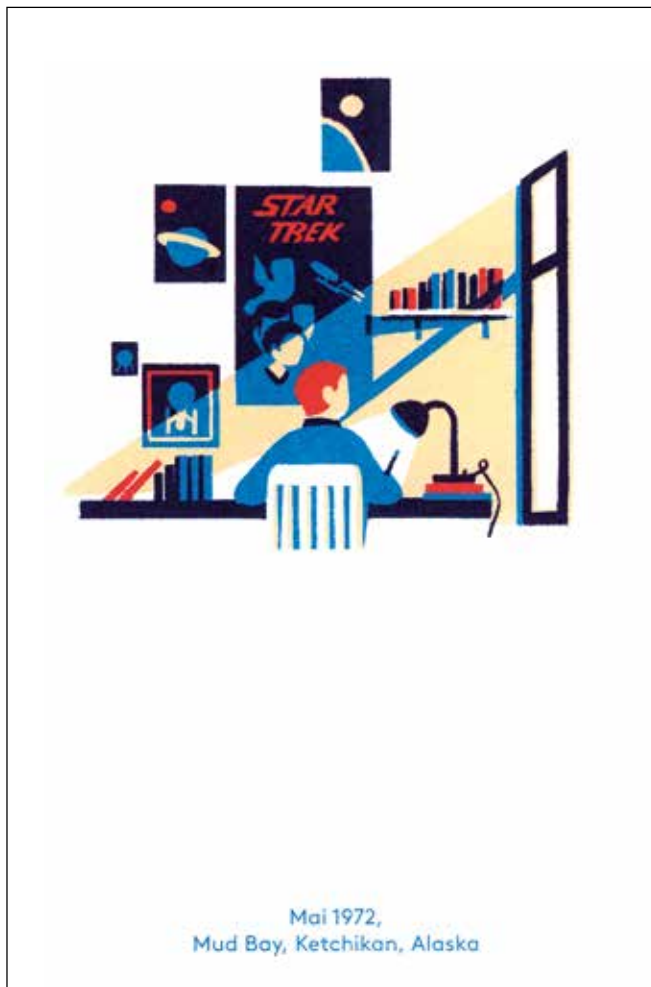
Le reste du dessin se dissout dans le fond blanc de la page, masquant aussi bien le siège et les jambes du personnage que les murs ou le plafond de la pièce : c'est un blanc qui signifie l'obscurité de cette soirée studieuse. C'est le soir, il travaillait, et il s'est interrompu pour regarder dehors. Dépourvu de traits expressifs, il se réduit à une

silhouette esquissée, stylisée par les masses de couleur savamment agencées, et son visage paraît dans son illisibilité même n'être qu'attention figée. Alors, suivant l'orientation du personnage et la pente du triangle de lumière, notre œil accompagne son regard vers la droite, par la fenêtre : que regarde-t-il donc, que nous voulons voir aussi avec lui, depuis cette immobilité suspendue, cette imperceptible tension de la nuque et des épaules, qui nous semble suggérer déjà une sourde inquiétude ?

La vue de droite, qui nous livre son champ de vision, barré en blanc de la travée horizontale de la fenêtre, répond à cette question : il regarde la silhouette de son père, accoudé à la balustrade de la terrasse, col de la veste relevé, qui fume dans la fraîcheur du soir, devant le paysage de l'Alaska dont les forêts escarpées se détachent en noir sur le bleu nocturne du ciel où luit une lune à demi-pleine dans les étoiles. La fumée monte dans

l'air froid, d'abord bleue dans le triangle de lumière jaune que projette la fenêtre — un triangle qui offre presque le symétrique retourné de celui qui baigne le bureau dans l'image de gauche — puis lorsqu'elle monte dans la nuit elle devient blanche et forme une traînée laiteuse qui écorche le dessin et l'ouvre sur le blanc de la page, comme le feront plus loin ces autres traînées des moteurs des fusées.

La silhouette méditative du père, sa tête campée en deux à-plats jaune



Mai 1972,
Mud Bay, Ketchikan, Alaska



et orange, presque dans la même position que celle du fils, lui tourne le dos ; objet des deux regards couplés du personnage et du lecteur, il semble dérober le sien, et dans cette dérobade l'inquiétude ou la tension dont semblait vibrer le premier dessin se confirme. Dans la double page précédente, on a vu pour la première fois la mère malade, alitée, une perfusion dans le bras : cette scène qui pourrait n'évoquer que la tranquillité d'un soir est, à mieux y regarder, lourde des drames à venir — la mort de la mère, le départ du fils, l'appel de l'espace vers lequel monte la fumée qui seule (avec les affiches de *Star Trek*) échappe à ce double triangle faussement paisible, dernier instant d'innocence suspendue, fragment d'une vie dont l'instantané statique est en réalité tout entier relié à ce qui précède et à ce qui va suivre.

Pistes pédagogiques

Questions de point de vue

Chaque double page de cet album contemplatif nous invite à un triple questionnement : *que* voit le personnage, *d'où* voit-il, et *à travers* quoi ? Ces questions nous amènent à interroger les manières dont nous saisissons le réel et à mesurer combien notre histoire n'est qu'affaire de perception : *d'où* regardons-nous le monde dans le théâtre de notre vie ? *À travers* quelles médiations le voyons-nous ? *Quelles images* forment l'une après l'autre l'histoire qui nous raconte ? Aussi, cette vision ne s'opère-t-elle jamais en plein, toujours subjective, éphémère et circonstanciée : comment l'auteur joue-t-il sur la variété des changements d'échelle, du microcosme aux espaces infinis ? Quelles médiations s'interposent entre le regard et le monde perçu ? Fenêtres, entrebâillements, hublots, loupes, téléviseurs, photographies forment sur chaque page de droite autant de cadres et de filtres au regard. Quelles images de la réalité y voit-on enfin ? Les événements de l'histoire partagée (premiers pas sur la Lune en 1969, attentats de 2001, accident de Columbia en 2003) alternent avec les fictions qui nourrissent l'imaginaire (*La Planète des singes*, *Alien*, 2001), de même que la vie familiale, affective, professionnelle, sociale, se tisse avec l'anecdotique (un oiseau, un lieu...), formant les multi-

ples facettes d'un rapport sensible au monde et au temps.

Le journal intime d'Icare

La suite d'instantanés qui constitue l'histoire de *À travers* illustre la vie d'un homme avec la régularité monotone d'un calendrier. Trois épisodes font cependant exception. Se démarquant visuellement, ils prennent un sens initiatique décisif : la mort de la mère, le premier vol spatial et la catastrophe de 2003. L'album suit par ailleurs le modèle du récit d'apprentissage : naissance, émancipation, succès... Puis la redescende : désillusions, acceptation, mort. L'anecdote personnelle se lie ainsi au parcours inexorable du temps et à son sens tragique. L'effacement des visages, des couleurs, ainsi que la récurrence des motifs de l'envol et de la chute invitent à une lecture plus symbolique. Évoquant le mythe d'Icare, ce récit est le nôtre, ramenant toute vie à sa juste mesure : une conquête d'espace qui se réduit à sa portion congrue.

Il serait intéressant de réécrire quelques pages de l'album sous forme de monologue intérieur. Autre possibilité : en s'appuyant sur les mêmes contraintes d'écriture (pour chaque année : un lieu, une image, un point de vue, une médiation), on peut imaginer une variante de temps, d'espace, de milieu... Et si c'était une femme ?

par
Xavier Orain

Les conseils de lecture de Tom Haugomat

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

J'ai un très bon souvenir de lecture de *La perle* de John Steinbeck lorsque j'étais ado.

Quel livre découvert adolescente avez-vous encore en mémoire ?

Je conseillerai la lecture du recueil de nouvelles *Au bord du Lac* de Yasushi Inoué.

Ce sont des livres qui m'ont beaucoup marqué, la nature y a une place prédominante. C'est également une bonne porte d'entrée vers l'œuvre de ces deux géants de la littérature du XX^e siècle.

La bande dessinée du réel

par Laurent Gerbier

La bande dessinée a longtemps été considérée comme une forme d'expression non seulement naturellement vouée à la fiction, mais encore dotée d'une forte tendance à s'incarner de préférence dans des fictions relevant de genres très stéréotypés (aventure, policier, science-fiction, horreur, romance, western, etc.). Pourtant, depuis une ou deux décennies, ce primat de la fiction est de plus en plus massivement remis en cause par l'apparition d'une bande dessinée de non-fiction, dont les formes variées se sont trouvées, dès 2007, rassemblées par Pierre-Alban Delannoy sous le nom de « bande dessinée du réel ».

En cherchant à articuler un nouveau rapport au réel, cette bande dessinée remet en question les lignes de partage entre fiction et non-fiction. Elle accompagne ainsi un ensemble d'interrogations théoriques et d'expérimentations pratiques qui ont depuis le début des années 2000 donné lieu à de nombreux débats analogues, qui ont interrogé le rapport au réel, le traitement de la factualité, ou la montée en puissance des approches documentaires, dans d'autres arts (littérature, théâtre, cinéma, photographie, arts plastiques, etc.) ; il est intéressant de constater qu'au travers de la question de la bande dessinée « du réel », la bande dessinée se trouve saisie dans sa contemporanéité avec le mouvement historique de tous les arts en Occident. Par là, c'est la question même de la légitimité culturelle de la bande dessinée qui se trouve concernée par l'émergence d'une « bande dessinée du réel ».

Cette légitimité culturelle se trouve également impliquée d'une autre manière : en effet, pour résoudre les problèmes spécifiques que pose la transmission d'une connaissance du « réel », la « bande dessinée du réel » est conduite à inventer, réactiver et mêler des manières inhabituelles de combiner le texte et l'image. Ce faisant, elle renoue avec des puissances très anciennes de la combinaison de textes et d'images, ce qui permet de réinscrire la jeune « bande dessinée » dans la très ancienne histoire des iconotextes didactiques, pédagogiques ou documentaires, qui constitue peut-être son véritable « écosystème culturel ».

Ainsi, parler de la bande dessinée du réel, ce n'est pas seulement décrire un nouveau « sous-genre » de la bande dessinée, c'est saisir d'une manière neuve toute la bande dessinée, aussi bien dans son dialogue avec les autres

arts que dans l'histoire des séries culturelles qu'elle noue et se réapproprie.

Autobiographie dessinée et carnet de voyage : les pionniers

La bande dessinée autobiographique, qui s'est développée des deux côtés de l'Atlantique à partir du début des années 1990, a largement contribué à transformer le rapport de la bande dessinée à la fiction : pour se raconter soi-même, il faut « viser le réel » d'une manière neuve, en transformant les modalités de l'énonciation, et en comprenant de manière nouvelle les enjeux du « dire vrai » en bande dessinée. Dans ces conditions, il est logique que les deux œuvres que l'on peut considérer comme pionnières dans le domaine de la bande dessinée du réel s'enracinent toutes deux dans un rapport complexe à l'autobiographie. Ainsi *Maus*, d'Art Spiegelman, prix Pulitzer en 1992, adopte d'abord la forme d'un récit autobiographique : c'est parce que le narrateur raconte, au présent, ses relations complexes avec son père, survivant de la Shoah, qu'il parvient ensuite à déployer, au passé, le récit de la terrible histoire de ce père, en proposant un traitement graphique littéralement inouï de la déportation et de la destruction des Juifs d'Europe. Le réel historique et mémoriel se trouve ainsi inextricablement tressé avec le récit intime et familial.

D'une manière analogue, c'est l'autobiographie qui détermine le travail de cet autre « pionnier » de la bande dessinée du réel qu'est Joe Sacco : *Palestine*, publié par Fantagraphics en deux volumes (1993 et 1996), et rapidement traduit en français, constitue formellement le greffon réussi de la formation initiale de Sacco, qui a suivi des études de journalisme, sur le récit autobiographique de son périple en Europe, qu'il publie à partir de 1988 chez Fantagraphics. Comme il le raconte lui-même dans un entretien avec Boris Tissot en 2006 :

« Lorsque j'ai décidé d'aller au Moyen-Orient, j'ai emporté avec moi une partie de ma "pensée autobiographique", et je pensais retracer l'histoire de mes propres voyages en Palestine. Ces histoires avaient également un côté journalistique car j'étais journaliste moi-même et c'est sous cet angle que je me suis mis à étudier la situation. Ainsi j'étais moi-même un personnage dans mes propres écrits. »

Palestine, ainsi que les reportages de Sacco sur la guerre en Yougoslavie (*Soba*, en 1998, puis *Safe Area Gorazde*, en 2000), n'ancrent pas seulement dans l'autobiographie leur prise sur le réel : une autre source intervient en effet, qui travaillera désormais constamment l'écriture du réel en bande dessinée, celle du carnet de voyage dessiné. Lui-même lié à l'autobiographie dessinée dans la mesure où il mêle volontiers une voix off qui assure la continuité de l'énonciation verbale et une « voie des images » qui recense et enregistre les choses vues par le voyageur-narrateur, le carnet apporte à la bande dessinée du réel sa capacité à varier les formes graphiques au fil du témoignage : paysages et détails, cartes et plans, photos redessinées

et croquis surjouant leur propre imperfection pour souligner la temporalité concrète de leur réalisation, tout se mêle dans un effort de recensement du monde qui semble réduire le narrateur au statut de « camera lucida », œil ouvert sur les choses et les gens.

Cependant cet œil n'est jamais neutre : d'emblée, la bande dessinée du réel, née de la rencontre du journalisme et de l'autobiographie, ou du reportage et du carnet de voyage, s'affirme aussi comme bande dessinée militante.

Militants et journalistes

Quand on cherche à nommer un pionnier de la bande dessinée du réel en France, on cite généralement Étienne Davodeau, avec *Rural*, en 2001, puis *Les Mauvaises gens*, en 2005. Davodeau ne va pas chercher au loin le souci de raconter le monde : il le trouve au plus près de lui, dans la lutte des habitants d'une vallée chassés par le passage d'une nouvelle autoroute, ou dans la reconstitution d'une éducation militante dans l'Anjou rural des années 1970. Il y a là la volonté très claire de faire de la bande dessinée le vecteur possible d'une mémoire des luttes, et ce souci historique opère une rupture délibérée avec l'autobiographie dessinée, qui à la même époque commence à se scléroser, tout en rejetant explicitement la coupure entre fiction et non-fiction (« Le champ de la bande dessinée est vaste. Je ne connais pas de raison pour le limiter à la fiction », écrit l'auteur dans l'avant-propos de *Rural*).

D'autres auteurs suivront cette voie, de Philippe Squarzoni à Christophe Dabitch en passant par Lisa Mandel. On ne peut tous les citer, mais leur multiplication, aux lisières du documentaire et du reportage militant, produit une transformation du rapport de la bande dessinée à l'histoire (qui cesse d'être un réservoir commode dans lequel puiser des sujets pour des fictions plus ou moins scrupuleuses) comme au journalisme. Ainsi, après de nombreuses expérimentations menées depuis le milieu des années 2000, de la revue *XXI* au *Monde Diplomatique*, 2013 voit la création de *La Revue Dessinée*. Conçue et publiée par des dessinateurs et des scénaristes, la revue fait le pari d'une information militante, documentée et étayée, en bande dessinée. Six ans plus tard, elle s'apprête à publier son vingt-cinquième numéro, après avoir créé en 2016 une déclinaison destinée aux ados, *Topo*.

La Revue Dessinée mêle constamment des styles graphiques très variés, et des manières de véhiculer l'information graphique très diverses. Cette hybridation constante, que l'on rencontre aussi par exemple dans le travail d'un Philippe Squarzoni sur le changement climatique [*Saison Brune*, Delcourt, 2012], conduit la bande dessinée à réactiver de très anciennes manières d'articuler textes et images, et à rappeler ainsi que les « iconotextes » ont en réalité toujours su transmettre la connaissance.

Transmettre le savoir : vulgarisation et diagrammatisation

Des gravures minutieuses des livres savants de la Renaissance jusqu'aux journaux d'éducation populaire en passant par les planches de l'*Encyclopédie*, l'histoire des usages didactiques et scientifiques de l'image imprimée est très ancienne : c'est une partie de ce legs que vient réactiver la bande dessinée du réel. Cartes et diagrammes, schémas et métaphores, citations visuelles et mises en pages dynamiques explorent ainsi de nouvelles manières de construire le savoir par l'image : si les articles de La Revue Dessinée en portent constamment la trace, c'est aussi par le biais des blogs que la possibilité d'un discours dessiné sur la science s'est fait jour. Ainsi, avant de publier en 2017 chez Dargaud *Dans la combi de Thomas Pesquet*, Marion Mouton a créé dès 2008 son blog *Tu mourras moins bête (mais tu mourras quand même)*, consacré à la vulgarisation scientifique, et depuis repris en volumes chez Ankama puis chez Delcourt. C'est également elle qui a inauguré en 2016 la collection « La Petite Bédéthèque des savoirs », créée chez Le Lombard par David Vandermeulen : désormais riche de près de trente titres, cette collection de « que sais-je ? » en bandes dessinées prouve abondamment, y compris dans certains de ses échecs d'ailleurs, que la bande dessinée a désormais pleinement renoué avec les usages pédagogiques de l'image, mettant ainsi fin à la longue parenthèse incongrue de la méfiance des éducateurs envers l'image narrative.

Il serait cependant faux de réduire cet appétit pour la transmission visuelle des connaissances à la seule entreprise de vulgarisation pédagogique, parce que le réel appréhendé par la science peut nourrir la bande dessinée d'une autre manière. Il y a en effet, aussi, une poésie propre de l'image scientifique, une poésie que connaissent bien les amateurs de science-fiction, mais qui peut largement en déborder les frontières. La monumentale somme de Jens Harder (*Alpha... directions*, 2009 et *Beta... civilisations*, 2014, dans la collection L'An 2 des éditions Actes Sud), qui entreprend de raconter rien moins que l'histoire entière de l'univers, du Big Bang à l'évolution de l'homme, en offre un exemple frappant : plus de didactisme ici, mais une vaste fresque à la fois savante et onirique, esthétique et austère, dans laquelle les frontières de la fiction et de la non-fiction se trouvent plus que jamais brouillées et le réel empoigné d'une manière totalement inédite.

On comprend bien alors que la catégorie de « bande dessinée du réel » ne tire pas sa pertinence de son unité ou de sa cohérence, mais au contraire de sa variété et de son foisonnement : étiquette aussi approximative que le « roman graphique » en son temps, elle tente de nommer, comme lui, une puissance de renouvellement interne de la bande dessinée, dont les effets sont passionnants à observer.

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 livres des années précédentes ainsi que les captations vidéo des conférences données lors des journées de formation.

Écologie et littérature (par Christine Marcandier)

Buell Lawrence, *The Environmental Imagination*, Harvard University Press, 1996.

Buell Lawrence, *Writing for an endangered world. Literature, culture, and environment in the U.S. and beyond*, Harvard University Press, Cambridge, 2001.

Chelebourg Christian, *Les Écofictions. Mythologies de la fin du monde*, Les Impressions Nouvelles, 2012.

Darrieussecq Marie, *Notre vie dans les forêts*, Folio, 2019 (2017).

Diamond Jared, *Effondrement. Comment les sociétés décident de leur disparition ou de leur survie*, trad. de l'anglais (USA) par Jean-Luc Fidel et Agnès Botz, Folio « Essais », 2006.

Harrison Robert, *Forêt. Essai sur l'imaginaire occidental*, trad. de l'anglais (USA) par Florence Naugrette, Champs « Essais », 2010.

Jameson Fredric, *Penser avec la science-fiction*, tome 2 d'*Archéologies du futur. Le désir comme utopie*, trad. de l'anglais (USA) par Nicolas Vieillescazes, éd. Max Milo, 2008.

Kohn Eduardo, *Comment pensent les forêts. Vers une anthropologie au-delà de l'humain*, trad. de l'anglais (USA) par Grégory Delaplace, Zones sensibles, 2017.

Latour Bruno, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le Nouveau Régime Climatique*, Les Empêcheurs de tourner en rond/La Découverte, 2015.

Lowenhaupt Tsing Anna, *Le Champignon de la fin du monde. Sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme*, trad. de l'anglais (USA) par Philippe Pignarre, Les Empêcheurs de tourner en rond/La Découverte, 2017.

Malm Andreas, *L'Anthropocène contre l'histoire*, trad. de l'anglais par Étienne Dobenesque, La Fabrique éd., 2017.

Powers Richard, *L'Arbre Monde*, trad. de l'anglais (USA) par Serge Chauvin, Le Cherche-Midi, 2018.

Rumpala Yannick, *Hors des décombres du monde. Écologie, Science-fiction et éthique du futur*, Champ Vallon, 2018.

The Ecocriticism Reader, C. Glotfelty et H. Fromm (dir.), Univ. of Georgia

Press, Athens/London. 1996.

Trexler Adam, *Anthropocene Fictions. The Novel in a Time of Climate Change*, The University of Virginia Press, 2015.

Viveiros de Castro Eduardo, *Métaphysiques cannibales. Lignes d'anthropologie post-structurale*, traduit du portugais (Brésil) par Oïara Bonilla, PUF « Métaphysiques », 2009.

« Vivre dans un monde abîmé », *Revue Critique*, n° 860-861, janvier-février 2019.

La question du lyrisme (par Olivier Barbarant)

Louis Aragon, *Chroniques du bel canto* (1946), rééd. les éditeurs français réunis, 1979.

Henri Meschonnic, *Critique du rythme - Anthropologie historique du langage*, Verdier, 1982.

Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Seuil, 1986.

Claude Esteban, *Critique de la raison poétique*, Flammarion collection « Critiques », 1987.

Philippe Jaccottet, *Une transaction secrète*, Gallimard, 1987.

Dominique Combes, *Poésie et récit, une rhétorique des genres*, Corti, 1989.

Laurent Jenny, *La Parole singulière*, Belin, collection « L'extrême contemporain », 1990.

Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète - essai sur la poésie contemporaine*, Champ Vallon, 1995.

Dominique Rabaté [dir.] *Figures du sujet lyrique*, PUF, collection « perspectives littéraires », 1996 ; *Le Sujet lyrique en question*, Presses universitaires de Bordeaux, 1996.

Martine Broda, *L'Amour du nom, essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Corti, 1997.

Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, trad. M-F Demet, Le livre de poche, collection « Références », 1999.

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

Gisèle Séginer, *Un lyrisme de la finitude - Musset et la poésie*, Hermann, 2015.

Article « Lyrisme » dans le *Dictionnaire de Poésie de Baudelaire à nos jours*, sous la direction de Michel Jarrety, PUF, 2001.

La bande dessinée du réel (par Laurent Gerbier)

Études

Vincent Bernière, « La bande dessinée sur le terrain », 9^e Art, n° 7, janvier 2002, p. 46-55 [repris dans Neuvième Art 2.0 : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article116>]

Pierre-Alban Delannoy (dir.), *La bande dessinée à l'épreuve du réel*, Paris, L'Harmattan, « Circav » n° 19, 2007

Séverine Bourdieu, « Le reportage en bande dessinée dans la presse

actuelle : un autre regard sur le monde », COntEXTES, 11, 2012. : <https://journals.openedition.org/contextes/5362>

Pascal Robert, « Professeure Moustache contre les médias. Science, bande dessinée, humour et vulgarisation », *Comicalités. Étude de culture graphique*, 2 septembre 2015. URL : <https://journals.openedition.org/comicalites/2111>

Thierry Groensteen, « Entretien avec Étienne Davodeau », *Neuvième Art 2.0*, septembre 2016. URL : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1090>

Thierry Groensteen, « Extension du domaine de la non-fiction », *Neuvième Art 2.0*, septembre 2016. URL : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1091>

Laurent Gerbier, « La bande dessinée du réel et la poésie de la non-fiction », *Quinzaines. Lettres, arts et idées*, n° 1210, mars 2019, p. 4-6

Le tournant documentaire dans les arts

François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck, 2002

Dominique Bacqué, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004

Vincent Lavoie, *Photojournalismes. Revoir les canons de l'image de presse*, Paris, Hazan, 2010

Marie-Jeanne Zenetti, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Garnier, 2014

Alison James et Christophe Reig (dir.), *Frontières de la non-fiction. Littérature, cinéma, arts*, Rennes, PUR, 2014

Aline Caillet et Frédéric Pouillaude (dir.), *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, PUR, 2017

Un important complément à cette bibliographie sur bande dessinée du réel est disponible sur le site www.ciclic.fr/livreslyceens

La Fonte des glaces

Joël Baqué, P.O.L., 2017

Une toile large comme le monde

Aude Seigne, Zoé, 2017

Je suis encore là-bas

Samir Dahmani, Steinkis, 2017

À travers

Tom Haugomat, Thierry Magnier, 2018

Grand-Monde

Aurélie Foglia, Corti, 2018

Exploration du flux

Marina Skatova, Seuil, 2018

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 Ciclic Centre-Val de Loire.

www.ciclic.fr/livreslyceens

