



LYCÉENS, APPRENTIS
LIVRES
ET AUTEURS
D'AUJOURD'HUI

EN RÉGION
CENTRE-VAL DE LOIRE
2020-2021

LIVRET PÉDAGOGIQUE

une édition **çiçiç**
● CENTRE ● VAL DE LOIRE ●

Sommaire

Les rédacteurs	2
Ressources	3

ROMAN

De pierre et d'os, Bérengère Cournut	6
Analyses par Antoine Ginésy	7
Pistes pédagogiques par Émilie Beauvais	12
Œuvres écho	13
L'Odeur de chlore, Irma Pelatan	14
Analyses par Géraldine Blanc	15
Pistes pédagogiques par Émilie Beauvais	20
Œuvres écho	21

POÉSIE

À l'approche, Virginie Gautier & Renaud Buénerd	24
Analyses par Violaine Houdart-Mérot	25
Pistes pédagogiques par Vanessa Forsans	30
Œuvres écho	31
À la ligne, Joseph Ponthus	32
Analyses par Bruno Berchoud et Annelise Simao	33
Pistes pédagogiques par Dalila Abbassi	38
Œuvres écho	39

BANDE DESSINÉE

Premiers Pas, Victor Lejeune	42
Analyses par Laurent Gerbier	43
Pistes pédagogiques par Xavier Orain	49
Œuvres écho	50
Enferme-moi si tu peux, Anne-Caroline Pandolfo & Terkel Risbjerg	51
Analyses par Marius Jouanny	52
Pistes pédagogiques par Xavier Orain	58
Œuvres écho	59

Les rédacteurs

Stéphane Bouquet, rédacteur en chef de la partie Poésie, a publié plusieurs livres de poésie ou autour de la poésie (Les derniers en date : *Les Amours suivants* et *Vie commune*, Champ Vallon, 2013 et 2016, et *La Cité de paroles*, Corti, 2018). Il est aussi l'auteur de quelques récits (dont *Agnès & ses sourires*, Post-éditions, 2018).

Blanche Cerquiglioni, rédactrice en chef de la partie Roman, est éditrice, et dirige les collections « Folio classique » et « Folio théâtre » chez Gallimard. Également critique littéraire, elle publie des articles sur des romans contemporains dans des revues et sur son site internet. Essayiste, elle a publié *Le Roman d'hier à demain* (avec Jean-Yves Tadié, Gallimard, 2012), *Le Goût des faits divers* (Mercure de France, 2018), *Métamorphoses. D'Actéon au posthumanisme* (Les Belles Lettres, 2018), *Une vie ne suffit pas. Pour un nouvel imaginaire des identités* (François Bourin, 2018).

Laurent Gerbier, rédacteur en chef de la partie Bande dessinée, est maître de conférence en philosophie à l'Université de Tours, et chercheur au laboratoire InTRu. Ses travaux se partagent entre la philosophie de la Renaissance et les cultures visuelles modernes et contemporaines. Collaborateur de Du9 depuis plus

de vingt ans, co-directeur de la collection « Iconotextes » (PUFR) depuis dix ans, il enseigne depuis six ans l'histoire et la théorie de la bande dessinée à l'EESI d'Angoulême.

Dalila Abbassi est enseignante de français et d'éducation socio-culturelle.

Émilie Beauvais est comédienne, metteuse en scène, dramaturge, écrivaine et pédagogue. Elle codirige la compagnie Supernovae avec Matthieu Desbordes. Elle intervient ponctuellement dans le dispositif *Lycéens, apprentis, livres et auteurs d'aujourd'hui* pour des ateliers-rencontres autour de la lecture à haute voix.

Bruno Berchoud est né à Lyon, et vit à Besançon. Germaniste, il a enseigné l'allemand dans le secondaire et le supérieur jusqu'en 2015. Il a publié une dizaine de livres, chez différents éditeurs, notamment Le Dé bleu et Cheyne. Dernier livre publié : *Le Dit des rides* (Cheyne, 2018). Chroniqueur intermittent depuis 2002 pour la revue de poésie *Décharge*. Il intervient ponctuellement en médiathèques et en milieu scolaire.

Géraldine Blanc travaille depuis douze ans dans l'édition. Actuellement éditrice chez Gallimard, elle savoure avec bonheur les textes du XX^e et du XXI^e siècles.

Vanessa Forsans est enseignante de français au lycée agricole du Chesnoy à Amilly dans le Loiret.

Antoine Ginésy est né en 1992, a fait des études de philosophie, et travaille dans plusieurs branches du monde du livre.

Violaine Houdart-Mérot est professeure émérite de littérature de langue française à CY Cergy Paris Université. Ses recherches portent sur les littératures française et francophones contemporaines, mais aussi sur les écritures créatives, la création littéraire et les processus de création. Pour plus de précision, voir <https://cms.u-cergy.fr/www/index.html>

Marius Jouanny est étudiant au Master Bande Dessinée de l'École Européenne Supérieure de l'Image d'Angoulême. Il a consacré son mémoire de pre-

mière année à Lewis Trondheim. Rédacteur-pigiste, il écrit dans différentes revues telles que *Casemate*, *Les Cahiers de la BD*, *Neuvième Art 2.0.*, *La Septième Obsession*, *Le Rayon Vert* ou encore *Tonnerre de Bulles*.

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.

Annelise Simao vit à Besançon dans le Doubs. Dernières parutions : *Une veste sur la branche*, La Dragonne 2015, *Lumières main tenues*, Ficelle 129, Rougier 2017. Présence en anthologies : *Tremesis*, n°2, 2019 – *Éros émerveillé*, Poésie/Gallimard 2012. Participation à *Regards d'encre* Itinéraires – art contemporain 2020.

Ressources

Sur www.ciclic.fr/livreslyceens

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

→ À l'onglet « Formation et ressources pédagogiques » : les livrets des années précédentes ainsi que les captations vidéo des conférences données lors des journées de formation.

Roman

De pierre et d'os

Bérengère
Cournut

par
Antoine Ginésy

Après des études de lettres modernes, Bérengère Cournut, née en 1979, a assisté le traducteur Pierre Leyris, dont elle édite en 2007 un recueil d'articles, *La Chambre du traducteur*. Elle continuera à questionner le problème de la traduction dans son deuxième roman, *Palabres*, ré-

flexion sur la langue où elle se pose elle-même en traductrice d'un auteur fictif qui lui sert de pseudonyme, Urbano Moacir Espedite. Ce souci de l'étranger coïncide avec une attention portée à l'étrange exprimée dans ses ouvrages de poésie : pu-

blié en 2010, *Nanoushkaïa* décrit le parcours d'une femme encombrée d'un orme de verre. Deux ans plus tard Bérengère Cournut poursuit cette quête du fantasque dans un recueil de contes surréalistes, *Schasslamitt*. Explorant les contrées de l'inhabituel, l'autrice côtoie l'abîme nous séparant inlassablement de ce qui nous est le plus proche : notre

famille. Cette interrogation habite son travail depuis la publication de son premier roman, *L'Écorcobaliseur* (2008), récit d'aventures fantaisiste dans lequel une jeune fille recherche sa fratrie. En 2011, lors d'un voyage à Albuquerque, elle découvre la culture des Hopis qui lui inspire

le récit de la quête d'une orpheline amérindienne, *Née contente à Oraibi* (2017). Bérengère Cournut poursuit ce travail ethnologique lors d'une résidence effectuée entre 2017 et 2018 au Muséum national d'Histoire naturelle à Paris :

elle puise dans les bibliothèques du musée les matériaux qui lui permettront d'affiner l'écriture de *De pierre et d'os*, paru en 2019 (lauréat du prix du roman Fnac et du prix du roman francophone Libr'à Nous), la même année que *Par-delà nos corps*, lettre d'une femme envoyée à son amour de jeunesse, mort au front.



Le mamelon chaud de la banquise

Odyssée polaire, *De pierre et d'os* débute pourtant dans l'intimité familiale de l'igloo. Les corps avides de chaleur s'y mêlent pour se confondre en une « grosse bête roulée sur elle-même » (p. 13), d'où se détache peu à peu l'héroïne et narratrice, Uqsuralik. C'est la voix de cette Inuit, séparée de sa famille par une faille apparue dans la banquise, que nous pisterons à travers les étendues glacées du Grand Nord. Comme l'Ulysse d'Homère, la jeune femme séparée des siens fera tout au long de son parcours la rencontre du divin et du monstrueux, définissant par son trajet les bornes de l'identité humaine. Mais là où le marin grec, en bon sédentaire, retrouvait sa femme et son foyer, la jeune Inuit est privée de retour. Pour l'enfant d'un peuple itinérant, il n'y a pas de terre natale à retrouver : au cours de cette odyssée nomade, l'océan glacé sillonné par Uqsuralik ne connaîtra pas d'autre horizon que les rencontres aléatoires accomplies au gré de la chasse et des tempêtes.

Hymne nomade et chant d'outre-glace

Pour nous introduire dans cette contrée rendue presque invraisemblable par son climat extrême, Bérengère Cournut choisit la voix singulière d'une jeune Inuit. Le récit à la première personne permet d'écarter toute tentation documentaire : aucune voix surplombante ne vient expliquer les rites chamaniques pratiqués par les personnages ni situer les représentations mythologiques qu'ils partagent. Si la focalisation interne nous permet d'épouser les craintes et les désirs de l'héroïne, une part entière de son monde nous reste étrangère et bien des éléments demeurent pour le lecteur une énigme : ainsi des armes que l'héroïne renonce à utiliser contre un animal terrestre après avoir fait couler le sang d'un gibier marin, coutume qui influe sur le déroulé du roman sans être explicitée. En assumant une certaine retenue, l'auteur échafaude un nouvel exotisme, dépouillé du plaisir voyeuriste de l'explorateur. Cet exercice de pudeur se matérialise dans la confrontation du récit avec la question de l'intraduisible : des interjections (« Aya ! ») et des noms communs, dont le sens n'est pas compris mais plutôt deviné, ponctuent le récit sans qu'ils soient traduits : « avec

mon seul ulu, je construis un abri de fortune, empilant des pierres » (p. 100). L'exploration romanesque des cultures inuit ne peut paradoxalement être entreprise qu'à la faveur d'une incursion de leur langue dans la nôtre.

L'intimité qui unit peu à peu le lecteur à la narratrice est rendue plus ambiguë encore par l'identité flottante d'Uqsuralik. À ses côtés nous réalisons que chez les Inuit chaque individu enclot la communauté des morts et des vivants, des hommes et des esprits. Réincarnation d'un ancêtre, le nouveau-né accueille autour de son *tarniq* (esprit) de multiples petites âmes et porte de nombreux patronymes, dans un foisonnement qui n'épargne pas une identité sexuelle toujours trouble.

Cette ambivalence résonne dans l'ensemble du roman : Bérengère Cournut instaure une véritable polyphonie en scandant son récit de chants qui sourdent sous la banquise pour donner une réplique à la narration d'Uqsuralik. Alors séparée de sa famille, la narratrice semble condamnée au ruminement qui précipite les errances solitaires vers leur issue fatale ; elle est arrêtée par un refrain bourru, celui qu'entonne un géant logeant au fond de l'abîme dans laquelle elle allait se jeter. Tout au long du récit, musiques humaines, animales et surnaturelles enchanteront un désert arctique qui paraît pourtant muet à une oreille non avertie. Les chants des Inuit modèlent leur perception de l'univers et agissent comme une mémoire vivante pour ce peuple qui n'a pas d'écriture : composés le long d'une vie, ils sont transmis par les vieillards aux enfants au fil des générations. Cette musicalité n'est pourtant pas toujours harmonieuse, le dialogue peut devenir dispute et un chant susciter son contrechant, ce qui permet à la communauté de régler les conflits « par le chant plutôt que dans le sang » (p. 174). Mais la musique ne se substitue pas au muscle, elle l'accapare : pour se donner la réplique, les corps se rapprochent et, peu à peu, le chant échangé devient souffle partagé.

Tours et détours de la féminité

Aventures d'un corps, le parcours d'Uqsuralik coïncide avec le périple de la féminité. Séparée de sa famille le jour de ses premières règles, elle connaîtra joies et détresses de la maternité mais fera aussi l'épreuve du viol. Cet outrage lui est infligé par son futur beau-père, le Vieux, qui incarne le reflet inversé et difforme d'Uqsuralik : elle excelle à la chasse, domaine traditionnellement masculin où le Vieux ne cesse d'échouer, et rendra coup pour coup, au moment du viol, en fendant le flan de son agresseur d'un coup de couteau, castration symbolique (transpercé par la lame, il « se rétracte comme un phoque », [p. 35]) qui contribue à le féminiser. Le Vieux perçoit l'androgynie comme une

menace pesant sur sa masculinité (il traite Uqsuralik de garçon manqué) ; obnubilé par cette crainte, il en oublie les lois humaines : sa jalousie l'amène à ourdir l'assassinat de son propre fils. Fuyant l'ambivalence sexuelle, réfugié dans une identité uniforme, le Vieux s'exclut de l'humanité et deviendra un monstre pour son propre clan. « À mi-chemin entre l'homme et la femme, l'orpheline et le chasseur, l'Ours et l'Hermine » (p. 47), Uqsuralik ne méconnaît pas, elle non plus, une solitude dont elle fera maintes fois l'épreuve. Mais une fois son androgynie assumée, sa singularité l'amène au carrefour de plusieurs mondes. Son isolement est celui du chamane, l'intermédiaire nécessaire entre les hommes et les esprits.

L'intimité qu'entretient la narratrice avec le cosmos se traduit par une proximité corporelle avec la banquise sur laquelle elle évolue. À l'affût des trous d'eau qui parsèment la glace, les chasseurs inuit guettent les animaux peuplant les profondeurs de l'Arctique : la banquise est un espace troué sous lequel s'écoule une mer tumultueuse et féconde, à l'image des corps féminins, ces « creusets de vie » d'où « s'écoule périodiquement le sang » (p. 184). Ainsi aux premières règles d'Uqsuralik répondra le fracas de la banquise éclatée : c'est la nature toute entière qui perd alors les eaux et accouche d'une femme, adulte et dorénavant solitaire. Vivante, la banquise évolue cycliquement, comme un organe qui ne cesse de se dilater et de se contracter, de réunir et de séparer. Aux débuts de sa seconde grossesse Uqsuralik fera de nouveau l'expérience, heureuse cette fois, d'une communion avec la calotte glaciaire : « Si j'avance seule sur la banquise, je perçois la mer qui bouge en dessous, je sais qu'elle rit avec moi. Cette fois, j'en suis certaine : un enfant est là » (p. 173).

Entre deux duels chantés, sous la voûte de l'igloo, « maris et femmes sont échangés de bonne grâce » (p. 179). Cette dimension charnelle et sexuelle de la vie des Inuit traverse l'intégralité du roman. À rebours de la piste minérale qui semble ouverte par son titre, *De pierre et d'os* est un roman de chair et de sang. Éprouvés par le givre, acculés par la glace, les personnages de Bérengère Cournut finissent délestés de l'encombrement des identités et des assignations sociales, réduits à un ultime sentiment : « l'amour d'un couple de parents et celui de tout un clan, le désir ardent de survivre à l'hiver obscur et froid » (p. 179).

La plainte de la sage-femme : bréviaire d'initiation chamanique

Le passage se situe peu après la rencontre d'Uqsuralik avec Naja, un chaman qu'elle choisira pour époux. Après avoir sauvé la fille de la narratrice, Naja conduit Uqsuralik loin du campement et de son clan, sur un promontoire qui domine la toundra. Trois jours durant, seule, assaillie par la faim et le froid, elle doit inlassablement frotter un galet contre une pierre : cette épreuve est une initiation au chamanisme. Uqsuralik est alors prise d'une vision durant laquelle elle connaît mort et renaissance. Entre les mâchoires de l'Ours du lac elle fait une expérience analogue à l'omophagie (rituel antique où les adeptes de Dionyos mangiaient de la viande crue) : dévorée crue par la bête, elle descendra dans ses entrailles avant de revenir à la vie, régénérée. Situé à la croisée des chemins, le passage répercute le balancement entre mort et vie présent dans l'intégralité du roman : avènements organiques, naissance et dévoration célèbrent de concert la même exaltation du corps.

« Encore une fois, j'ouvre les yeux sur le lac » : par l'utilisation de l'adverbe initial, la narratrice souligne sa lassitude. Plus encore que la fatigue et le froid, Uqsuralik est éprouvée par sa tâche répétitive. Son regard est happé par le soleil dont la course est à la fois régulière et infinie ; pourtant, à force de le regarder, ses contours s'estompent, l'astre est réduit à une figure géométrique : « un dôme ». Mais, située au-dessus de la mer, cette forme abstraite appelle une image concrète : « on dirait le dos d'une baleine ». Divaguant, l'esprit de l'héroïne dissout le monde et le recompose. Disposée à percevoir la part occulte de la nature, Uqsuralik est brusquement arrachée à sa torpeur : « Soudain, tout s'accélère ». L'adverbe « soudain » qui entame le deuxième paragraphe annonce un nouvel attelage de métaphores : le labeur imperturbable de la baleine immergée se change, en jaillissant de l'eau, en un « corps immense » doté de la « vivacité d'une truite ». Métamorphosé en « colonne dressée », le dôme qu'observait Uqsuralik au début du chapitre soutient maintenant la tête de l'Ours du lac. Prise au piège du flux des éléments, la narratrice est ballotée par les vagues

Quatrième partie,
chapitre 73, p. 146-
148, éd. Le Tripode,
format poche, 2020

et « flotte dans l'eau comme un coquillage arraché à son rocher ». Le soleil et les flots ne se laissent plus contempler, la chasseuse d'ours est désormais la proie d'une nature devenue prédatrice : « Il n'y a rien d'autre à faire que se laisser dévorer. »

Entre les crocs de l'Ours du lac, Uqsuralik est réduite à l'état de carcasse : « j'entends mes os et mes tendons craquer ». À la contemplation éthérée du début du passage succède une réalité crue et tranchante. Cette hypotypose est appuyée par une série d'allitération : ses tendons *craquent* sous des *crocs*, son sang *gicle* sur la *langue* de l'Ours du lac. Mais à cet arrachement succède un nouvel apaisement. Dans le ventre de la bête, images et métaphores se délitent ; ne demeurent que des couleurs, veuves de tout support : « J'étouffe, je vois du rouge, du noir, du blanc. » Protégée par la panse du fauve, Uqsuralik est dorénavant à l'abri des tumultes du cosmos : « il règne autour de moi une chaleur confortable, des borborygmes lointains me bercent... » Mais cette trêve utérine est bientôt rompue : « Soudain, la compression recommence. » Répété en début de paragraphe, l'adverbe « soudain » annonce une nouvelle catastrophe. Mais c'est maintenant d'une naissance qu'il s'agit : l'héroïne est « expulsée de la gueule de l'Ours ». Épuisée par ce nouveau voyage, Uqsuralik gît nue, comme un nouveau-né, mais charrie encore en son sillage « la force d'une tempête ».

Dévorée puis recrachée, Uqsuralik renoue avec les tumultes de l'accouchement. Pourtant, loin d'un nouveau départ, cette naissance est une reconquête. À nouveau nue, elle peut revêtir ses hardes d'hier : sa « vieille et grande peau d'ours [...] aussi soyeuse qu'au premier hiver ». Ce trophée est à la fois la preuve d'un événement surnaturel (la fourrure fut perdue bien avant cet épisode) et l'indice d'une harmonie entre le monde des ancêtres et celui des vivants. Léguée par son père, la fourrure, qui fut arrachée à un ours pourchassé, enveloppe et réchauffe à présent sa propriétaire comme le fit le ventre carnassier de l'Ours du lac. Lovée dans cette peau, Uqsuralik semble enfin prête à poursuivre, dans le monde des hommes, le bain amniotique entrepris dans celui des esprits.

Pistes pédagogiques

On invitera les élèves à repérer combien ce roman initiatique est lié à la nature (avec la banquise, le socle du récit) ainsi qu'à la spiritualité, qui structure la cosmogonie des personnages. Leur survie dépend de leur connaissance de l'environnement et du monde des esprits. Leur monde est chargé de sens, en connexion permanente avec les éléments personnifiés. Cette imprégnation par la spiritualité et la nature est à l'opposé de nos modes de vie occidentaux très déconnectés de l'organicité. La nourriture et sa consommation sont aux antipodes de nos usages. On pourra faire réagir les élèves sur ce choc des cultures et sur le poids de la tradition, mais aussi évoquer la beauté de ces croyances et la manière dont elles peuvent structurer certains mondes rudes et sauvages.

Puissance des croyances et des rituels

Le monde d'Uqsuralik bascule souvent vers le fantastique (ou ce que notre regard occidental considère comme tel). On pourra s'étonner de l'arrivée des géants ou des rêves prémonitoires, et observer combien la notion de réincarnation semble simple et logique : « J'ai maintenant une mère qui est la fille de ma fille, et dont je suis aussi la grand-mère : nous sommes un cycle de vie à nous trois » (p. 88). Le chamanisme est très présent : la médecine est médiation entre les humains

et les esprits ; les protagonistes sont considérés aussi comme des animaux (Uqsuralik est « quelqu'un d'étrange, à mi-chemin entre l'homme et la femme, l'orpheline et le chasseur, l'Ours et l'Hermine » (p. 47). On pourra s'interroger sur les fêtes et veillées, moments particulièrement forts au cœur de l'hiver, occasions de chants, acrobaties, danses, mimes et récits improvisés, où la mort n'est jamais loin.

Structure ethnologique

L'autrice propose une structure singulière, avec des incursions par le chant, où les esprits répondent directement aux hommes, des transitions narratives d'une grande douceur alors qu'elles annoncent de grandes violences. Comment Bérengère Cournut a-t-elle donné vie aux documents dans lesquels elle s'est plongée ? On pourra comparer *De pierre et d'os* avec son précédent roman, *Née contente à Oraibi*, sur les Indiens Hopis d'Amérique, mais aussi avec la bande dessinée *30 jours au Groenland* de Fleur Daugey et Stéphane Kiehl, et le film *Atanarjuat, la légende de l'homme rapide* de Zacharias Kunuk, exceptionnelle plongée dans la vie des Inuit du Canada. Enfin, on interrogera l'épilogue qui, universalisant le propos de l'auteure, porte un regard sur l'homme blanc : « Nos esprits les hantent, notre civilisation les fascine. Nous allons les prendre par la racine » (p. 198).

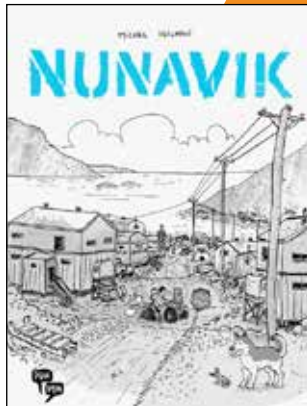
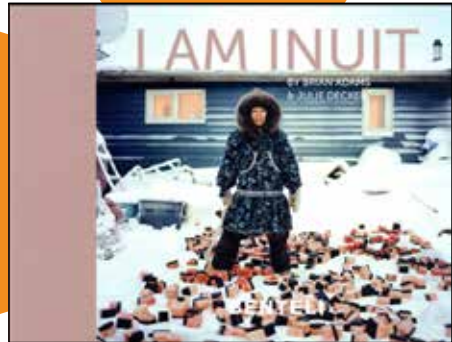
par
Émilie Beauvais

Œuvres écho



Nanook l'Esquimau,
film de Robert
Flaherty, 1922

I am Inuit, livre
photo de Brian
Adams et Julie
Decker, Benteli,
2017



Nunavik, bande
dessinée de Michel
Hellman, PowPow,
2017

L'Odeur de chlore

Hasard du destin, Irma Pelatan est née deux fois. Sa première vie s'est déroulée entre 1875 et 1957, entre le calcaire du Causse Méjean et le soleil de la Tunisie. Le mystère plane sur cette destinée étrange, et sur les soixante années écoulées avant sa renaissance, le 9 mars 2017, dans la chambre 12 de l'hôpital de Vienne.

Ainsi se présente l'auteur connue sous le nom d'Irma Pelatan. D'elle, on ne saura rien de plus, sinon qu'elle est également traductrice. Irma Pelatan cultive le secret, comme le travail de mémorisation. Dans

son premier récit, *L'Odeur de chlore*, paru en 2019 aux éditions La Contre Allée (et qui a obtenu le prix Hors Concours), elle explore la mémoire de l'intime au cœur de la piscine de Firminy-Vert créée par Le Corbusier – où le souvenir du lieu fait écho à celui de l'intimité blessée. Comme les longueurs de bassin, les pages

blanches du livre constituent une respiration entre deux apnées.

Son nouveau projet, *Lettres à Clipperton* (pour lequel elle a bénéficié d'une bourse d'écriture de l'agence Auvergne-Rhône-Alpes – Livre et lecture) défie les lois de la contrainte. À partir du 16 mai 2017, Irma Pelatan a écrit durant 134 jours autant de

lettres destinées à un hypothétique résident de l'atoll de Clipperton, île française inhabitée du Pacifique Nord, pourtant dotée d'un code postal. Toutes les lettres lui sont revenues, sauf trois. Cette performance, qu'elle souhaite décliner en

une lecture scénarisée et une exposition multisensorielle, oscille entre jeu oulipien et travail sur la finalité de la littérature (à qui et pour qui écrit-on ?), la correspondance comme forme mémorielle et la part d'oubli inhérente à toute écriture.



Irma
Pelatan

par
Géraldine Blanc

Sous la surface, l'identité

Une autobiographie qui ne dit pas son nom

Paru en 2019, le premier récit d'Irma Pelatan, *L'Odeur de chlore*, interroge la notion de corps, ce mystère que l'autrice ne comprend pas, à travers son expérience de nageuse compulsive. Publié aux éditions La Contre Allée, dans la collection « La Sentinelle » qui se caractérise par son « attention particulière aux histoires et parcours singuliers de gens, lieux, mouvements sociaux et culturels », le texte semble à première vue autobiographique, répondant à la définition qu'en donne Philippe Lejeune : « un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. » Pourtant, s'il prend la forme de l'autobiographie (texte en prose à la première personne du singulier), le récit est narré par une femme qui ne donne pas son nom. Le pacte autobiographique est-il pour autant mis à mal ? Pas nécessairement : car c'est bien la recherche de la vérité sur soi qui est en jeu.

Un monde idéal ?

Au rythme effréné du va-et-vient dans l'eau, l'autrice expose une femme qui cherche sa place dans un monde normé et idéal.

La norme, ici, c'est un monde masculin, qui tourne autour de la performance sportive, de la rudesse des sentiments, de l'impératif d'être à la hauteur – du père qui est une personnalité du club sportif, des camarades qui plongent de plus en plus haut. Il y a peu de place pour les sentiments. Même les personnages féminins, membres de la famille, ne jouent pas leur rôle d'alliés : la mère n'apparaît que pour reprocher à sa fille de ne pas s'inscrire dans la norme ; la sœur est perçue principalement comme une rivale. La norme, c'est aussi le résultat d'une éducation, d'une conscience des origines sociales (une famille pied-noir modeste aux exigences morales fortes, qui a la volonté de s'intégrer) et d'une géographie (une implantation ancrée dans le bassin minier stéphanois en pleine disparition).

Nous le constatons avec l'autrice : la norme écrase, détruit la jeune femme en devenir. La nage pourrait faire office d'échappatoire : hélas non. À la dureté des entraînements s'ajoute l'oppression du lieu, cette piscine idéale créée par Le Corbusier à Firminy-Vert : le projet Modu-

lor, architecture entièrement dédiée à un homme d'un mètre quatre-vingt-trois. L'idéal est inaccessible.

L'autrice assiste, impuissante, à l'impossibilité de s'inscrire dans le monde qu'on lui présente : « On vit dans un faux récit [...]. Tu te soumetts, tu construis, tu acceptes le récit qu'on te fait, cet ordre du monde. [...] Tu fais des efforts désespérés pour que le récit tienne [...] » (p. 97). Comment trouver sa place dans cet océan de contraintes ? Comment lutter contre une norme qui est d'ordre politique ? Par un affranchissement, par un débordement, répond Irma Pelatan. Par une obésité, non pas morbide mais libératrice. Et par ce récit, un texte qui, en luttant contre les déterminismes, permet à l'autrice de dépasser les injonctions, et d'être enfin elle-même.

Dire l'indicible

L'eau a, dans ce livre, un symbolisme ambivalent, simultanément source de vie (matrice utérine qui donne la vie) et source de mort (l'activité physique intensive qui réduit à néant, tout comme la mort du Corbusier en mer). La piscine est un monde clos, intime et néanmoins limité, par son bâtiment, par les personnes que l'on y fréquente – une autre famille se dessine pour l'autrice, tout autant source de désordre que sa famille biologique. Si la piscine lui permet une renaissance symbolique, puisqu'elle la « fait » femme, une salle de bains, l'a détruite, lieu d'un viol longtemps tu (p. 89-90).

L'autrice se refuse pourtant à employer ce terme pour définir ce qu'elle a vécu. Si ce récit permet la remémoration, il s'agit encore de tenir à distance l'acte violent et ce qui le nomme, à l'instar d'Annie Ernaux dans *Mémoire de fille*. Comme cette dernière, Irma Pelatan ne peut s'approprier son expérience qu'en revivant, par l'écriture, les sensations éprouvées alors (ici, le souvenir d'un pantalon et d'une sensation d'étouffement). Par sa construction poétique intimiste, par l'acte de mémoire et la confiance (l'utilisation du « tu »), le récit vise à comprendre et à rationaliser ce qui ne pouvait pas l'être au moment de l'agression.

La difficulté de nommer les faits est une caractéristique importante des récits qui abordent les violences sexuelles faites aux femmes, de même que l'oubli salvateur, la façon d'appréhender son corps ou encore les traumatismes qui en découlent (renfermement, troubles alimentaires, suicide). L'oubli est un des thèmes abordés par Caroline Lamarche dans *La Mémoire de l'air* : si elle parvient à utiliser le mot « viol », l'acte de mémoire n'a été possible qu'après une longue phase d'oubli. Laurent Mauvignier, dans *Ceux d'à côté*, suit le parcours d'un personnage féminin, Claire, agressée au retour d'une séance de

nage à la piscine. Son héroïne se sent continuellement en décalage par rapport aux personnes qu'elle côtoie. Pour retourner vers les vivants et envisager l'avenir, elle a besoin de se réapproprier son corps. La conquête du corps qui se joue dans *L'Odeur de chlore* prend ici tout son sens : l'incarnation de son propre corps, l'acceptation et l'identification de soi comme sujet ne sont possibles que par le prisme de l'écriture.

De la contrainte comme liberté

Irma Pelatan a choisi d'appuyer sa recherche formelle d'écriture sur la notion de contrainte. Tout en rappelant celles auxquelles elle a été confrontée quotidiennement (les injonctions de ressembler à tout le monde, les impératifs sportifs, etc.), la contrainte participe aussi d'un goût du jeu.

Le récit se fonde en premier lieu sur la piscine de Firminy-Vert imaginée par l'architecte Le Corbusier dans le cadre de son projet Modulor (mot-valise composé de « module » et « nombre d'or »). Inventée en 1945, cette notion architecturale évoque la standardisation de la silhouette humaine. Cette harmonisation mathématique vise à créer un confort maximal pour l'homme dans son environnement de vie. La piscine participe à ce projet d'urbanisation, par son plan (reproduit dans le livre) et par les dimensions des infrastructures. L'autrice en souligne cependant vite l'inadéquation pour le corps féminin d'une adolescente.

Si l'idéal de l'architecte est pris à défaut, l'autrice ne considère pas moins la contrainte comme nécessaire à son projet : son récit se compose de vingt-et-un chapitres numérotés (auxquels s'ajoutent trois chapitres non numérotés) : ce chiffre est un des entiers appartenant à la suite de Fibonacci – une suite mathématique liée au nombre d'or dont chaque terme est la somme des deux qui le précèdent. L'autrice s'inscrit pleinement dans les contraintes formelles utilisées par l'Oulipo : c'est par cette construction idéale qu'Irma Pelatan conquiert enfin sa liberté.

En lutte contre les standards

« Je est un autre »

Central, ce quinzième chapitre concentre l'essence de la réflexion d'Irma Pelatan. Mené à la première personne du singulier tout au long du livre, le récit vient buter sur son sujet, sur ce corps que l'on ne reconnaît pas, « si proche étranger ». Par un jeu d'anaphore (« mon corps »), le « je » disparaît en tentant pourtant de se lancer une bouée de sauvetage. La mise à distance du sujet permet à l'autrice d'affronter l'angoisse de la fuite de sa matière – au sens propre, ce « corps qui [lui] échappe » – et de constater, à l'instar de Rimbaud, qu'elle ne maîtrise pas ce qui s'exprime en elle (« Mon corps qui dit, qui signifie ce que je ne sais pas mettre en mots »). Si le corps a bien une réalité, celle-ci est régie par les autres, non par soi : ce corps existe, évolue, vit des expériences, expérimente le collectif, mais il n'est pas encore moi. Le « je » ne trouvera sa véritable raison d'être qu'à la fin du récit : grâce à la construction de ce récit même.

Vénus illimitée

Quel est ce corps dont l'autrice nous parle, ce sujet, objet du livre ? Avare de détails, la narratrice expose un corps dont nous ignorons tout, qui n'a volontairement pas été décrit – qui n'a pas même de nom. Nous savons que le corps a été celui d'une enfant, puis d'une adolescente, et qu'il devient dans cet extrait celui d'une femme, enfin.

Nous avons suivi ses efforts par le prisme de la natation : trois à quatre kilomètres parcourus trois fois par semaine. La piscine a assisté à sa transformation – notons la piscine, non les autres ni soi-même –, à la mue féminine, dont ce corps porte tous les caractères sexuels secondaires : le développement des seins et des hanches, l'arrivée des poils pubiens et des règles. Un corps féminin fait-il de moi une femme pour autant ? s'interroge la narratrice. Non répondrait Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe* (« On ne naît pas femme, on le devient »). Que faire en ce cas ?

Le lecteur s'attend à rencontrer une femme épanouie, au corps

Chapitre 15

De « Je veux parler du corps... »

à « Et mon corps, toujours, déborde », p. 65-67

athlétique, mais, de l'aveu de l'autrice, la piscine « a vu [son] corps grandir et grossir, échapper à la courbe, devenir trop ». La piscine a accouché d'une Vénus botticellienne hors norme, qui ne répond pas aux canons de la beauté, ni ceux de la Renaissance, ni ceux d'aujourd'hui, une Vénus en maillot débordée par son corps, limitée – illimitée ? – par son obésité. Là où le « je » s'efface, le corps prend la place.

Qu'est-ce que la norme ?

Dans ce chapitre, Irma Pelatan recourt à deux types d'écriture très différents : une écriture du ressenti, du naturel ; une écriture mathématique, rationnelle. Si le corps « vit sa vie parallèle », l'écriture exige de suivre le mouvement, en se dédoublant à son tour. Car il s'agit bien, pour l'autrice, de répondre à une question essentielle : qu'est-ce que la norme ?

Le corps suit son cours naturel, soumis à la biologie : l'autrice y insiste, « cette croissance n'a au fond jamais cessé ». L'écriture du ressenti est là pour accentuer la recherche de soi, pour essayer de comprendre ce qui se passe en elle et autour d'elle. De cet ordre naturel, qui régit tout, ne naît pas un ordonnancement du monde auquel l'écrivaine serait en droit de s'attendre, mais bien le désordre : « j'ai connu la grande obésité, [...] qui est surtout une lutte contre le standard ». Pourquoi, dans cette vie réglée par l'ascèse sportive, le désordre apparaît-il ? L'écriture sensible est visiblement insuffisante.

Irma Pelatan tente alors une autre approche, tournée vers les mathématiques. Par une série de chiffres, par une réalité gouvernée par l'ordre logique, l'autrice entreprend de trouver l'assurance d'une rationalité où se réfugier. Si l'écriture mathématique n'empêche pas le lyrisme (« Refus du mètre-étalon, refus de l'impersonnel-étalon, du rationnel-étalon »), elle ne parvient pas davantage à aider l'écrivaine dans sa quête. La contrainte mathématique imposée par Le Corbusier dans la construction de sa piscine entraîne inévitablement l'échec : la mesure et la contrainte empêchent l'autrice de s'atteindre elle-même à ce stade. Mais pourquoi faudrait-il impérativement répondre à la norme ?

Pistes pédagogiques

Violence et normalité

L'une des façons possibles d'entrer dans le roman serait de repérer avec l'enseignant tout ce qui fonde la violence de la norme, du standard dans lequel le corps de la narratrice a tenté de s'incarner. L'autrice dénonce toute forme de contrainte qui violente le corps, dont le sport est un exemple : violence faite à sa sensibilité par la culture sportive, symbole de la domination masculine ; violence systémique qui formate, force et oblige ; violence qui la rend étrangère à son propre corps en niant son consentement. Contrainte d'un monde répétitif et absurde, comme un bizutage sans fin de l'enfance à l'âge adulte. Un monde dont la narratrice s'inflige les codes qu'elle a intégrés (voir en particulier les chapitres 17, 18, 19 et 20 sur les plongeurs, et la parallèle avec l'Église et la religion-piscine au chapitre 14). Violence qui rend la chair triste, enfermée entre les parois de la piscine ; formatage d'un corps de jeune fille qui ne garde du viol, narré avec beaucoup de pudeur, que cette injonction monstrueuse reliée à la métaphore de l'eau : « avale ». « Mon corps n'est pas en mon pouvoir » (p. 66), constate-t-elle. Le spectre du viol comme système (qui renvoie à la violence sociétale, éducative, sportive et biologique) plane sur tout le roman : axe majeur à creuser pour faire réagir et interagir les élèves.

La confiance

Comment dire la violence ? La reprise de l'expression « tu sais », puis de « je veux parler de », invite à se questionner : à qui la narratrice tente-t-elle de s'adresser ? Comment s'affirme-t-elle progressivement ? Comment cette construction de soi, entre confiance, confession et revendication, parle-t-elle aux élèves ?

La liberté

Le projet Modulus, façonné sur un corps idéal, et ce simulacre de chemin parcouru en nageant (« Si l'on mettait bout à bout toutes les longueurs de bassin que nous avons faites, ma sœur et moi, je crois bien [...] qu'on aurait bien fini par toucher la Tunisie », p. 56) sont finalement un leurre aux yeux de la narratrice, car ils font obstacle à la construction d'une singularité. Comment la narratrice se libère-t-elle ? La Méditerranée (dans laquelle Le Corbusier s'est noyé) lui apparaît comme un espace de rêves et de possibles qui s'oppose à la piscine et ses standards limités. Voir en prolongement : *Beauté fatale* de Mona Chollet (sur la violence des codes de la beauté féminine) et *La Mère de toutes les questions* de Rebecca Solnit (sur les violences structurelles faites aux femmes).

par
Émilie Beauvais

Œuvres écho



Naissance des pieuvres, film de Céline Sciamma, 2007

Photos de Mária Svarbova, séries « In the Swimming Pool »



Le Goût du chlore, bande dessinée de Bastien Vivès, Casterman, 2008

Poésie

À l'approche

Écrivaine et plasticienne, Virginie Gautier a d'abord reçu une formation aux Beaux-Arts de Rennes et développé une pratique artistique autour des questions d'espace, de perception et de déplacement et mouvements des corps, pratique qu'elle a poursuivie ensuite aussi bien par le dessin que l'écriture poétique. Ses écrits relèvent à la fois du récit de voyage, de la poésie documentaire et du récit poétique.

Après avoir enseigné les arts visuels, elle est désormais engagée dans la recherche-crédation en littérature. Elle a soutenu en 2019 un doctorat en « Pratique et théorie de la création littéraire », intitulé *Poïétique du déplacement*. Elle est actuellement chargée de cours et d'ateliers à l'université de Cergy-Pontoise et dans divers lieux de formation.

Elle a publié en 2010 *Les Zones Ignorées* (récit d'une déambula-

tion urbaine) puis, en 2014, *Les yeux fermés, les yeux ouverts* (Le Chemin de Fer).

En 2014 également, paraît aux éditions Publie.net *Marcher dans Londres en suivant le plan du Caire*, évocation d'une ville utopique, lieu de confluence de mémoires.

En 2015, paraît *Ni enfant, ni rossignol* (éd. Joca Seria) et en 2019 *Paysage augmenté #1* avec Mathilde Roux (Publie.net).

Elle a également publié dans diverses revues numériques ou sur son blog d'écriture (*Carnet des départs*) des formes courtes, telles que *D'ici Là*, *Hors-Sol*, *Pandémonium*. Elle codirige la collection L'esquif/poésie aux éditions Publie.net.

Enfin, elle publie des articles critiques dans différents cadres universitaires, comme la revue en ligne *Les Cahiers d'Agora*.

Virginie
Gautier

et Renaud Buénerd

par
Violaine
Houdart-Mérot



À l'approche, une écriture *in situ*

Ce récit s'est écrit lors de trajets répétés sur la ligne du RER A pour se rendre plusieurs mois durant de Paris jusqu'à la gare de Cergy-préfecture et en revenir. Écriture *in situ*, en immersion dans un lieu, elle s'efforce de saisir durant ces trajets « ce qui traverse le cadre de la fenêtre » (p. 16), mais aussi ce qui se passe à l'intérieur du wagon, observation des passagers, bribes de conversation, avec une attention particulière aux différents moments de la journée.

Il s'agit d'une écriture du quotidien, attentive aux mouvements des passagers, aux changements incessants des paysages traversés, tantôt urbains, tantôt ruraux après la sortie de Paris. Telle une enquête de « terrain mobile », l'ouvrage se fait aussi avec plusieurs personnes interrogées, dont le prénom est cité en fin de volume, et dont le témoignage apparaît par moments, dans des bribes de phrases en italiques. En écho à cette expérience singulière, l'écriture est fragmentée, elliptique, proche de l'esquisse, avec parfois des phrases nominales, dans le souci de capter l'instant. L'ouvrage se compose de 36 séquences en vers libres, séquences séparées par des points de suspension (ajouts de l'éditeur), respirations du texte entre différents moments de ces traversées.

Approche poétique du déplacement

Ce récit est aussi celui de la narratrice, présente de manière discrète mais constante, traversée par ces trajets successifs et rendant compte, de manière réflexive, du récit en train de s'écrire, de se chercher, de se « tresser ». Elle aussi, pourtant « passagère immobile » (p. 52), est mise en mouvement : ce récit-récif, écrite-elle, « m'émeut et me met en mouvement » (p. 16). Elle s'interroge sur son désir de déplacement, mis en relation avec l'histoire de ses arrières-grands-parents, déposés, « placés puis déplacés ». Son regard sur le monde intérieur du wagon, condensé d'humanité, et sur le monde extérieur entr'aperçu par la fenêtre, est un regard subjectif et parfois empathique, un regard qui sélectionne, un regard mobile qui alterne gros plans et plans d'ensemble, opère des montages et

superpose souvent réel et imaginaire, réel et souvenirs littéraires. Le déplacement spatial devient voyage poétique dans son propre passé ou dans l'imaginaire, navigation à la rencontre de poissons exotiques, de fourmis ou de lycéens à l'abordage. La voyageuse tente de déchiffrer des signes obscurs, comme les graffitis qu'elle collecte, traces de passage, graphitis des « Indiens des villes » qu'elle préfère au nom de gares, jamais nommées. Il s'agit bien là d'une approche poétique de ce quotidien banalisé, qui transforme notre regard sur lui.

Le titre, *À l'approche*, dit le mouvement vers la ville de Cergy mais aussi l'approche de soi-même : la voyageuse perpétue « une errance / héritée d'un voyage initial » dont elle ne sait rien, cherche des échappées, tente de « remonter le courant » (p. 62)

La forme choisie, le vers libre sans ponctuation, se veut au plus proche du souffle, de la voix et permet d'associer des sensations disjointes, mêlant notations, confidences, images, passages descriptifs ou narratifs et surtout de rendre compte de cette mobilité permanente des émotions et des sensations liée au déplacement.

Compagnonnages littéraires

La dimension poétique de ces approches est aussi liée à la présence des voix des écrivains convoqués dans certaines séquences, dont la liste est donnée en fin de volume. Comme tout écrivain, Virginie Gautier écrit « avec » les œuvres qui ont compté pour elle et dont elle se sent proche, tous écrivains-voyageurs, compagnonnage cosmopolite avec les américains William Carlos Williams et Jack Kerouac, l'anglaise Emily Dickinson, les poètes francophones Victor Segalen, Michel Butor, Blaise Cendrars, Danielle Collobert, Henri Michaux, Robert Walser, l'écrivaine québécoise innue Joséphine Bacon. Elle s'adresse à eux à la deuxième personne, les cite, les associe à sa méditation.

Mais à ce compagnonnage directement invité, on pourrait ajouter d'autres écrivains proches de sa démarche : Annie Ernaux et son *Journal du dehors*, journal de ses trajets en RER depuis Cergy, François Bon et son *Paysage fer* (qui lui aussi collecte ce qu'il observe par la fenêtre du train dans ses voyages répétés), Jean Rolin et ses récits *in situ*, Philippe Vasset, auteur d'*Un livre blanc*, récit de ses expéditions dans les zones vierges de la banlieue parisienne.

À l'approche relève de ce genre hybride du récit de déplacement, forme contemporaine du récit de voyage, attentive aux déplacements du quotidien, mêlant souvent notations, descriptions, passages narratifs, bribes de conversations.

Mais il s'agit plus spécifiquement ici d'un récit poétique de déplacement,

qui frappe par son rythme, ses images, sa richesse intertextuelle, son art de métamorphoser le réel.

Les images de Renaud Buénerd en écho

On ne saurait parler d'illustration à propos des images qui encadrent le récit de Virginie Gautier mais plutôt de regard parallèle, regard d'un artiste qui lui aussi a fait le voyage en RER de Paris à Cergy, a pris des photos qu'il a « saturées » de dessins qui viennent se superposer aux photos, animaux, visages, de couleurs vives, qui métamorphosent le réel, le recouvrent d'un imaginaire qui cohabite avec le réel, de la même manière que les images verbales de l'écrivaine superposent réel et subjectivité poétique. Car ce récit frappe par son rythme accumulatif, sa disposition typographique qui invite à une lecture à voix haute, chaque vers correspondant à un souffle, une émotion, une image, rendant compte de ce temps qui s'écoule, de ce paysage qui se transforme.

Métamorphoses du réel

L'écriture sans ponctuation tente de saisir une série d'instantanés, un travelling sensible aussi à l'étrangeté de cet itinéraire qu'on pourrait juger très ordinaire et sans intérêt, celui de milliers d'habitants qui tous les jours traversent le grand Paris d'est en ouest (puis d'ouest en est). Le regard transforme ce transport collectif en transhumance de poissons exotiques ou de fourmis, ou bien en traversée maritime ou fluviale jusqu'au port de la Défense où débarquent une grande partie de tous ces embarqués, qui échappent au réel grâce au sommeil, ou à la « fabrique de rêves » offerte par leurs petites machineries ou encore en transformant une banquette de wagon en cabine de manucure.

Le déplacement concerne aussi au premier chef la narratrice, touchée, traversée par ce qu'elle voit, tentant de se créer un « reliquat de vide » malgré la foule qui presse et qui colle, puis ressentant *un lien distendu*, comme dépassée par ce déplacement.

L'écriture est nécessairement miroitante, trouée, s'adaptant au mouvement du train, à des visions ou sensations fugitives, au flux des passagers. Elle est aussi polysémique, laissant aux lecteurs un espace propre d'interprétation.

En voiture

Cette séquence comprend quatre « strophes » en vers libres, correspondant à quatre moments séparés par des blancs, d'un trajet en RER, de Paris à Cergy.

Le premier commence par cette formule paradoxale, très suggestive : *De nuit commence le jour* : pour beaucoup de voyageurs, la journée commence alors qu'il fait encore nuit. Le regard de la narratrice se porte sur les hommes somnolant du wagon et la perception de leur fatigue, mise en valeur par la disposition typographique qui accorde un vers entier au seul verbe *souffrir*. Suit l'image forte des poissons tropicaux dans *l'aquarium du wagon*, métaphore prolongée - et motivée - par le mouvement alternatif des yeux et de la bouche de ces hommes qui luttent contre le sommeil : mouvements de paupière, bouches entr'ouvertes, puis gouttes de sueur sur les tempes et *déplacement d'air*. Cette première strophe manifeste une attention toute particulière à ces corps déplacés la chaleur moite, le répit du déplacement d'air permettant des *pensées / plus fraîches*.

L'absence de ponctuation de ce premier moment invite à une lecture polysémique : ainsi *ailleurs* peut se rattacher à ce qui précède, *se réveiller ailleurs* ou bien à ce qui suit : *ailleurs / des gouttes de sueur*.

Dans un second temps, le regard se focalise sur une personne, sur *les doigts dans la boucle d'un sac*, démêlant les fils d'une oreillette, puis s'ouvre à un plan d'ensemble sur tous les passagers et leurs *petites machineries, tous plongés dans une fabrique de rêves*. Là encore, le regard est subjectif, la narratrice imagine le pouvoir de rêve des portables aussi *interminables* que ces trains.

Le vers *assis-debout-collés* fait de tous ces passagers une masse compacte, un bloc renforcé par les traits d'union qui « collent » eux aussi ces voyageurs assis ou debout. L'idée de foule et d'anonymat est suggérée aussi par le vers suivant et le « ça » de *attendant que ça sorte*.

Le troisième moment déplace l'attention vers le *Je* de la narratrice qui s'assure un *reliquat de vide* et porte son regard sur la poignée d'alarme et l'inscription qui l'accompagne. Pointe d'humour du *si j'ose*, qui laisse entendre que la menace *tout abus sera puni* concerne

p. 25-26, huitième
séquence, depuis
« De nuit commence
le jour » jusqu'à
« Tout sauf zen ».

aussi la narratrice, si la tentation la prenait de tirer sur cette poignée d'alarme. La suite est consacrée à l'arrêt à la Défense, lieu du *grand débarquement*, dernier arrêt avant les gares de périphérie.

Les phrases nominales, ces termes qui se font écho de *débarquement* et d'*écoulement* suggèrent la navigation d'un flux humain qui s'écoule du train bondé. Les êtres qui descendent ne sont plus que des *costumes*, terme métonymique qui souligne l'appartenance sociale : il y a les hommes en costumes qui vont travailler dans les bureaux de la Défense, et ceux qui vont sans doute travailler plus loin sur les chantiers et ont *rendez-vous avec le jour*, peut-être allusion souriante à la chanson de Charles Trenet, « le soleil a rendez-vous avec la lune », et reprise du début de la séquence, *De nuit commence le jour*. De fait, la ligne de RER cesse d'être souterraine en quittant Paris.

Course commencée trop tôt : l'adverbe *trop* déplore ces conditions de vie du grand Paris avec des temps de transport qui obligent à se lever « trop » tôt, *de l'autre côté de cette fourmière*, image finale de cette troisième strophe, qui évoque tout à la fois le grand nombre, la masse indistincte, et le monde du travail qui se déplace d'est en ouest.

Le quatrième moment se situe après la Défense. La foule compacte étant sortie du wagon, le regard de la narratrice s'attarde sur elle, une femme qui profite du changement : *une durée profitable s'étale*, et les corps désormais moins nombreux peuvent aussi s'étaler : *elle pose ses pieds sur la banquette / avant*, à présent libre et peut se mettre du vernis à ongles. La suite explicite la *durée profitable* en trois vers pleins d'humour, mettant en relation l'activité de cette elle et le défilement des gares : on traverse *les cités HLM* puis le train entre dans la campagne (*les cultures maraîchères*) et l'odeur de vernis se dissipe quand on arrive sur les bords de l'Oise (*le long d'un chemin de halage*). Ainsi le regard de la narratrice se déplace entre le spectacle de manucure à l'intérieur et le paysage qui défile, maintenant que le train est sorti du tunnel. La fin de cette strophe revient à la narratrice : *quelque chose m'a quitté, un lien / distendu*. La comparaison avec un *élastique trop longtemps étiré* fait passer du trajet trop long au temps trop long, à l'impossibilité d'un retour vers le passé. On glisse d'un déplacement géographique à un déplacement temporel. Le paysage est devenu énigmatique, comme *le rectangle blanc de la salle de sport* aperçue par la fenêtre, ou comme ces inscriptions sibyllines lues *sous le pont NEGA, ZINO, NEZI*, que la narratrice commente avec humour : *tout sauf ZEN* (qui reprend les lettres des graffitis).

Pistes pédagogiques

Vues

Le relief et la matière colorée apportés par la superposition picturale invitent d'emblée non pas au dépaysement du traditionnel récit de voyage mais à une pérégrination mentale liée au défilement d'un paysage ordinaire. Dans *À l'approche*, le déplacement est un parcours du regard (les élèves remarqueront la récurrence du terme et, réactivant leurs connaissances de la focalisation interne, pourront exprimer une géographie poétique personnelle, dans un écrit d'appropriation portant un regard neuf sur la banalité du trajet régulièrement effectué du domicile au lycée).

Voix

Va-et-vient du dedans au dehors, le trajet est indiqué par un « je » discret dans une description énumérative, souvent par syntagmes nominaux, de lieux, d'objets, laissant imaginer des personnages dont on entend parfois des bribes de conversations, dans une concaténation en fondu enchaîné d'images visuelles et sonores. La « porosité » (p. 36) se fait jour entre formes globales et fragments de vies plus ou moins minuscules, dans des vers libres qui miment le « tchakachak » (p. 22) du RER.

Les élèves s'attacheront ainsi au *beat* du texte, pulsation musicale, rythme fluide de phrases équivalant à des strophes, à l'intérieur desquelles la fragmenta-

tion s'opère par simple retour à la ligne. Un exercice de mise en voix leur permettra d'en prendre toute la mesure.

Voyageurs

Le *beat* renvoie aussi au vagabond du rail et l'on se retrouve ainsi sur les traces notamment de Kerouac, Woolf ou Michaux, traversant les siècles comme les continents, comme autant de « notations palimpsestes » (p. 36). Le voyage se déploie alors dans l'espace littéraire, de l'intertextualité à l'intériorité. Et tout en étant identique, répété, avec ses personnages anonymes dont les gestes se font parfois écho (p. 20 : « Sa façon à elle d'ouvrir son sac [...] pour sortir un / tube de baume à lèvres » ; p. 43 : « elle fouille son sac pour sortir un à un / les menus objets à adresser aux yeux, aux cils, aux lèvres »), le trajet est sans cesse renouvelé par les références qu'il convoque. Au réalisme des lieux et situations évoqués se mêle l'imaginaire de l'ailleurs diffusé par des lectures qui se reforment dans une écriture nouvelle. Les élèves pourront être attentifs aux inscriptions que relève le regard le long de son parcours et qui gardent un sens énigmatique : poésie d'un certain quotidien pour lecteurs avertis ? Le déplacement devient alors celui du sens, la poésie offrant un autre regard, parfois en lettres majuscules, l'opacité ne se trouvant pas nécessairement à l'endroit attendu.

par
Vanessa Forsans

Œuvres écho



*Gare du Nord, film
de Claire Simon,
2013*

Photos d'Arron
Hsiao, série
« Train-Project »



*Ce qui nous sépare,
roman d'Anne
Collongues, Actes
sud, 2016*

À la ligne

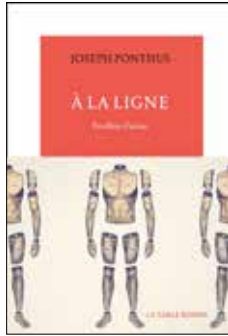
1. Données factuelles

Joseph Ponthus naît en 1978 à Reims. Il y accomplit sa scolarité, jusqu'à ses deux années en classes préparatoires littéraires. Il suit une formation en travail social à Nancy, qui le mène à exercer le métier d'éducateur spécialisé pendant dix ans, notamment en banlieue parisienne. C'est dans ce cadre qu'il cosigne, avec 4 « jeunes de banlieue » l'ouvrage *Nous... La Cité*, (Zones, 2012), aboutissement d'un atelier d'écriture.

Sa véritable entrée en littérature se produit début 2019 avec son livre *À la ligne*, distingué la même année par plusieurs prix littéraires de renom.

2. À la ligne et la biographie de l'auteur

En 2015 le mariage amène Joseph Ponthus à s'installer en Bretagne. Face à l'impossibilité de trouver là un emploi dans sa « branche », il contacte une agence d'intérim, qui lui propose d'abord un emploi dans une conserverie maritime, puis dans un abattoir. Deux ans et demi en tout sur une « ligne de production ».



La remémoration de textes littéraires, puis l'écriture quotidienne après la journée de travail, le sauvent mentalement des dures conditions de l'usine. C'est de là que naît son livre, dont il assume l'aspect autobiographique. Interviewé, il rappelle souvent qu'il était à l'usine par nécessité, et non pour écrire.

On ne saurait donc voir là un reportage, tel qu'on a pu déjà en lire, et de fort bons d'ailleurs, sous la plume de journalistes.¹

**Joseph
Ponthus**

par
Bruno
Berchoud
et Annelise
Simao

1. cf. Florence Aubenas, *Le quai de Ouistreham* (L'Olivier, 2010)

Pointer à la ligne

Il était une fois, au siècle dernier, un lycéen de 17 ans qui, afin de gagner quelque argent de poche durant ses vacances, s'était fait embaucher pour juillet dans une usine sous-traitante des automobiles Peugeot. De 5 heures du matin à 13 heures, il devait travailler à la chaîne. Le vaillant jeune homme craqua au bout de trois jours et abandonna ce job d'été, giflé par l'âpreté d'un réel qu'il ne soupçonnait pas. Passons.

Au XX^e siècle donc, on travaillait à *la chaîne*. Aujourd'hui on travaille à *la ligne* : tel est d'ailleurs le titre du livre de Joseph Ponthus, salué par la critique à sa parution début 2019. Coup d'essai, coup de maître, dirent certains – on tenait là un premier livre. Coup de maître, assurément, à commencer par le titre. Lequel jette d'emblée un pont entre le travail en usine (par la locution adverbiale qui le désigne) de l'ouvrier Joseph P. et le geste littéraire de l'auteur J. Ponthus – sur le mode performatif, en cela que le texte prend l'expression *au pied de la lettre* : exempt de ponctuation, il se contente d'aller à *la ligne*, dans une scansion d'où le lecteur en apnée, entraîné par le flux verbal, émerge abasourdi... 66 chapitres / *séquences*, morceaux d'espace-temps arrachés au vacarme, à l'odeur, à la fatigue de l'usine, comme un refus de n'être rien qu'une « force de travail », *Dans le simple rudolement de ceux qui n'ont que leurs bras à vendre...* [p. 23]. On trie et empaquette des fruits de mer, on décharge des caisses de poisson (on est en Bretagne) dans la première partie. La seconde partie nous mène directement... à l'abattoir. Dans chaque cas il faut tenir la cadence, le rendement, afficher un nombre de tonnes en fin de journée : on travaille à *la ligne*.

Sans doute est-il plus facile de changer la langue que le réel. Pour les ouvriers de l'agro-alimentaire et des abattoirs, collègues de l'intérimaire Ponthus durant deux ans, rivés à leur *ligne* de production, le travail est tout aussi éreintant qu'à *la chaîne*. En témoignent les allusions récurrentes au corps douloureux, malmené : *La semaine prochaine / J'ai rencard chez le kiné / Mon corps commence doucement à être ravagé par ce bon mois de carcasses...* [p. 139].

Si aujourd'hui on dit mieux les choses, l'auteur de *À la ligne* n'est pas dupe du langage. La ligne, c'est la chaîne que l'on a dégraissée, polie, nettoyée de sa sueur. Lavée de sa résonance bagnarde. Exit *la chaîne*, nous voici à *la ligne*.

Mais la langue est... maligne. Car la *ligne* nous dit aussi à mi-voix la soumission, l'alignement du garde-à-vous : au cours du livre rôle souvent l'ombre du chef. Et qui sait si ce mot *ligne* ne contient pas d'abord la mémoire scolaire plus ou moins enfoncée du pensum emblématique, punition infligée jadis par des maîtres pour sanctionner l'indiscipline : 50, 100, 200 fois devoir recopier la même phrase : la ligne toujours recommencée. C'est la répétition, revenir sans cesse au point de départ, l'éternel retour du même qui afflige, épuise, casse. Le geste repris jusqu'à la nausée amène J. Ponthus à écrire, tel un mantra, un refrain qui nous suit le long de la séquence 12 : *j'égoutte du tofu...*

Et puis... Voici qu'au printemps 2020, un an après la parution du livre, les médias nous assènent la formule *Les citoyens en première ligne*, dans le contexte d'une pandémie qui a conduit aux 8 semaines de confinement que l'on sait. L'auteur croyait-il si bien dire ? *La première ligne*, d'abord appliquée aux soignants hospitaliers, désignera aussi celles et ceux qui assurent la survie de la collectivité en toutes circonstances. Ainsi découvre-t-on en **première ligne** les invisibles, tels les travailleurs de l'agro-alimentaire et des abattoirs.

Cette expression martiale prêterait à sourire. Serions-nous en guerre ? La ligne de production n'est certes pas la ligne de front. Voire ? *Il faut les voir nos visages marqués / À la pause / (...) Nos gueules cassées / Si j'osais le parallèle avec la Grande Guerre / ...* (p. 55). Et la seconde partie du livre s'ouvre sur ces mots : *À l'abattoir / j'y vais comme on irait / À l'abattoir* (p. 121). Décidément, la boucherie de la Grande Guerre continue de faire signe. Et encore, p. 127 : *Nettoyeur de tranchée / Nettoyeur d'abattoir / C'est presque tout pareil / Je me fais l'effet d'être à la guerre...*

Certains ont pu classer ce livre dans les ... « inclassables ». Vient à l'esprit la phrase de Claude Roy, se demandant non sans espièglerie si la poésie, depuis le XX^e siècle, n'était au fond rien d'autre que *l'art d'aller à la ligne*. Voyons : la quatrième de couverture en fait un... roman¹. Vraiment ?... Poème, oui : un *dit* qui excède infiniment une volonté de « témoigner », si loin de « l'universel reportage » dénoncé par Mallarmé (p. 11 : *Je n'y allais pas pour faire un reportage...*). Une subjectivité assumée, un *Je* qui sans cesse reprend la parole, première personne que l'on accompagne dans sa souffrance, sa fatigue, ou ses temps de repos : *J'éprouve un sentiment très aigu d'être au monde* (p. 60). Poésie, oui. Aucunement « décorative » certes, mais poésie justement, car ne cherchant jamais à être « poétique »². Le lexique ne prend jamais la pose, n'est pas « joli » ; le poème tient d'abord par le souffle, le rythme³, qui renvoie à la cadence du travail : la ligne de production ne connaît ni point ni virgule – ne reste de respiration, de ponctuation,

que celle des pensées vagabondes et des mots qui *sauvent* : ceux des écrivains, des poètes (Hugo, Ronsard, Beckett... et bien d'autres : cf. p. 79), qui constituent la respiration du *Je*. Et, parce qu'on entre à l'usine comme on part au combat, que des épreuves attendent le corps et l'âme, naît le sentiment d'une *traversée*. On ne va certes pas « abandonner toute espérance » (Dante), mais... *Ce n'est pas encore l'enfer / Qui finira bien par arriver / C'est bien un putain de purgatoire de merde / Purgatoire de douleurs...* (p. 103). Voici donc un long poème épique !

Poème bien loin des Romantiques : un anti-Lamartine sans adversaire qui, sous le poids d'un excès de réel, prend le contre-pied des lamentations sur le *temps* que l'on supplie de *suspendre son vol*. L'ouvrier à *la ligne*, lui, lève les yeux vers l'horloge et maudit sa lenteur. Il cherche du regard une autre ligne, un horizon, le corps minute après minute arpente la fatigue, le vacarme et l'ennui qu'il reste à parcourir. Nombreuses sont les indications d'heure, qui *ponctuent* le texte : c'est qu'il faut faire le point, se repérer – pas seulement dans l'espace. On jalonne l'épuisement. Début de la séquence 22 : *Quatre heures cinquante...* Sur son vélo l'intérimaire part au travail. Tandis qu'au loin le jour va poindre, lui s'en va pointer à la ligne.

Bruno Berchoud

1. Comprenons l'éditeur. Il arrive qu'on publie (et vende) un « premier roman », jamais un « premier poème ».
2. Sur le « poétique » ennemi de la poésie, cf. Roland Barthes : *Le degré zéro de l'écriture* (Verdier, 1990).
3. cf. Henri Meschonnic : *La rime et la vie* (Seuil, 1953).

Par *interim* sans rime

Dans ce chapitre parmi les plus développés et nettement structuré, le narrateur explicite d'abord son projet littéraire, puis commente au cours du récit la déshumanisation causée par la monotonie et la violence des journées répétitives à l'abattoir. La scansion du *feuilleton d'usine*, dans sa limpidité, n'est jamais ramenée à la prose utilitaire : *Est-ce ainsi que les hommes vivent / Est-ce ainsi que je vis / Et même de n'y comprendre rien / De n'en plus pouvoir / Je travaille* (p. 147). La désillusion et le désenchantement du monde, la perte d'espérance hugolienne en l'émancipation de l'homme par le savoir, sont pourtant désamorçés par le recours à la parole et la contemplation : *je vois la fumée de l'usine avant de quitter la / nationale / Elle se mêle à la fumée de l'usine de croquettes / animalières qui est juste à côté (...)* *C'est quoi leur boulot / J'essaierais bien (...)* (p. 143-144) Délicieuse modalisation verbale, qui nous fait gambader dans le pré qu'on croit toujours plus vert à côté !

Comme un jour sur l'autre épouvantablement identique, le phrasé calque le rythme rapide et l'alternance prolongée des gestes, imposés par la ligne de production. Un corps malmené par la cadence de la machinerie infernale restitue les impressions vécues, subies par obligation et nécessité, avec une impuissance contre laquelle le protagoniste lutte par le recours systématique à des infinitifs, mis en valeur par leur place anaphorique dans chaque strophe. Le murmure intériorisé d'une subjectivité tenace et instruite raconte la brutalité aliénante de l'usine, qui provoque l'arythmie cérébrale jusqu'au choc physique douloureux.

Pas d'échappatoire au réel cependant, si ce n'est par le chant. On pense à l'esclave, qui conserve désespérément sa qualité d'homme par la voix, alors qu'il est réduit au combat de gladiateur désarmé : *Descendre dans l'arène / Voir les carcasses à déplacer comme autant / d'adversaires* (p. 144). L'intérimaire retrouve et maintient son souffle, à l'aide de références multiples, grâce à la mémoire de formules politiques et de vers de poètes ou de chanteurs.

La seule révolte permise s'inscrit dans la prosodie et le jeu avec le langage : clichés dévoyés réactivés ou *vanne à la con* (p. 146). Les références littéraires et culturelles ou télévisuelles, parfois explicites, transforment le récit réaliste en fable ou épopée, à la fois pathétique et

cocasse : *J'embrasse rituellement par deux fois six fois mon alliance... Sans doute un souvenir d'une vieille pub avec / Zidane pour de l'eau minérale*. Parfois implicites, les allusions projettent le lecteur, comme l'ouvrier intérimaire, hors temps – hors temps salvateur car *L'usine est / Plus que tout autre chose / Un rapport au temps / Le temps qui passe / Qui ne passe pas / Eviter de trop regarder l'horloge / Rien ne change des journées précédentes* (p. 145). La régularité des anaphores et des symétries attire l'attention sur des formulations jouant avec des lieux communs, le plus souvent teintés d'humour, en même temps qu'elle donne à entendre le retour du même qu'est toujours le travail à l'usine.

Perdue, la naïveté sur la solidarité de classe. Le profit et l'exploitation des uns par l'autre se poursuivent au détriment du bénéfice commun, jusqu'à la blessure individuelle. Dans l'univers du geste mécanisé prévu pour la régularité robotique, les humains ne sont pas toujours bons à la tâche, mais constamment enchaînés. La maladie et l'accident professionnel guettent. L'axe du mal moral se transforme alors en douleur corporelle lancinante : *Parfois elle crie ma colonne / Je l'encourage / « Sois sage ô ma douleur et tiens-toi plus / tranquille »*.

Pas d'illusion non plus sur les effets de la dénonciation narrative. L'intérimaire d'abattoir cesse-t-il de consommer avec délectation de la viande ? Au contraire, il bénéficie d'une vente directe succulente, réservée aux employés. Comment réparer ses forces sinon ? La fin du chapitre suscite ensuite une lecture plurielle : recherche de repos, tendresse, réconfort... ou catastrophe imminente ? *Retour à la maison / Le chien me lèche les mains sans soute encore / imprégnées du sang des bêtes* (p. 148). La narration laconique joue sur l'interprétation du lecteur, lui laissant la liberté de choisir ou d'hésiter entre l'ordinaire et le pire.

Annelyse Simao

Pistes pédagogiques

Une querelle

À la ligne est un écrit lyrique qui se lit comme un roman. Cette dualité textuelle peut engendrer la première piste de travail. Pourquoi ne pas débiter cette étude par une querelle autour du genre littéraire de ce texte ? En effet la quatrième de couverture le présente en tant que roman et nous le proposons en tant qu'œuvre poétique. Qu'est-ce qui permettrait de dire que l'organisation de ce texte se fonderait plutôt sur les règles d'un roman ou d'un poème ? Quelles différences entre le roman et la poésie narrative ? Suite à la lecture de l'œuvre et à leurs investigations, les élèves en deux groupes organiseraient un débat (ou *battle*) suivant le genre littéraire choisi et inventorié.

Le livre ouvrier

Ayant pour sous-titre *Feuillets d'usine*, et dédié entre autres « Aux prolétaires de tous les pays », les élèves à l'aide d'une lecture sélective rassembleraient l'éventail de mots ou expressions marxistes employés par l'auteur : « esclavage moderne, capitalisme triomphant, prolétaire, patrons... Je prie saint Karl... en avant Marx ». Recherche qui servirait de tremplin pour présenter l'*Union ouvrière* de Flora Tristan, et la philosophie de la lutte des classes de Karl Marx. À ce stade de lecture, il serait intéressant que les élèves, fassent un lien avec *Germinal* de Zola. Peut-on dire que cette œuvre

appartienne à la littérature prolétarienne ? Si l'on se réfère à Victor Serge ou à Michel Ragon, la littérature prolétarienne ou d'expression populaire n'existe que si elle émane d'une personne ayant une formation de travailleur manuel. Ce serait un autre enjeu réflexif à mettre en place. À la ligne serait-il un livre ouvrier semblable au journal de Thierry Metz ? Par ailleurs, les jeunes sauront questionner leurs proches ou des personnes de leur entourage sur le monde du travail ouvrier ou par intérêt. Rassembler les vécus de la précarité, les comparer, les partager.

La cause animale

La deuxième partie, correspondant à une nouvelle mission d'intérim, débute par la métaphore filée de la guerre « tueurs, nettoyeur, lignes ennemies, sang » (p. 126-127) ; images relayées par deux onomatopées pour cerner l'inimaginable conditionnement de la viande dans l'abattoir « shploooooourk » (p. 128). Puis le poète évoque *Le sang des bêtes* de Franju donnant ainsi l'occasion d'aborder ce sujet sensible, concernant le rapport de l'être humain à l'animal, sa marchandisation, sa maltraitance. S'intéresser à l'Article L214-1 du code rural, réaliser une revue de presse, collecter de textes et poèmes pour un corpus d'auteurs engagés sur ce thème, constituerait une piste de réflexion sur nos pratiques alimentaires et notre projet sociétal.

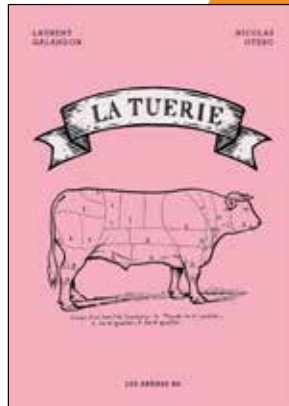
par
Dalila Abbassi

Œuvres écho



Entrée du personnel film documentaire de Manuela Frésil, 2011

*En regardant le sang des bêtes, livre de Muriel Pic, Trente-trois morceaux, 2017, d'après le film *Le sang des bêtes* de Georges Franju, 1948*



La Tuerie, bande dessinée de Laurent Galandon et Nicolas Otero, Les Arènes, 2019

Bande dessinée

Premiers Pas

Né en 1985, Victor Lejeune a d'abord suivi une formation de graveur à l'École internationale d'art graphique Il Bisonte, à Florence, en 2006, avant de se former à l'ESA Saint-Luc, à Bruxelles, dont il a obtenu le diplôme en 2010. Installé à Reims, il est membre de l'atelier Hyperespace : fondé en 2012, cet atelier offre aujourd'hui un lieu de travail collectif à une vingtaine d'artistes, graveurs, illustrateurs, designers, graphistes ou relieurs. Victor Lejeune y pratique l'illustration, la gravure, la sérigraphie, mais il produit aussi des tampons encreurs ou des badges. Tout en travaillant comme illustrateur pour la presse (*Le Parisien*, *Libération*, ou encore la revue *XXI*), il a auto-édité plusieurs petits volumes (par exemple *Vite ! Au feu !*



ou *Compte à Rebours* en 2014 ; *Envolées nocturnes* ou *Les Profondeurs* en 2015) qui illustrent la palette des techniques qu'il maîtrise – la gravure à la pointe sur rhodoïde, la sérigraphie, la riso-graphie. Plusieurs de ces petites plaquettes reprennent les contributions de Victor Lejeune à des revues graphiques indépendantes comme *Vite* en Belgique ou *Coppie Miste* en Italie. C'est de l'un de ces projets de plaquette auto-éditée, projet repoussé et longuement ruminé, qu'est finalement né *Premiers Pas* : publié par l'éditeur suisse Atrabile juste après *Par le petit bout de la lorgnette* (un livre-accordéon publié en 2017 dans la collection « Façades » des éditions Polystyrène), *Premiers Pas* est donc le premier véritable livre de Victor Lejeune.

Victor
Lejeune

par
Laurent Gerbier

L'étoffe d'un héros

Space monkey

En janvier 1961, la Nasa envoie dans l'espace un jeune chimpanzé mâle de 17 kilos baptisé « Ham », acronyme de « Holloman Aerospace Medical center », le nom du laboratoire où il a été entraîné. Ham est l'un des derniers *space monkeys*, ces chimpanzés de l'espace employés par la Nasa pour tester l'efficacité des systèmes de survie et de sauvetage du programme Mercury avant d'oser leur confier un humain. Dans sa capsule propulsée par un lanceur Mercury-Redstone semblable à celui qui, quelques mois plus tard, enverra pour la première fois Alan Shepard dans l'espace, Ham atteint un apogée de 252 kilomètres. En tout, il passe un peu plus de six minutes en impesanteur, tout en activant une série de manettes conformément à son programme d'entraînement ; puis, après seize minutes de vol, il amerrit sans douceur dans l'océan Atlantique avant d'être récupéré par la marine américaine. Un cliché qui fera le tour du monde le montre, sur le pont de l'USS Donner, encore engoncé dans sa combinaison spatiale, les dents découvertes en un rictus souvent interprété comme un « sourire », alors qu'il s'agit très vraisemblablement d'une expression de terreur intense.

Mais Ham est-il le dernier des singes de l'espace, ou le premier cosmonaute américain ? C'est dans cette ambiguïté que *Premiers Pas*, premier album de Victor Lejeune, construit les multiples niveaux de son récit. Au premier abord, *Premiers Pas* se présente en effet tout simplement comme un « biopic » de Ham : le livre, muet, suit les étapes de la vie du petit chimpanzé, d'abord sa naissance au Cameroun en 1956, puis sa capture par des braconniers, puis sa vente à un zoo de Miami où la Nasa le rachète en 1959, puis son entraînement dans le laboratoire aérospatial qui finira par lui donner son nom, et enfin son vol spatial couronné de succès. De ce point de vue, *Premiers Pas* s'inscrit dans un ensemble d'albums qui témoignent du goût renouvelé pour la conquête spatiale : le livre est publié en 2017, la même année que *Mars Horizon*, d'Erwan Surcouf et Florence Porcel (Delcourt), ou que *Dans la combi de Thomas Pesquet*, de Marion Montaigne (Dargaud). Cependant *Premiers Pas* n'est pas seulement une « vie de Ham » : organisé en six chapitres qui vont de la « Préhistoire » (chapitre 1) à la « Conquête spatiale » (chapitre 6), le livre fait de la trajectoire du

chimpanzé une récapitulation de l'histoire de l'humanité toute entière, et cette analogie qui structure tout le récit y ouvre de nouvelles pistes de lecture.

Deux récits entrelacés

Premiers Pas raconte ainsi deux histoires en même temps : il y a d'abord l'histoire sensible de ce chimpanzé dont le trait de Victor Lejeune saisit avec virtuosité les attitudes, les postures, les expressions faciales, faisant ainsi de Ham un vrai personnage singulier. Le lecteur s'attache aux « premiers pas » du petit singe isolé, déplacé, utilisé, aveugle aux logiques humaines auxquelles il est soumis. Au fil des grandes planches muettes se construit ainsi une intense empathie pour l'animal, dont le lecteur suit pas à pas l'histoire, partageant à travers ses yeux et pour ainsi dire « de son côté » les épreuves qu'il traverse, éprouvant avec lui l'incompréhensibilité des desseins des hommes dont il n'est qu'un jouet. Le travail graphique extraordinairement minutieux de Victor Lejeune, à la fois naturaliste et documentariste, place le lecteur aux côtés de Ham et lui fait partager sa condition : nous sommes le singe, nous nous identifions à lui, nous embrassons son regard au travers duquel la conquête spatiale n'est plus que la gesticulation compliquée et indécodable d'autres grands primates qui l'asservissent à leurs visées. Ainsi le livre muet parle pourtant à ce qu'il y a de singe en nous, au singe que nous sommes encore et dont les épreuves nous émeuvent.

Mais, d'un autre côté, Lejeune saisit aussi le jeune chimpanzé comme un symbole : ce singe qui est notre cousin est aussi paradoxalement le premier hominidé dans l'espace, et l'album ne souligne pas seulement la brutalisation de la nature (on a envoyé dans l'espace des mouches, des souris, des lapins, des chiens, des singes, qui n'ont pas tous eu la chance de Ham) : il saisit aussi cette étrange conquête partagée qui fait du chimpanzé le premier conquérant de l'espace, comme si c'était au fond le singe en nous qui rêvait des étoiles, comme si le désir spatial nous égalisait avec le singe, comme si en voulant ainsi couronner notre évolution nous révélions que nous ne sommes au contraire encore et toujours que des grands primates terrorisés par notre propre audace. La force du livre est d'ouvrir ces deux lectures : celle qui fait de Ham *quelqu'un* dont on nous raconte l'histoire singulière et dont on nous offre de partager les épreuves et les émotions sensibles, et celle qui fait de lui l'emblème du premier pas de l'homme dans l'ère spatiale. Victor Lejeune mêle ainsi sa double fascination de dessinateur pour la nature et pour l'exploration spatiale : la subtilité de cette articulation, qui repose sur un découpage finement réfléchi, vient loger dans

chaque étape de la petite vie de Ham une étape de la grande histoire de l'humanité.

L'histoire de Ham et l'histoire de l'humanité

Le premier chapitre, « Préhistoire », propose quatorze planches qui suivent la vie de Ham de sa naissance à la mort de sa mère et à sa capture par des braconniers, faisant ainsi coïncider la fin de la Préhistoire (et donc l'entrée dans « l'histoire ») avec une double séparation (avec la mère et avec la nature). Le second chapitre, « Antiquité », qui raconte en dix planches la captivité de Ham jusqu'à son rachat par le zoo de Miami, est l'âge de l'esclavage et des cages. Le troisième, « Moyen Âge », se déroule au zoo, et ses dix planches confrontent Ham à la hiérarchie sociale des singes en captivité : le Moyen Âge est ainsi l'âge de la soumission féodale et de l'isolement. Puis le quatrième chapitre, « Renaissance », relate en vingt planches l'arrivée à la Nasa et les tests auxquels est soumis Ham : âge de la science et de l'expérimentation, cette « Renaissance » voit le jeune chimpanzé côtoyer les portraits de Copernic et de Galilée. Le chapitre cinq, « Époque moderne », décrit l'entraînement du *space monkey* en dix-huit planches qui adoptent des découpages plus complexes. Puis le dernier chapitre, « Conquête spatiale », montre en vingt-deux planches le vol lui-même, du décollage jusqu'au retour au sol ; dans les dernières planches, Ham revenu sur Terre se redresse et, adoptant une station debout qui n'est pas courante chez les chimpanzés, semble délibérément se détourner des humains qui l'accueillent pour sortir du champ et quitter le livre, seul et sur ses deux jambes, accomplissant ainsi ses véritables « premiers pas ».

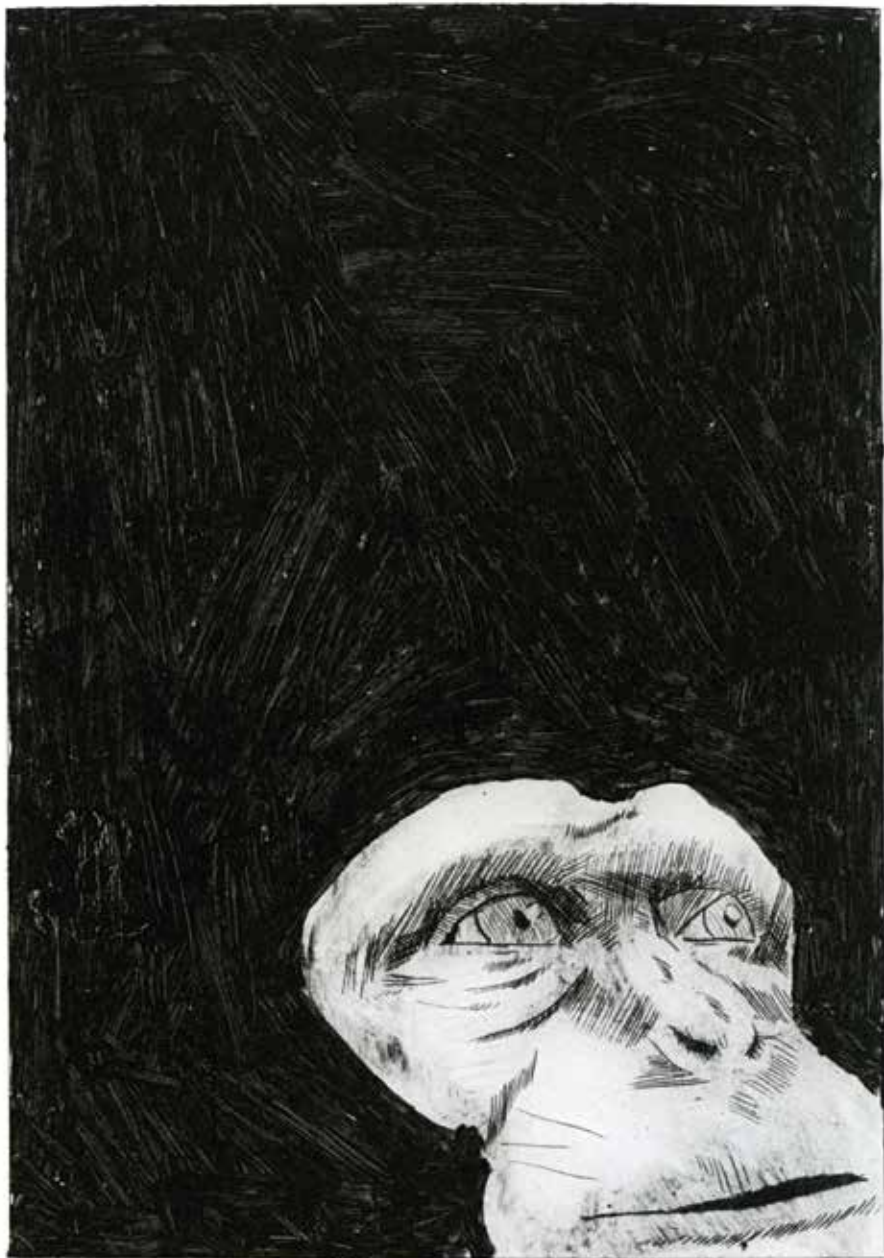
À travers ses grands dessins pleine page qui se compliquent parfois en cases intelligemment découpées, la réussite et la force de ce livre tiennent au fait que le lecteur bascule constamment d'un plan à l'autre : de l'empathie pour le jeune chimpanzé à la réflexion sur l'analogie étroite entre son histoire et celle de la conquête spatiale. L'absence de texte joue un grand rôle dans cet entrelacement des enjeux du récit : Victor Lejeune n'a pas conçu son livre, aussi muet que le chimpanzé lui-même, pour délivrer un « message » ou une leçon de morale. Au contraire, *Premiers Pas* est un récit visuel qui élabore des rapprochements et suscite des réflexions sans chercher à donner de réponse définitive aux questionnements qu'il ouvre.

Un visage dans l'espace

Cette planche, qui se trouve dans la dernière section du livre, montre Ham en gros plan pendant son vol spatial. Elle s'inscrit dans une série de huit planches pleine page qui proposent huit variations sur ce gros plan : Victor Lejeune s'y inspire des images captées par la Nasa grâce à la caméra de contrôle de la capsule, et qui montrent Ham pendant ses quelques minutes de vol suborbital. L'auteur a en particulier conservé le cadrage qui place le visage du singe en bas de l'écran, menton et bouche à peine visibles ; en revanche, il a modifié le fond de l'image : là où le film de la Nasa montrait derrière la tête de Ham l'intérieur blafard de la coque de la capsule dans laquelle il était sanglé, Lejeune choisit au contraire, dans cette lente séquence muette de huit portraits du *space monkey*, de placer le visage de Ham sur un fond noir et dense qui est celui de l'espace lui-même. D'une part, ce choix repose sur un usage très maîtrisé de la technique graphique particulière que l'auteur a choisi d'employer ; d'autre part, il produit un effet visuel puissant qui entraîne avec lui une forme particulière de réflexion.

En effet, la technique adoptée par Victor Lejeune pour *Premiers Pas* est celle de la gravure sur rhodoïde : le dessin est gravé à la pointe sur une feuille de plastique, qui est ensuite enduite de pastel gras ; le pigment s'accumule dans les sillons de la gravure lorsque la feuille de rhodoïde est ensuite essuyée avec un chiffon sec. Cette technique permet d'obtenir un trait délicat et précis, mais elle autorise aussi un jeu sur la densité des noirs : ainsi certaines planches se limitent au dessin fin et net du trait gravé, tandis que d'autres utilisent les hachures pour produire, par exemple, toutes les nuances de modelé et d'ombre du pelage de Ham. Notre planche offre cependant un cas limite de cette technique : ici il ne s'agit plus de nuances, mais bien d'un noir profond. Ce noir n'est cependant pas un « noir d'encre » : il n'est ni homogène ni complet, parce qu'il est obtenu par l'entrecroisement minutieux d'innombrables hachures, qui sont autant de rayures dans lesquelles le pigment est venu s'incruster. Seules les directions de ces hachures, et les faibles rayures pâles qu'elles laissent deviner, permettent ainsi d'esquisser la forme de la tête de Ham et de la distinguer du fond noir de l'espace.

Cet espace noir, que Victor Lejeune restitue « derrière » le visage de



Ham, nous montre à sa manière l'obscurité qui l'entoure. Dans sa solitude spatiale son regard se fait presque humain : alors que ses yeux étaient dans les quatre premiers portraits des billes d'obscurité à peine luisantes, son iris s'éclaircit, et même sa pupille porte ici un reflet lumineux. Son regard semble ainsi humanisé par la lumière qui l'éclaire, et c'est lui qui dans ce tableau paraît brièvement porter tous les espoirs et tous les rêves de la conquête spatiale. Cependant, il ne le sait même pas : il n'est que le jouet de cette immense machination technologique. Qu'a-t-il bien pu penser, confronté à travers son hublot à cette expérience insensée ? Il est impossible de répondre à cette question, que Victor Lejeune se contente de nous laisser affronter, dans le face-à-face avec l'impénétrable regard de Ham, à la fois si familier et si indéchiffrable.

Une chose cependant demeure profondément déchiffrable dans ce dessin dont l'énigme résume toute la force de *Premiers Pas* : pour travailler le pelage de Ham ou le noir de l'espace à la pointe, hachure par hachure, incise par incise, il faut du temps, beaucoup de temps. Or la minutie et le détail de ce travail se sentent dans cette image : l'œil du lecteur, instinctivement, sent le temps que le dessinateur a passé sur son image, et s'arrête précisément sur elle parce qu'elle a concentré de la durée, des efforts, de l'affection du créateur pour son sujet. Comme le dit le dessinateur Edmond Baudoin, celui qui regarde aime aller « là où l'autre nous parle, où l'autre est resté, où l'autre a aimé ». Ainsi, dans cette planche virtuose, l'indéchiffrabilité du regard de Ham est d'autant plus fascinante qu'elle a été travaillée par le dessinateur avec un amour et une minutie qui se voient : c'est ce travail qui nous attache à l'image et nous conduit à l'explorer et à y exercer notre pensée.

Pistes pédagogiques

Iconographie de l'ascension d'un singe

L'album de Victor Lejeune présente les étapes marquantes de la vie de Ham, de sa forêt natale jusqu'à son vol spatial, en une suite d'instantanés qui ne sont pas sans rappeler les enluminures des hagiographies ou les « stations » illustrées de la Passion du Christ. L'analogie ne s'arrête pas à la seule construction en tableaux : le singe, comme auréolé sur la couverture, subit les chutes et les maltraitements jusqu'à l'ascension finale... On pourra proposer aux élèves de choisir une de ces planches exemplaires, de lui donner un titre, et de le justifier au regard de l'histoire. Chaque gravure sur celluloïd semble en effet immortaliser une étape de ce parcours initiatique, de ces « premiers pas ». On pourra en questionner la part de réalisme en classe : si certaines pages ont en effet une portée documentaire, d'autres attestent d'un traitement plus esthétique, voire tout à fait symbolique. Il s'agira alors de déceler l'implicite de ce que ces gravures expriment. En effet, le chapitrage de l'album suggère une double lecture par laquelle l'itinéraire individuel du singe répèterait les âges de l'humanité. La représentation du primate en homme de Vitruve à la fin du chapitre « Renaissance » témoigne de cette représentation double, à la fois documentaire et critique.

Aux frontières de l'humanité

Sans répéter le prologue du 2001 de Kubrick, Victor Lejeune interroge les limites de notre humanité, par le haut avec la conquête de l'espace, et par le bas avec nos origines primates. Les deux questions semblent se télescoper, puisqu'ici c'est le singe qui, en lieu et place de l'homme, côtoie les technologies les plus avancées, non sans une certaine ironie qui transparait au travers de la mise en scène, entièrement silencieuse. C'est ainsi que Lejeune met au jour, de façon critique, la manière dont l'homme s'empare de la nature comme objet : les espaces de la cage du marché à viande, du zoo du Rare Birds Farm, ou des laboratoires de la Nasa sont autant de lieux où soumettre l'animal, pour l'alimentation, la curiosité, ou l'étude scientifique... Plus globalement, si le lecteur, confronté à l'animal avec une proximité empathique, est amené à sonder la distance énigmatique qui le sépare du singe, au regard toujours fuyant et représenté sans anthropomorphisme, il partage en même temps avec lui une commune solitude dans l'espace infini : les pages sur fond noir où le regard du singe paraît s'illuminer poussent ce double questionnement à son paroxysme.

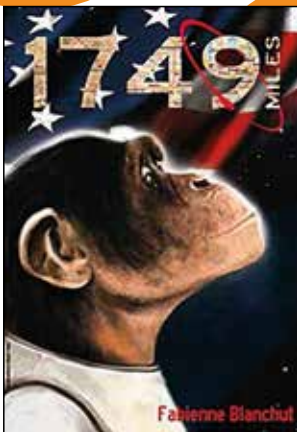
par
Xavier Orain

Œuvres écho



Space Oddity,
album de David
Bowie, 1969

La Planète des singes
film de Franklin J.
Schaffner, 1968



1749 miles, roman
jeunesse de Fabienne
Blanchut, De plaines
en vallées, 2016

Enferme-moi si tu peux

Anne-
Caroline
Pandolfo
et Terkel
Risbjerg

par
Marius Jouanny

Anne-Caroline Pandolfo et Terkel Risbjerg conçoivent tous leurs albums de bande dessinée à quatre mains : l'une scénarise, l'autre dessine. La première, formée en licence de Lettres puis aux Arts Décoratifs de Strasbourg, est scénariste, illustratrice et réalisatrice de dessins animés pour enfants (*Flatmania* pour France 3 et *Popsecret* pour M6). Le second, de nationalité danoise, a étudié la philosophie et le cinéma à l'Université de Copenhague, puis s'est installé à Paris afin de travailler dans l'animation comme décorateur et story-boarder, notamment pour *Le Chat du Rabbin*. Les deux artistes se sont rencontrés dans les années 2000 et ils ont publié ensemble leur première bande dessinée en 2012 : *Mine, une vie de chat* (Sarbacane). Le tandem a depuis publié de nombreux albums, tout en illustrant

des livres jeunesse. Éclectiques, les deux auteurs s'essayent aussi bien à l'adaptation d'œuvres littéraires avec *Le roi des Scarabées* (Sarbacane, 2014) et *Serena* (Sarbacane, 2018) qu'à la bande dessinée jeunesse avec *Perceval* (Le Lombard, 2016). Ils ont également publié un biopic de Karen Blixen avec l'album *La Lionne* (Sarbacane, 2015). Leur dernier album, paru en 2019 chez Casterman, porte sur six grandes figures de l'Art Brut. Outre le style de dessin libre et épuré de Risbjerg, on retrouve dans *Enferme-moi si tu peux* certaines caractéristiques des albums précédents du duo, comme le portrait de femmes émancipées et l'aversion féroce pour toute forme d'aliénation sociale.



L'Art Brut sous toutes les coutures

Six artistes hors-normes

Enferme-moi si tu peux raconte la vie de six créateurs d'Art Brut du XX^e siècle, sans souci d'ordre chronologique. Entre chacun des six récits, le lecteur retrouve les protagonistes dans un espace onirique hors du temps, sur fond blanc. En une improbable interview croisée, face au spectateur, chacun des artistes y narre sa vie. Augustin Lesage, Madge Gill, le facteur Cheval, Aloïse, Marjan Gruzewski et Judith Scott sont ainsi réunis autour d'un dénominateur commun : ils sont tous des créateurs autodidactes, des artistes atypiques qui ont produit des œuvres avec la même spontanéité que l'enfant à qui on tend du papier et des crayons.

Issu d'une famille de mineurs, Augustin Lesage commence à peindre des tableaux abstraits très minutieux en affirmant les réaliser sous l'influence des esprits. Dix ans après avoir achevé sa première toile, il gagne assez de reconnaissance artistique pour quitter son métier et se consacrer pleinement à son art, au mépris des déterminismes sociaux. Mère de famille malade et isolée, Madge Gill surmonte sa dépression par le dessin. Ferdinand Cheval est un facteur de campagne qui ramasse chaque jour des cailloux sur son chemin pour construire un palais dans son jardin. Aloïse Corbaz passe l'essentiel de sa vie dans un hôpital psychiatrique en dessinant frénétiquement des mondes colorés. Médium handicapé de la main droite, Marjan Gruzewski se spécialise dans la pratique du dessin sous hypnose. Judith Scott, née trisomique, se consacre quant à elle à l'art du tissage en enveloppant des objets du quotidien à l'intérieur de cocons en laine.

Le titre de l'album met en avant une autre similitude entre les artistes : leur marginalité. Relégués dans les quartiers les plus pauvres ou internés en hôpital psychiatrique, les personnages sont tous enfermés par des institutions et des normes sociales. Le titre désigne ainsi la puissance subversive de l'Art Brut, qui permet à ces six artistes d'échapper au cloisonnement de leur existence. L'étrange dessin flottant qui illustre la couverture revêt le même sens : inspiré de l'une des scènes de l'album, il compare l'Art Brut à la pratique

de la broderie dans laquelle les femmes au foyer trouvent elles aussi une échappatoire à leur quotidien. Ce flottement est enfin celui de six œuvres nées à l'écart de toute culture artistique : par bien des aspects, le palais de cailloux du facteur Cheval ou les cocons de Judith Scott restent des énigmes que Pandolfo et Risbjerg, de leur propre aveu, ne parviennent pas à résoudre.

Faire corps avec la subjectivité des créateurs

On aurait en effet pu craindre que les auteurs cèdent à la facilité du biopic, et livrent un catalogue de destinées insolites, pénétré d'une empathie superficielle pour la « folie » de ces artistes. Au contraire, la démarche de Pandolfo et Risbjerg, loin de la fascination malsaine pour les enjeux psychiatriques de ces six parcours, plonge dans ces vies d'artistes pour y saisir la matière même de leur art. Comme l'explique dans sa préface Michel Thévoz, conservateur de la Collection de l'Art Brut à Lausanne, « L'Art Brut apparaît comme une création non détachée, qui fait corps avec son auteur, qui ne se dissocie pas de son histoire et des singularités matérielles et techniques de sa production ». Seul un récit de la vie des artistes permet en effet d'épouser leur point de vue et les sensations primitives qu'ils éprouvent par leur pratique. Lorsque Aloïse se rend à une exposition de ses propres dessins, elle ne les reconnaît pas de prime abord. Puis elle déclare : « C'est étrangement différent, le grand artiste c'est l'accrocheur de tableaux, des horreurs feraient l'effet. C'est tellement corrigé, il faut se méfier ». La scène révèle à quel point l'exposition décontextualisée d'œuvres d'Art Brut déconsidère le geste de ces créateurs qui n'ont aucune conscience de l'intérêt que peuvent susciter leurs productions.

Le dispositif formel de la bande dessinée, dont Michel Thévoz écrit qu'il « échappe aux oppositions du réel et de l'imaginaire, du présent et du passé, du figural et de du scriptural, du Moi et de l'Autre », permet tout au contraire de restituer la vision du monde des artistes. Dans les nombreux passages oniriques qui émaillent chaque récit, Pandolfo et Risbjerg font corps avec la subjectivité des créateurs. Judith Scott, née trisomique, est d'abord présentée sous la forme d'un fœtus en gestation avec sa sœur jumelle dans un cocon de laine. La planche fait ainsi référence au travail artistique de Judith Scott, qui enveloppe des objets du quotidien dans la laine comme pour les protéger de l'extérieur. Mais surtout, cette page transmet au lecteur la sensation de bien-être ressentie par l'artiste lorsqu'elle tisse ses œuvres plastiques, tout en suggérant qu'elle était destinée dès la naissance à exceller dans l'art de la fibre.

Le dessin de l'album est particulièrement propice à ces explorations

oniriques : la liberté de ton du trait de Risbjerg lui permet d'adapter son esthétique à chacun des six personnages, rendant visible la cohérence entre un parcours de vie et une pratique artistique. Le récit portant sur Aloïse Corbaz s'attarde sur la jeunesse de l'artiste et sa déchéance dans la folie avant son internement à La Rosière où elle se met à dessiner. Des détails graphiques apparemment anodins qui ponctuent cette première partie du récit se réfèrent tous en réalité aux œuvres artistiques d'Aloïse. Sa passion d'enfance pour les fleurs et leurs couleurs chatoyantes, sa ferveur religieuse, sa première relation amoureuse tout comme son désir secret pour le roi d'Allemagne Guillaume II se révèlent autant d'occasion d'articuler par le dessin de bande dessinée l'univers fantasmagorique des dessins d'Aloïse, sans chercher à les reproduire stricto sensu. Risbjerg adapte plutôt son propre style de dessin pour le faire entrer en résonance avec les œuvres de l'artiste. L'épure qui caractérise son trait depuis ses débuts reflète à merveille le caractère spontané et pulsionnel des productions d'Art Brut. En redessinant les sculptures du facteur Cheval sous la forme d'apparitions spectrales sur fond noir, le dessinateur cherche par exemple à transcrire graphiquement les rêves de l'artiste.

L'errance de la main

L'onirisme constant du récit s'articule cependant avec son souci constant de la matière : ainsi, Pandolfo et Risbjerg accordent une extrême importance au geste de la main. Lorsque Madge Gill rencontre Myrninerest, l'esprit qui la pousse à créer, ses mains grandissent démesurément pour jouer du piano, écrire des poèmes ou broder. Plus loin, des gros plans des mains de Judith Scott en train de tisser se succèdent sur deux planches entières, décomposant minutieusement son travail de découpage et de tressage des fils de laine. Ainsi les créateurs tâtonnent, laissent leurs doigts s'égarer, et jouer avec la matière. Cette errance de la main catalyse leur capacité d'expérimentation au mépris des conventions : lorsque Aloïse se penche pour dessiner, elle tient plusieurs crayons dans chaque main. Quant à Marjan Gruzewski, incapable de contrôler sa main, il parvient pourtant à dessiner sous hypnose comme si cette dernière jouissait d'une volonté propre. Pandolfo et Risbjerg suggèrent ainsi, à travers ce motif, que le toucher l'emporte sur les autres sens : l'Art Brut est un art de la main autant qu'un art du rêve, et ce sont bien ces « rêveries de la main » qui permettent à ces six créateurs d'échapper à leur enfermement.

Les monstres de Marjan Gruzewski

Planche p. 116

Cette planche se situe au début du récit qui concerne Marjan Gruzewski. Durant son enfance, l'artiste souffre de somnambulisme et d'un trouble corporel à la main droite, qui s'agite sans qu'il puisse la contrôler. La scène relate ses premières visites chez les médecins, qui tentent en vain d'établir un diagnostic. Si l'enfant échappe à l'internement psychiatrique, contrairement à Aloïse et Judith Scott, cette scène témoigne elle aussi de la violence des institutions envers les différents artistes qu'évoque l'album. L'incapacité des médecins à comprendre les maux de Marjan contribue à son isolement : après une série de questions prosaïques sur son état de santé physique, ils concluent que le mal n'est pas ailleurs que dans la tête du jeune garçon. La sentence balaye tout espoir d'intégration sociale pour ce dernier, désormais incapable de suivre une scolarité normale, comme la planche suivante le racontera.

Les sept cases qui constituent cette planche illustrent parfaitement la continuité entre rêve et réalité que la narration de Pandolfo et Risbjerg ménage dans leur bande dessinée. Pour figurer l'incompréhension des médecins et le ressenti de Marjan durant les visites, le récit fait progressivement apparaître les monstres qui hantent les nuits de l'enfant. La métamorphose s'opère à travers chaque élément graphique. Les deux premières cases sont traitées de manière réaliste avec des couleurs froides et des décors détaillés, mais dans la troisième, la veste rouge du médecin et le squelette qui se détache en arrière-plan sur un fond noir anticipent déjà le basculement dans le monde cauchemardesque de Marjan. Dans le bandeau suivant, le décor disparaît au fil des trois cases, tandis que la tête des médecins enfle et rougit pour ressembler aux têtes qui apparaissent aux yeux de Marjan durant ses crises de somnambulisme (« Je voyais des têtes, partout. Des yeux immenses qui me fixaient, des bouches qui riaient ou faisaient des grimaces », dit-il page 110). Le dernier bandeau ne compte qu'une vaste case, qui occupe un tiers de la planche, et qui plonge dans le cauchemar de Marjan : de multiples visages monstrueux s'y superposent sur fond noir et le bord de la case est désormais rond, comme à chaque scène de rêve dans l'album.

MES PARENTS M'ONT ALORS
CONDUIT CHEZ TOUS LES
MÉDECINS DE LA RÉGION.



MANGE-T-IL À SA FAIM,
CE GARÇON ?



EST-CE QU'IL DORT
SUFFISAMMENT ?



VA-T-IL À LA SELLE
RÉGULIÈREMENT ?



IL BOIT
ASSEZ
D'EAU ?



ET SES
PIEDS ?

PAS DE
PROBLÈME
DE PIEDS ?



RIEN.

ILS NE TROUVAIENT RIEN.

ILS DISAIENT QU'IL FALLAIT
ÊTRE PATIENT, QUE
C'ÉTAIT DANS MA TÊTE.



Cette progressive irruption des visions nocturnes de Marjan en plein jour brouille les frontières de la réalité pour mieux embrasser la subjectivité du personnage. Les somnambules, contrairement à ce qu'on pourrait croire, sont en effet « dans un un état d'éveil extrême », comme l'affirme Gruzewski lui-même lorsqu'il se présente au lecteur, page 109. En faisant surgir de manière impromptue les têtes monstrueuses qui effrayent Marjan, la narration prend en compte cette ambiguïté, comme si cette apparition révélait le vrai visage des docteurs qui l'auscultent. D'ailleurs, le cauchemar que vit Marjan ne se cantonne pas à ses crises : son incapacité à devenir un enfant comme les autres, confirmée par le regard inquisiteur que les médecins posent sur lui, fait de sa vie entière un mauvais rêve. C'est en acceptant pleinement son état psychique que Gruzewski se découvre une pratique artistique. Devenu médium, il dessine frénétiquement lors de ses séances d'hypnose, manifestant une inexplicable connaissance de l'anatomie. L'artiste recrée ainsi son monde intérieur par le dessin, tout comme tente de le faire Risbjerg sur cette page.

Marjan se réconciliera finalement avec les monstres qui le hantent depuis l'enfance : pages 132 et 133, une double-planche le met en scène entouré des mêmes têtes que dans la dernière case de notre planche, sans que ces dernières n'effrayent plus l'artiste désormais accompli. Dans les deux scènes, le monstre qui fait face à Marjan lui serre la main, bien que la posture revête deux significations différentes : ici, page 116, le monstre qui tient la main de l'enfant prend la même attitude surplombante que les médecins qui se penchent sur lui dans les cases précédentes. Au contraire, dans la double-page de conclusion, le monstre qui prend la main de Marjan désormais adulte lui témoigne une affection partagée. La résonance entre les deux dessins suggère la transformation de Marjan Gruzewski, qui a sublimé ses peurs par la pratique du dessin sous hypnose.

Pistes pédagogiques

L'Art Brut en douceur

Les six personnalités présentées avec empathie par Pandolfo et Risbjerg, malgré leurs singularités, sont réunies au sein d'intermédiaires post-mortem fictifs où elles constatent leurs points communs. L'unité de l'album repose en effet sur les correspondances entre ces portraits : artistes maudits, solitaires, inadaptés, auto-didactes, à l'écart des normes... L'album peut faire ainsi une très belle introduction à la Collection de l'Art Brut de Lausanne initiée par Jean Dubuffet (qui apparaît p. 99) et poursuivie par Michel Thévoz, qui signe la préface. À partir des ressources en ligne du musée qui présente des créations d'Aloïse, de Madge Gill et d'Augustin Lesage, on observera la manière dont Risbjerg se nourrit des œuvres originales pour les incorporer à son propre style. On verra ainsi comment le dessin se fait plus ou moins sombre et charbonneux (Augustin Lesage), au contraire plus lumineux (Aloïse) ou s'inspire directement des structures textiles de Judith Scott. Les notices biographiques des artistes de la collection pourront inspirer un atelier de réécriture à la première personne de ces vies au destin souvent remarquable.

Sur le fil...

Le parti-pris de la scénariste a été de faire dialoguer une voix à l'énonciation énigmatique (présentée sur fond noir) avec les confidences de l'artiste à la première personne, préférant ainsi la subjectivité et la spontanéité du témoignage direct aux explications du critique d'art ou du psychanalyste. De ce fait, l'album se concentre moins sur l'œuvre que sur les détails d'une personnalité ostracisée par son milieu, qui parvient à créer malgré tout. De même, les auteurs tendent à mettre de côté les causes psychiatriques et la « folie » présumée de ces artistes pour mieux souligner l'aliénation produite par des forces sociales et politiques structurelles : mariages ou familles délétères, asservissement des femmes, mépris de classe, aveuglement des institutions... L'album tisse ainsi en arrière-plan un discours qui oppose soumission sociale et liberté par l'esprit et par la main. Pour s'affranchir des liens de servitude, ces hommes et ces femmes méprisés trouvent paradoxalement leur liberté en tissant leur refuge à la marge : dans la folie, l'art, l'expérience mystique ou spirite... On pourra repérer la manière dont Risbjerg met en scène cette libération dans ces pages où la création et l'inspiration font littéralement éclater les cases, pour mieux figurer cet espace de liberté dououreusement conquis.

par
Xavier Orain

Œuvres écho



Un Ange à ma table, film de Jane Campion, 1990 et les livres autobiographiques de Janet Frame

La Maison Picassiette de Raymond Isidore à Chartres



Petit Pierre, la mécanique des rêves, bande dessinée de Daniel Casanave & Florence Lebonvallet, Casterman, 2019

Lycéens, apprentis, livres et auteurs d'aujourd'hui en région Centre-Val de Loire, une programmation et une édition Ciclic Centre-Val de Loire.

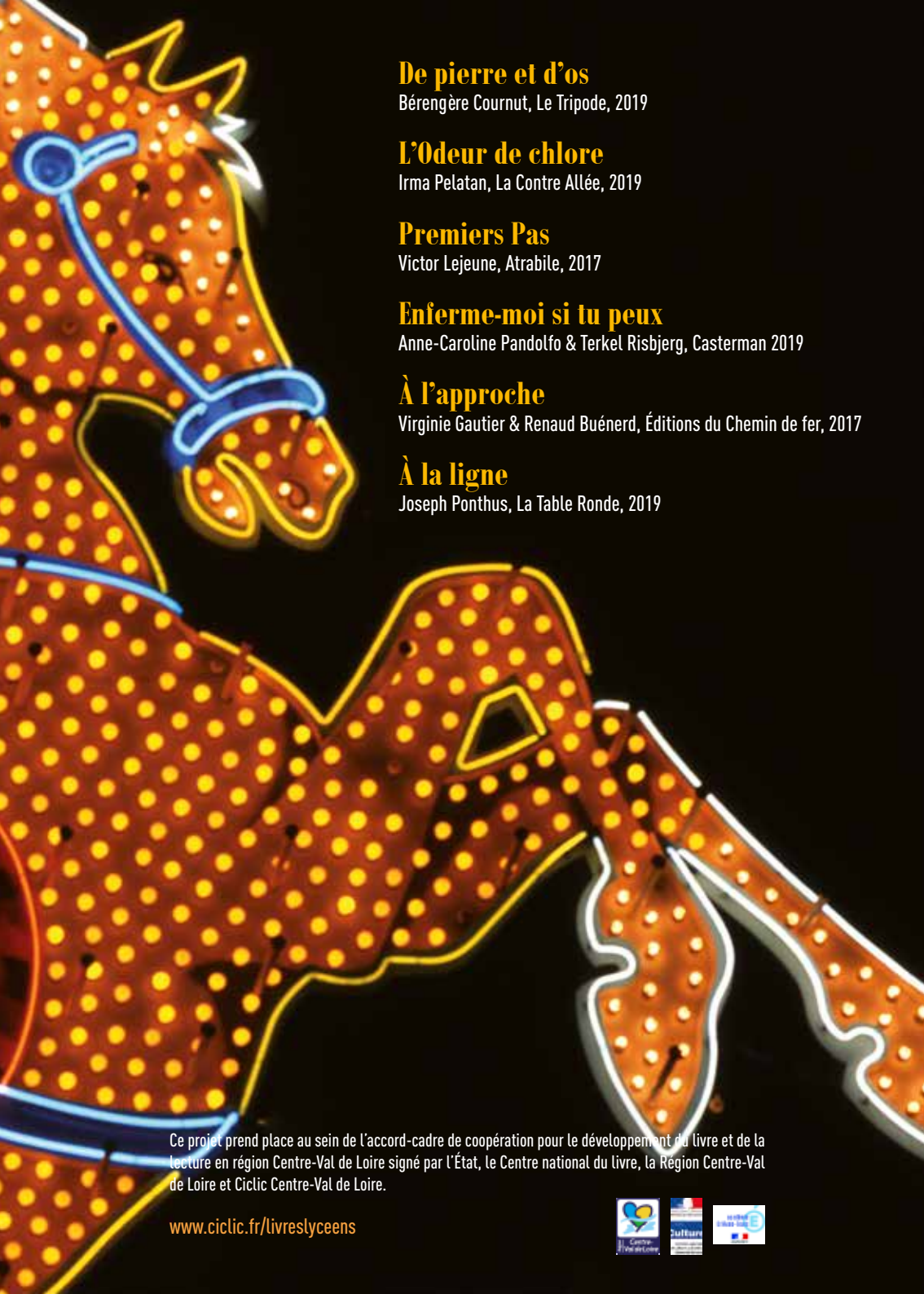
Lycéens, apprentis, livres et auteurs d'aujourd'hui en région Centre-Val de Loire est coordonné par Ciclic Centre-Val de Loire avec le soutien du Conseil régional et de la Drac Centre Val-de-Loire et en partenariat avec le Rectorat de l'académie Orléans-Tours, la Draaf et le Centre national du livre.

Direction de la publication : Philippe Germain / Propriété : Ciclic Centre-Val de Loire, agence régionale du Centre pour le livre, l'image et la culture numérique, 24 rue Renan, CS70031, 37110 Château-Renault, tél. 02 47 56 08 08, www.ciclic.fr / Rédaction en chef : Stéphane Bouquet (poésie), Blanche Cerquiglini (roman), Laurent Gerbier (bande dessinée) / Conception éditoriale : Joanna Della Rosa, Julien Hairault / Conception graphique : Dominique Bastien / Conception des rubriques en ligne sur www.ciclic.fr : Joanna Della Rosa.

Sources iconographiques : *Premiers Pas* de Victor Lejeune, Atrabile ; *Enferme-moi si tu peux* de Anne-Caroline Pandolfo et Terkel Risbjerg, Casterman ; tous droits réservés. Couverture : Hacienda Horse and Rider, historic neon sign, Las Vegas, Nevada (Carol M. Highsmith / Library of Congress, Prints and Photographs Division).

Publication : octobre 2020

Ciclic Centre-Val de Loire est un établissement public de coopération culturelle créé par la Région Centre-Val de Loire et l'État.



De pierre et d'os

Bérengère Cournut, Le Tripode, 2019

L'Odeur de chlore

Irma Pelatan, La Contre Allée, 2019

Premiers Pas

Victor Lejeune, Atrabile, 2017

Enferme-moi si tu peux

Anne-Caroline Pandolfo & Terkel Risbjerg, Casterman 2019

À l'approche

Virginie Gautier & Renaud Buénerd, Éditions du Chemin de fer, 2017

À la ligne

Joseph Ponthus, La Table Ronde, 2019

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

