

LYCÉENS, APPRENTIS LIVRES

ET AUTEURS D'AUJOURD'HUI

EN RÉGION
CENTRE-VAL DE LOIRE
2022-2023

LIVRET PÉDAGOGIQUE

une édition **ciclic**
CENTRE VAL DE LOIRE



Sommaire

Les rédacteurs	2
Ressources	3

ROMAN

Oyana, Éric Plamondon	6
Analyses par Géraldine Blanc	7
Pistes pédagogiques par Caroline Corbin	12
Œuvres écho	13
Dans la forêt, Jean Hegland, traduit par Josette Chicheportiche	14
Analyses par Antoine Ginésy	15
Pistes pédagogiques par Vanessa Forsans	20
Œuvres écho	21

POÉSIE

Marie-Lou-Le-Monde, Marie Testu	24
Analyses par Véronique Pittolo	25
Pistes pédagogiques par Stéphane Cozette	30
Œuvres écho	31
Album photo, Jérôme Game	32
Analyses par Virginie Poitrasson	33
Pistes pédagogiques par Laetitia Gomes	38
Œuvres écho	39

BANDE DESSINÉE

Algues vertes, L'histoire interdite, Inès Léraud & Pierre Van Hove	42
Analyses par Laurent Gerbier	43
Pistes pédagogiques par Xavier Orain	49
Œuvres écho	50
Blanc autour, Wilfrid Lupano & Stéphane Fert	51
Analyses par Margot Renard	52
Pistes pédagogiques par Caroline Corbin	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 : *Vie commune* et *Le Fait de vivre*, Champ Vallon, 2016 et 2021, 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 », « Folio théâtre » et « Folio+Lycée » chez Gallimard. Essayiste et critique littéraire, 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* (Éditions 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 directeur du laboratoire InTRU (<https://intru.hypotheses.org/>). Ses travaux se partagent entre la philosophie de la Renaissance et les cultures visuelles modernes et contemporaines. Il co-dirige depuis douze ans la collection « Ico-notextes » (PUFR).

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

Elle publie également des notes de lectures dans *La Nouvelle Revue française*.

Caroline Corbin est titulaire d'un master en littérature comparée portant sur les liens entre expérimentation poétique et arts plastiques. Professeure agrégée de lettres modernes depuis dix ans, titulaire de la certification théâtre, elle enseigne au lycée Voltaire à Orléans.

Stéphane Cozette est titulaire d'un certificat universitaire « animation d'ateliers d'écriture » (université de Cergy-Pontoise). Il enseigne le français et l'histoire des arts au lycée Choiseul de Tours. Il est également coordonnateur académique dans les domaines du cinéma et de la littérature contemporaine auprès de la DAAC du rectorat d'Orléans-Tours, chargé de la valorisation et du développement de dispositifs et de formations portant sur le livre, la lecture et l'écriture créative.

Vanessa Forsans, titulaire d'une maîtrise de philosophie et d'un master en transition énergétique et développement, enseigne le français au lycée agricole le Chesnoy à Amilly depuis 2009. Elle anime le réseau Afrique de l'Ouest de l'enseignement agricole. Elle fait participer ses classes au dispositif LALAA depuis 2015, ainsi qu'au prix Folio des lycéens et au concours de lecture à voix haute de La Grande Librairie.

Antoine Ginésy, né en 1992, a fait des études de philosophie et

travaille dans plusieurs branches du monde du livre.

Laetitia Gomes est enseignante de lettres modernes au lycée Claude de France de Romorantin Lanthenay. Elle a toujours eu à cœur d'enrichir et de diversifier l'enseignement du français au lycée en amenant les élèves à découvrir la littérature contemporaine et d'autres formes d'art. Elle a intégré le réseau des formateurs DAAC (Délégation académique aux Arts et à la Culture) en 2019 et anime avec une collègue d'Arts Plastiques, pour la deuxième année consécutive, une formation autour de la BD en tant que médium pour élaborer des projets transversaux.

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

Véronique Pittolo est titulaire d'une Maîtrise et d'un DEA en histoire de l'art (Paris 1). Critique d'art (Beaux Arts Magazine, Art Press, Sitaudis, Diacritik), elle anime des ateliers d'écriture depuis 1994 dans l'Éducation nationale, en École d'art, à l'hôpital. Active dans le département de pédiatrie de l'Institut Gustave Roussy depuis

2007, elle a publié en 2012 un ouvrage avec les patients autour de la question de la littérature dans un monde vulnérable (*On sait pourquoi les renards sont roux*, éd Le temps des cerises). Elle a aussi organisé plusieurs spectacles et expositions mêlant art, santé, poésie (Mac Val, Mairie du 18^e arrondissement, Musée Rodin, Louvre-Lens).

Virginie Poitrasson est écrivain, performeuse et traductrice. Publications : *Tantôt, tantôt, tantôt* (éditions du Seuil), *Une position qui est une position qui en est une autre* (éditions Lanskine), *Le pas-comme-si des choses, Il faut toujours garder en tête une formule magique, Demi-valeurs* (éditions de l'Attente). Traduction : Ben Lerner, Michaël Palmer, Lyn Hejinian. Collabore avec le musicien Joco Mienniel.

Margot Renard est historienne de l'art, post-doctorante à l'université de Gand en Belgique. Spécialisée dans la culture visuelle liée à l'histoire à l'époque contemporaine, elle est l'auteur d'une thèse sur la formation d'un premier récit national par les images en France entre 1814 et 1848 (à paraître). Elle travaille actuellement sur les relations entre bande dessinée et histoire.

Ressources

Sur www.ciclic.fr/livreslyceens

- Une page dédiée par ouvrage : critiques, extraits, webographies, etc.
- À l'onglet « Formation et livrets pédagogiques » : les livrets des années précédentes ainsi que les captations vidéo des conférences données lors des journées de formation.

Roman

Oyana

Éric
Plamondon

par
Géraldine Blanc

Éric Plamondon est né au Québec en 1969. Il étudie le journalisme puis la littérature, rédigeant notamment un mémoire sur le rapport entre la science et la nature dans *Moby Dick*. En 1996, il s'installe à Bordeaux pour travailler

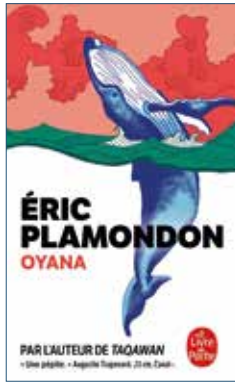
dans la communication. À quarante ans, comme un défi, il décide de réaliser un doux rêve : celui d'écrire... Huit livres ont paru depuis, au Québec (aux éditions Le Quartanier) et en France (chez Phébus et Quidam éditeur). À l'image de sa vie, les livres d'Éric Plamondon ont un pied sur deux continents, où se rejoignent ses thématiques et ses géographies intimes.

Sa trilogie *1984* interroge les transformations profondes de l'Ancien et du Nouveau Continents à travers trois figures américaines du vingtième siècle : Johnny Weissmuller, nageur olympique plusieurs fois mé-

daillé d'or et premier Tarzan du cinéma parlant, est le héros de *Hongrie-Hollywood Express* (2011) ; l'écrivain beatnik Richard Brautigan est celui de *Mayonnaise* (2012) ; *Pomme S* (2013), avec Steve Jobs, évoque la révolution informatique et les filiations secrètes entre les idées, les machines et les êtres.

Dans ses romans *Ristigouche* (2013) et *Taqawan* (2018), Plamondon mêle la petite et la grande histoires, la défense des peuples opprimés et l'écologie. Dans ses recueils de nou-

velles *Donnacona* (2017) et *Aller aux fraises* (2021), il explore une écriture plus intime, entre fiction et réalité. Ainsi *Oyana*, son dernier roman paru en 2019, apparaît comme une synthèse de ses précédents ouvrages et de leurs thématiques : l'histoire et la politique, la nature et l'écriture de l'intime.



L'odyssée d'un impossible retour ?

La révolte indépendantiste

Dans *Oyana*, récit intime épistolaire d'une femme en quête d'elle-même, Éric Plamondon livre une véritable fresque historique de l'Espagne, entre 1936 (le début de la guerre d'Espagne) et 2018 (la fin de l'ETA). Car comment comprendre la vie et le parcours d'Oyana Etchebaster, basque francophone, sans comprendre d'où elle vient ? Sans comprendre cette région partagée entre deux pays, deux cultures, trois langues et sept provinces ?

Jeune femme sans histoire, sa vie a basculé lorsqu'à la vingtaine, après la mort d'un ami accusé à tort d'être un activiste de l'ETA, elle se retrouve piégée, responsable de la mort d'une femme et de son enfant, et dès lors contrainte à l'exil politique. Piégée, Oyana l'était dès avant sa naissance, sans le savoir : son père biologique, qu'elle n'a jamais connu, a participé à l'attentat qui a causé la mort du bras droit de Franco, Carrero Blanco, en 1973. Grâce à une matière historique qui entrecoupe le récit précisément daté (articles de journaux, extraits de livres, décrets et déclarations officiels), l'auteur place subtilement ses jalons pour aider le lecteur à mieux appréhender l'histoire de l'Espagne et la question de l'indépendantisme basque : « Ils voulaient sauver leur langue par la bouche des canons, leur culture par la dynamite » (p.17).

En creux, Plamondon dessine un parallèle entre l'histoire du Pays basque et celle du Québec. Entre les deux pays, entre les deux continents, les liens sont bien plus anciens qu'ils n'y paraissent : ils remontent au XVIII^e siècle, grâce à la pêche à la baleine et à la morue (voir p.76). Mais plus que des liens commerciaux, ces régions partagent un même combat pour l'indépendantisme : les Basques et les Québécois cherchent à ne plus être les provinces d'un pays, mais des États à part entière. Les deux régions ont longuement lutté contre les États dont ils dépendaient : afin de dénoncer la violence étatique, les indépendantistes en venaient eux-mêmes à utiliser la violence, au prix d'un lourd tribut humain payé des deux côtés. D'un point de vue philosophique et moral, l'auteur interroge la justification d'une telle violence¹.

De la fragmentation de l'être

Nous entrons dans la vie d'Oyana, en 2018 : elle est alors âgée de quarante-cinq ans. Elle semble vivre heureuse, confortablement installée à Montréal, mariée à Xavier, médecin anesthésiste. Un jour, son œil accroche fortuitement un article annonçant la fin de l'ETA. Sa vie bascule, sans que le lecteur comprenne pourquoi : « Depuis vingt-trois ans [...] se pose pour moi et pour la première fois la question du retour » (p.17). Cet événement déclenche une longue confession écrite d'Oyana à son mari. Entre secrets enfouis et erreurs du passé, le personnage livre petit à petit les détails de sa vie. Cette confession à rebours entraîne le lecteur dans un récit haletant, entre passé et présent, fait d'urgence et de détails dignes d'une enquête policière, où les phrases courtes participent à la dramatisation du récit.

Jeune femme ordinaire et apolitique, Oyana a vu son destin chavirer lorsqu'elle a été rattrapée par l'histoire de son pays. Par cette faute originelle — la responsabilité de deux personnes tuées —, elle devient du jour au lendemain une femme en fuite, une exilée politique. Son avenir est transformé à jamais. Elle doit prendre un nouveau nom (Nahia Sanchez) et rejoindre le Mexique ; là, par un heureux hasard, elle rencontre Xavier qu'elle finit par rejoindre et épouser au Québec. Si son bonheur paraît réel, l'article du journal met au jour sa culpabilité et les trahisons qui en ont découlé. Oyana souhaite se dénoncer : elle décide alors de rentrer au Pays basque, laissant une nouvelle fois tout derrière elle. Que va-t-elle trouver une fois arrivée ? L'angoisse la ronge ; elle ne parvient pas à se rendre directement à Ciboure, sa ville natale. D'escalas en escalas, son odyssée se révèle impossible : partie depuis si longtemps, elle n'est plus vraiment Basque ; elle n'est plus tout à fait Québécoise, puisqu'elle vient de rompre avec le pays. Elle devient de fait une apatride, en lutte avec une dualité profonde, écartelée non plus entre deux pays, mais entre deux continents et deux parties d'elle-même.

Sa confession prend alors la tournure d'une quête d'identité, puisque sa personnalité est morcelée. À l'image de sa personnalité, le récit est tout aussi entrecoupé de chapitres à la troisième personne et de documents, indiquant la fragmentation de son être profond tout en ménageant des pauses dans l'intensité dramatique. Nahia Sanchez, l'Espagnole, tente de redevenir la Basque Oyana Etchebaster (du basque « bois » et « maison en bordure »). Est-il encore possible de retrouver son identité, le cours de sa vie, vingt-trois plus tard ? C'est bien le défi que se lance l'héroïne.

L'écriture comme un acte rédempteur

« L'écriture m'emporte. Je réalise que j'écris autant pour moi que pour toi. Maintenant que je me suis lancée [...] je n'ai pas envie de m'arrêter » (p.98). Déclenchée pour répondre à l'urgence, la confession épistolaire d'Oyana se poursuit tout au long du roman, comme pour répondre au besoin de retrouver la parole « S'il est difficile de vivre, il est bien plus malaisé d'expliquer sa vie », épigraphe de Marguerite Yourcenar, p.11). Éric Plamondon note ainsi qu'en basque, au lieu d'utiliser le verbe parler, « on dit *Hitz Egin*, ce qui veut dire littéralement "faire parole" [...] c'est un des éléments qui montre que la langue basque est un témoignage de la naissance du langage » (p.149). Il semble qu'Oyana ait choisi la langue française pour s'exprimer, mais une langue teintée de tout ce qu'elle est : ainsi le récit est parsemé de toutes les langues qui l'ont construite — français, basque, québécois, anglais. À travers la langue et la parole retrouvée, Oyana parvient ainsi à trouver une unité dans la pluralité.

La figure de la baleine, lien à travers les temps entre le Pays basque et le Québec, traverse le roman du début à la fin. Comme un mauvais présage lorsqu'elle est échouée sur la plage, la baleine prend des dimensions bibliques quand elle est comparée au Léviathan (le Québec représenterait pour Oyana un lieu d'enfermement mais aussi de résurrection). Elle renvoie aussi au cachalot de *Moby Dick*, symbole de la dualité entre le bien et le mal, mais aussi figure de rédemption. Enfin, si l'on se réfère aux communautés amérindiennes, où la baleine est un animal-totem, elle indiquerait qu'il faut savoir écouter sa voix intérieure. Ainsi, dans son rêve final, Oyana exprimerait-elle le désir de lâcher prise avec son passé pour reprendre le cours de sa vie ?

1. Voir notamment *Le Savant et le Politique* de Max Weber, qui a étudié le monopole de la violence physique légitime.

D'un genre à l'autre : jeux, glissements et détournements

La perte de l'illusion

Cet extrait se situe au début du roman ; le lecteur est confronté à une entrée dans le récit efficace et mystérieuse. À la manière d'une intrigue policière ou d'une série télévisée, Éric Plamondon distille les informations au compte-gouttes : trois personnages indéfinis, ensuite nommés par leurs seuls prénoms ; un Premier ministre entre en scène, ainsi qu'une bombe ; jusqu'à la tension finale du premier chapitre où trois hommes, appartenant à l'ETA, en tuent trois autres lors d'un attentat — singulière symétrie, une vie pour une autre ? À l'aide de phrases nerveuses et courtes, simple énoncé des faits, l'auteur évacue les sentiments pour augmenter la tension dramatique. S'agit-il alors de justifier moralement l'acte qui a eu lieu ? Plamondon se garde bien de juger son personnage (Iban), ou même de le faire parler ; il explicite ainsi son geste, venu par-delà le temps et la résignation : « Il sait qu'il a fait ce qu'il croit juste. Il sait qu'il a autant agi pour la mémoire de ses ancêtres que pour l'avenir de son enfant. Il veut pouvoir redevenir maître d'un pays qui se divise en sept provinces [...]. Il pense à son pays. Il pense à Guernica [...]. Quand il ne reste plus rien, il reste la lutte armée. Il doit libérer son peuple » (p.21).

Ces quatre chapitres brefs et rythmés lancent les pistes d'une intrigue qui a débuté bien avant le temps du récit (le chapitre « Tunnel » se situe en 1973, le chapitre « Guernica » en 1937), et dont les répercussions le hantent encore (les deux chapitres au milieu sont datés de 2018), comme un étau qui enserre la destinée d'Oyana — et celle de tous les personnages. Ainsi, deux générations, celle d'Iban et celle d'Oyana, sont aux prises avec le temps historique ; pour un destin qui semble les dépasser. Éric Plamondon installe ainsi la tension d'un système de dualités auquel la protagoniste sera confrontée durant tout le roman : temps (passé composé/présent), géographie (Pays basque espagnol/

Du chapitre
« Tunnel »
au chapitre
« Guernica »
(p.15 à 21, Le Livre
de poche)

Pays basque français, Pays basque/Québec), morale (dire ou non les faits, se dénoncer ou non).

Avec les deux chapitres datés, l'auteur glisse subtilement de l'histoire à l'histoire intime, en employant le genre épistolaire. Ce passage à une forme autobiographique marque clairement une césure dans l'extrait, mais aussi dans tout le roman : l'auteur joue avec le système énonciatif (Oyana/son mari, le narrateur omniscient/le lecteur) et les temps [passé/présent]. Ce recours au genre épistolaire donne un effet de réel au récit, tout en faisant avancer l'action et la compréhension du présent d'Oyana. Mais on perçoit rapidement que l'auteur joue avec les codes sans les respecter. Ainsi le destinataire (Xavier) ne recevra la lettre qu'à la fin de la première partie, au départ d'Oyana : l'échange est en réalité à sens unique, il s'agit d'un long monologue. Les lettres sont autant destinées à Xavier qu'au lecteur, qui les découvre en train de s'écrire.

Pour Oyana, il s'agit donc davantage d'un exercice de confession que d'une véritable correspondance. Ces lettres sont une confidence au long cours, un seul et même chapitre, une seule et même lettre rédigée sur plusieurs jours, comme en attestent l'absence régulière du prénom du destinataire et les formule de début et de fin — leur présence prédomine d'ailleurs plutôt dans la première partie. Ainsi, il s'agit de compenser, par l'écrit, une communication orale qui ne peut se faire : « J'ai décidé d'écrire parce qu'il m'est impossible de parler. Je pense que je ne veux pas entendre les mots que je dois dire. [...] Les écrire me donne la possibilité de les détruire [...] » (p.18). S'il est si difficile à Oyana de parler à son mari, c'est bien parce qu'elle éprouve une culpabilité face au « secret » qu'elle tente de dévoiler, cette « face cachée » qu'elle n'ose lui dire car elle l'interprète comme une « trahison ». La confession prend ici tout son sens. Après Saint-Augustin, elle peut affirmer à l'instar de Jean-Jacques Rousseau : « Je me suis montré tel que je fus ; méprisable et vil quand je l'ai été, bon, généreux, sublime, quand je l'ai été : j'ai dévoilé mon intérieur tel que tu l'as vu toi-même » (*Les Confessions*, livre I). La question morale de la confession redouble la question morale du terrorisme, comme une recherche de rédemption par l'aveu de ses fautes.

Pistes pédagogiques

« S'il est difficile de vivre, il est bien plus malaisé d'expliquer sa vie »

Arrêtons-nous d'abord sur l'épigraphe de Yourcenar, en questionnant les indices qu'elle offre au lecteur : outre le caractère partiellement épistolaire du récit, celle-ci aborde d'emblée la difficulté à mettre en mots une confession.

Dans un second temps, demandons à la classe de formuler des hypothèses relatives au titre : Que dit-il de l'œuvre ? Un nuage de mots permettra de faire émerger l'héroïne éponyme, d'interroger ses potentielles origines et de postuler l'ancrage géographique de l'intrigue.

Dès lors, l'entrée dans le récit peut se faire au moyen d'une oralisation des deux premières lettres, pierres fondatrices d'un incipit fragmenté, confirmant les interprétations de l'épigraphe. Une lecture expressive soulignera le caractère dramatique du récit, urgence charriée par les phrases courtes, souvent interrogatives, lourdes de non-dit.

Choix narratifs et matière historique

Si la langue sobre de Plamondon ne saurait faire obstacle à la lecture, la construction narrative mérite d'être clarifiée en classe. Sous forme de tableau, comparer les choix narratifs dans la lettre « 6 mai encore » et le chapitre intitulé « ¿ A que altura ? » permettra de distinguer le récit principal, ré-

vélation épistolaire relevant d'une vaste analepse, du récit fragmenté et plus factuel de l'histoire de l'ETA puis du Pays basque. Ce récit, d'abord plongé *in medias res* dans l'attentat contre Carrero Blanco, épouse un temps le point de vue du père biologique d'Oyana, elle-même fruit d'un croisement entre histoire intime et grande Histoire, à l'image de la construction du récit.

Un travail sur le contexte historique apparaît donc nécessaire : la lecture jusqu'au chapitre « Guerre d'Espagne » permettra l'élaboration d'une carte mentale, étayée par des recherches ciblées.

Peut-on légitimer l'usage de la violence ? Peut-il être juste ?

Soumettons aux élèves ce questionnement moral, philosophique et surtout politique à l'issue de leur lecture, initié explicitement dans « 8 mai toujours ». Des extraits d'*Indignez-vous* d'Hessel ou des *Mains sales* de Sartre nourriront paragraphes argumentés, essais ou débats.

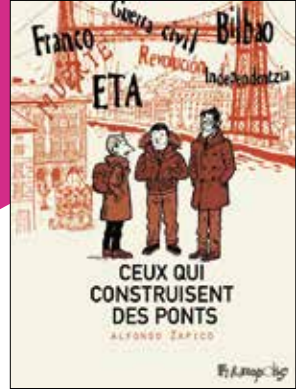
« Écrire est un choix perpétuel entre mille expressions »

Sans omettre de remobiliser les codes épistolaires, on amènera la classe à l'écriture : imaginer le « message » de Xavier, avant de le lire (déclaration d'amour ou réquisitoire de l'aimé délaissé) ou proposer une fin alternative, explicitant l'énigmatique *excipit*.

par
Caroline Corbin

Œuvres écho

Ceux qui construisent des ponts, BD de Alfonso Zapico, Futuropolis, 2019



Patria, de Fernando Aramburu, Actes Sud, Babel, 2018



Guernica, peinture de Pablo Picasso (1937)

Dans la forêt

Née en 1956, Jean Hegland est à l'origine d'une œuvre ancrée dans son engagement féministe. Dès 1991, elle rédige l'essai *The Life Within* (non traduit en français), célébration de la maternité inséparable de ses prises de positions en faveur de l'avortement. En 1996 paraît son premier roman, *Into the Forest*, chez un petit éditeur féministe ; il connaîtra un succès considérable et sera traduit dans de nombreuses langues (*Dans la forêt*, Gallmeister, 2017). Le questionnaire qu'elle y élabore

sur le mélange de puissance et de vulnérabilité des corps féminins éprouvés par nos sociétés industrielles se prolonge en 2004 dans *Windfalls* (*Apaiser nos tempêtes*, Phébus, 2021). Dans ce récit, Hegland expose la trajectoire de deux femmes qui, face à une grossesse non désirée, font

deux choix différents. En 2015, la romancière étend à la paternité sa réflexion sur la richesse mais aussi les tourments qu'un parent transmet toujours à son enfant : *Still Time* (non traduit en français) décrit la relation d'un spécialiste de Shakespeare avec sa fille, à l'heure où il est atteint par la démente.

En 2020, les bois où se déroulent *Dans la forêt* souffrent de l'un des gigantesques incendies qu'essuya la Californie cet été-là en raison du réchauffement climatique : la maison de la romancière est entièrement emportée par les flammes. Elle ne conserve pour vestige de sa bibliothèque qu'une page brûlée de l'écrivain James Baldwin. Elle en témoigne dans l'article « Sagesse ancienne, nouveaux chemins. Réflexions à la lumière d'un incendie » (revue *Socialter*, été 2022).



**Jean
Hegland,
traduit par
Josette
Chiche-
portiche**

par
Antoine Ginésy

La clef des bois

Quittant une ville pour en gagner une autre, nous ne prêtons plus attention aux rangées d'arbres innombrables bordant nos routes balisées. Derrière ces lisières ténébreuses s'agite pourtant, un monde fourmillant et sauvage qui forme un contrepoint organique aux espaces optimisés de notre modernité. *Dans la forêt* de Jean Hegland est une invitation à pénétrer dans cet univers aux côtés de la narratrice Nell et de sa sœur Eva, qu'une catastrophe indéterminée a laissées aux prises avec cette étendue indomptée. Prenant la forme d'un journal, qui rappelle celui que publia le philosophe environnementaliste Thoreau (*Walden ou la vie dans les bois*, 1854), *Dans la forêt* s'inscrit dans une tradition littéraire ancienne : gagner la nature sauvage pour y accomplir un itinéraire spirituel. Si le récit peut évoquer *Robinson Crusoé* (1719), il prendra finalement le contrepied de l'idéal libéral du roman de Daniel Defoe. Les deux sœurs abandonneront progressivement la nostalgie d'un pays « avec un taux d'utilisation des ressources vingt fois supérieur à celui de n'importe qui d'autre » (p.13) pour accepter une vie à la mesure d'une étendue « dominée par les arbres et capable d'assurer sa perpétuation » (p.78). Loin d'un simple Éden, les bois sont toutefois un espace fondamentalement ambigu, dont les deux sœurs découvriront les différents visages au cours du roman : elles y verront d'abord une frontière qui les isole et les protège du reste de l'humanité ; mais, plongées dans cette solitude, elles seront bientôt à la merci des dangers que recèlent les futaies et devront se prémunir de cette proximité en se dressant contre la forêt. Dans ce corps à corps avec la sauvagerie, elles expérimenteront pourtant la luxuriance et la vitalité qu'offrent ces régions inhospitalières et apprendront à les habiter, à vivre dans la forêt.

Face à la forêt

La nature de la catastrophe qui provoque l'effondrement des États-Unis au moment de l'intrigue reste jusqu'à la fin nébuleuse pour le lecteur, comme elle le demeurera pour les deux sœurs. « Une guerre sévissait » (p.29) : l'article indéfini atteste de l'indétermination des événements qui affectent les personnages. Par ce procédé, Jean Hegland donne à son roman le cadre d'un récit d'anticipation : cette guerre lointaine, ainsi que la passivité des personnages par rapport à leur destin politique (p.31), rappellent la vie décrite par George Orwell dans

Mil neuf cent quatre-vingt-quatre (1949), tandis que la lente désagrégation du monde (« les Coca ont semblé plus légers, les frites plus rances, et les hamburgers ont diminué de taille », p.94) évoque l'obsolescence qui affecte le monde d'*Ubik* (1969) décrit par Philip K. Dick. *Dans la forêt* n'est pourtant pas un véritable roman de science-fiction : ces évènements ont pour seul effet de déposséder les personnages du monde qui leur appartenait, de recouvrir leur univers d'un « film d'étrangeté » (p.119). À l'ombre des séquoias, les deux sœurs développent une relation fusionnelle (« tout ce qu'elle voulait, je le voulais », p.51) sans cesse menacée par les tentations qui surgissent de Redwood, la ville voisine (les cours de danse qu'Eva décide d'y prendre, p.48-52, ou la rencontre de Nell avec Eli, p.103-109). « Distance interminable qui sépar[e] la maison de la ville » (p.83), la forêt est l'ultime frontière entre l'enfance des deux sœurs et leur destinée d'adulte.

Contre la forêt

Après la catastrophe, Eva et Nell, qui ont déjà vu mourir leur mère, finissent par perdre leur père. Sans essence pour l'atteindre, l'horizon de Redwood disparaît tout à fait. Après l'apparition fugace du garçon qu'elle aime et qu'elle renonce finalement à suivre, Nell sait qu'elle n'aura pas d'autre intimité que celle qu'elle partage avec sa sœur. Les ténèbres menaçantes de la forêt semblent les attacher l'une à l'autre, ne leur laissant pour seule issue que la chaleur qu'elles peuvent mutuellement s'offrir. À l'aide de rangées de tulipes, la mère des deux adolescentes a tracé une « bande rouge qui sépar[e] le vert domestiqué de [la] pelouse du vert sauvage de la forêt » (p.75) afin de mettre en garde ses filles contre l'altérité radicale qu'incarne la forêt et son cortège de « sangliers », de « serpents » et de « fantômes » (p.142). Privées du secours de la civilisation, Eva et Nell éprouveront dans leur chair la guerre que se livrent l'homme et la nature : leur père se blessera mortellement en abattant des arbres (p.137-142), Eva sera violée par un homme surgi des bois alors qu'elle coupe des bûches (p.211-214). « Cernées par la violence, par la colère et le danger » (p.217), les deux sœurs opposent à la nuit sylvestre une clairière qu'elles protègent en la cultivant, lutte incarnée par la laborieuse renaissance de leur potager (p.226-232). Cette persévérance de la culture dans un univers où la nature a repris ses droits s'inscrit jusque dans l'architecture du roman : Nell s'obstine à parcourir une encyclopédie dont l'intertexte irrigue sans cesse la narration et guide le cheminement des héroïnes.

Dans la forêt

En souhaitant que ses filles grandissent à l'ombre des séquoias, leur père espérait pourtant annuler cette contradiction entre nature et culture : « mes filles ont la jouissance de la forêt et de la bibliothèque municipale » (p.38). Durant leur enfance, Eva et Nell ont commencé par arpenter cette forêt, dont le mystère nourrissait les fictions qu'elles inventaient (p.79-83), avant de fuir cet Éden pour poursuivre leurs rêves de jeunes filles. Après la catastrophe, Nell réalise qu'une lutte contre la forêt serait perdue d'avance : il leur faudra pactiser avec la nature, renouer avec un lien que leur adolescence a brisé. La souche d'arbre que les fillettes avaient transformée en cabane accueillera les premiers ébats de Nell avec Eli (p.179-181) avant d'héberger l'accouchement d'Eva (p.313-321). L'orée des bois ne délimite pas le bien et le mal ; à l'ombre des branchages se révèlent d'autres partitions où vie et mort se prolongent indéfiniment : gorgé de sang (p.138) et de sperme (p.183), l'humus recouvrira la dépouille du père (p.143-144) puis le placenta d'Eva (p.321). En finissant par se révolter contre le savoir encyclopédique, Nell abolit les vestiges d'une civilisation qui, pour connaître un objet, « le dissèque, le vide de son sang, l'arrache de sa matrice » (p.35) et adopte une sagesse instinctive (p.311). Pénétrer dans le cœur de la forêt exige une expérience chamanique : une nouvelle naissance, où chaque chose est éprouvée avant d'être nommée (p.338).

À la fin du roman, la danse d'Eva devant la maison en feu signe le triomphe des corps. En se laissant absorber par la forêt, les deux sœurs accompagnées du bébé d'Eva renoncent progressivement au langage : Nell abandonne aux flammes la plupart de ses livres et met un point final à son journal, et ainsi au roman. L'envoûtement muet dans lequel les deux sœurs ont auparavant commis l'inceste (p.235-237) nous embarrasse pourtant d'un doute : en s'engouffrant dans la nuit des mots, le trio ne risque-t-il pas de se retrouver aux prises avec l'innommable ?

À portée de fusil

Située à la fin du roman, cette scène de chasse au sanglier intervient alors qu'Eva est enceinte. Nell a découvert que, pour sa santé et celle de son enfant, sa sœur ne peut se contenter des légumes du potager ou des fruits de la forêt : elle doit manger de la viande. En s'engageant dans cette entreprise sanglante, Nell ne se contente plus de contempler les bois ou de les parcourir comme un jardin : elle s'approprie leur dimension sauvage. Il ne s'agira pas pour la chasseuse de neutraliser sa cible pour en exploiter la chair, mais de communier avec l'animal qu'elle achève, d'effacer la démarcation entre le prédateur et la proie, entre la vie qu'elle abrège et les existences qu'elle protège. Dans un premier temps, Nell se dérobe au spectacle de la mort ; puis elle est confrontée à l'agonie du sanglier et à la pitié qui la submerge ; c'est enfin son propre corps qui devient le réceptacle de la violence qu'elle a infligée.

Comme l'ensemble du roman, ce récit fait partie du journal de Nell. La narratrice y déploie des stratégies discursives pour légitimer son action ou se dédouaner. Issue d'un milieu policé enclin à la compassion, elle a hésité à tirer sur une laie accompagnée de ses deux petits, et emploie des tournures euphémisantes pour minimiser son geste. « Tout a explosé » : il n'y a plus de cible ou de tireur, la violence est impersonnelle. Passé l'assourdissement de la détonation, cette focalisation trop large se réduit drastiquement à l'arme que Nell tient entre ses mains. Soudain personnifiée, la carabine « rugi[t] », innocentant la chasseuse : « j'ai pensé que je n'avais pas tiré ». Délestée de sa culpabilité, elle devient spectatrice de sa propre brutalité : Nell regarde les oiseaux prendre la fuite, mais son œil est inexorablement attiré vers le sol où git la laie agonisante. Un souvenir d'enfance s'intercale néanmoins entre la narratrice et le spectacle de la mort qu'elle a dispensée : l'image d'un chat tourmenté par « des gamins ». Elle est pourtant obligée d'admettre la parenté de la « fascination malsaine » qu'elle avait alors ressentie avec sa présente stupeur. La laie donne à voir son impuissance : elle est « incapable de se redresser » et ses « pattes de derrière remu[ent] inutilement ». La position d'un observateur prétendant rester extérieur à une pareille souffrance devient fatalement le lieu d'un certain sadisme.

L'itinéraire de Nell et de sa sœur vise justement à démentir cette

p.299 à 301, de
« Tout a explosé »
à « ce tas de muscles
et de nerfs en
viande » (version
poche, Totem)

distance que la modernité a longtemps maintenue avec la nature. Nell s'approprie finalement son geste : « j'ai réussi ! ». Il s'agit maintenant d'achever le sanglier qu'elle a abattu, mais les balles paraissent insuffisantes. Comparées aux glands dont les sangliers se nourrissent, les cartouches semblent absorbées par la laie. La chasseuse semble néanmoins communier avec sa proie dans une étrange « joie » alimentée par l'« énergie » que la bête agonisante jette « sauvagement dans le monde ». Cette fureur incarnée par la gradation verbale — « grogner et grommeler et projeter de la boue » — contraste avec l'impuissance de l'animal peu de temps avant : face à Nell, le sanglier peut « se battre » et les deux protagonistes parviennent à échanger un regard avant que la jeune femme ne porte le coup fatal. En trépassant, la laie semble concéder sa mort à son assaillante qui la suppliait de mourir.

Loin de creuser la faille qui sépare l'homme de l'animal, la chasse permet à Nell de sympathiser avec les sangliers pour lesquels elle éprouvait jusqu'alors une indifférence hostile. La bête abattue, c'est le corps de la jeune femme qui « tressaill[e] ». Et le cadavre de la bête se confond fantasmatiquement avec la dépouille de son père. Pourtant, cette identification avec la charogne recèle un « déferlement de puissance » : Nell transformera bientôt cette chair en « viande » et deviendra pourvoyeuse de vie pour sa sœur et son neveu. Nourricière, elle vomit comme le ferait une femme enceinte et se tient devant la bête abattue comme une mère auprès de son enfant, « incapable de détacher [son] regard du tas de chair boueuse qu'[elle] avait créé ».

Corps à corps avec la bête, la chasse est épreuve du deuil, et les larmes versées par Nell signent une trêve avec des fantômes trop longtemps négligés (les natives-américaines Sally Bell et la Lone Woman, victimes oubliées des blancs) et une nature qui fut si violemment méprisée.

Pistes pédagogiques

Écriture de soi

Les lycéens et apprentis lecteurs d'aujourd'hui recevront comme un cadeau ce recueil de confidences d'une narratrice de leur âge qui se lance dans l'écriture grâce au cahier aux feuilles blanches offert par sa sœur lors d'un Noël, une fête qui n'a plus rien à voir avec le monde d'avant, quand les parents étaient encore en vie, et qu'il y avait de l'essence et de l'électricité. Dès l'orée de cette lecture, pourront être repérés les méandres du récit, d'analepses en prolepses, évoquant la survivance des deux protagonistes qui oscillent entre souvenirs et espoirs, comme entre Éros et Thanatos. Les apprenants pourront ensuite évoquer leurs impressions de lecture à travers un nuage de mots, dont ils choisiront celui à partir duquel dérouler un souvenir personnel, dans un écrit d'appropriation à la manière de la narratrice évoluant dans son encyclopédie pour se faire « conteuse d'histoires ».

Nature writing

Outre les relations intrafamiliales, *Dans la forêt* questionne la société de consommation et le rapport de l'humain à la nature, s'inscrivant ainsi dans la lignée de l'ouvrage fondateur du *nature writing* : *Walden ou La vie dans les bois*, publié en 1854 par l'américain Henry David Thoreau, et republié, dans une nouvelle traduction en français, en 2017 par les Éditions Gallmeister.

Les élèves seront invités à le découvrir à la faveur d'une lecture comparée avec d'autres textes d'auteurs américains : *Silent Spring* (ouvrage choc de Rachel Carson paru en 1962 et déclencheur des mouvements environnementalistes), *Comment la terre s'est tue*, qui a pour sous-titre « Pour une écologie des sens » (de David Abram, 1996), *Pensées de la terre* (de l'écophilosophe John Baird Callicott, 2011).

Traduction

La qualité de récit « éco-poétique » de *Dans la forêt* sera mise en lumière par une attention particulière portée à la langue qui s'y déploie. Pour cela, un atelier de traduction permettra aux apprenants de saisir la dimension créative et littéraire à l'œuvre dans l'art de traduire. À partir d'un extrait du texte de Jean Hegland, une réflexion sur les choix lexicaux et sur la grammaire du texte les amènera à établir la différence entre traductions directe (simple transposition littérale) et indirecte (réécriture dans une autre langue). Au-delà de la technique et de la maîtrise de la langue, la traduction littéraire se révèle exercice de style, véritable écriture à part entière.

par
Vanessa Forsans

Œuvres écho

Le Sanctuaire,
roman de Laurine
Roux, Editions du
Sonneur, 2020



Printemps silencieux,
essai de Rachel
Carson, 1962 (éd.
Wildproject, 2009)

Vivants, série
photographique de
Matthieu Gafsou
(2018-2022) :
[http://www.
gafsou.ch/](http://www.gafsou.ch/)



Poésie

Marie-Lou-Le-Monde

Marie Testu est née en 1992. Après des études en classes préparatoires littéraires, elle passe l'agrégation, puis enseigne la philosophie à l'université. Elle est également titulaire d'un mémoire de doctorat sur « le désir et la perception », dans la philosophie de Maurice Merleau-Ponty. *Marie-Lou-Le-Monde*, son premier roman, a été publié en 2021.

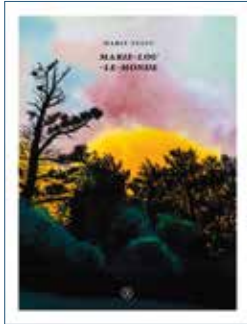
Il s'agit d'un roman-poème en vers libres qui évoque les premiers émois de l'adolescence. L'autrice affirme dans une interview qu'elle tenait un journal depuis son enfance. Elle y racontait de façon

un peu compulsive ses pensées, ses états d'âme, ses premières illusions. Elle a choisi une forme poétique pour son roman, plus naturelle selon elle, une forme qui lui permet de se réapproprier

l'expression de soi et la créativité, qui n'étaient pas encouragées pendant les études.

Naturellement et très vite, comme si j'avais déjà le livre en moi. Finalement, le texte que j'écrivais est devenu autre chose, beaucoup

plus tourné vers l'avenir, c'est devenu une sorte de quête d'un amour victorieux, d'une force de vie, de la femme idéale aussi.



Marie Testu

par
Véronique Pittolo

Liberté en vers libre

En ce début de XXI^e siècle, à une époque où la loi Veil, la contraception et l'avortement sont désormais des combats gagnés de haute lutte, on voit apparaître des œuvres littéraires écrites par de jeunes autrices trentenaires qui revendiquent, exposent, analysent leur expérience amoureuse et leur homosexualité avec une sorte de légèreté qui montre que les temps ont changé. Il y eut ainsi (en 2018) le roman de Pauline Delabroy-Allard, *Ça raconte Sarah* (éditions de Minuit) ou le roman graphique de Julie Maroh, *Le bleu est une couleur chaude* (Glénat, 2010). *Marie-Lou-Le-Monde* se présente ainsi comme un livre générationnel qui pose la question de l'homosexualité féminine, mieux acceptée aujourd'hui qu'autrefois, en dépit des contre-feux réactionnaires.

Marie-Lou-Le-Monde appartient à cette lignée de livres pour qui le lesbianisme va de soi mais il s'inscrit aussi dans le contexte post *me too* où des femmes prennent la parole pour affirmer les excès du machisme et du patriarcat. Le roman de Marie Testu n'est pas militant en soi, mais on ne peut le lire hors de ce contexte sociologique qui affecte aujourd'hui la création plastique et littéraire.

De ce point de vue, le genre masculin est traité en sourdine dans le livre : s'il n'est pas mal traité, il n'est en tout cas pas à son avantage. Les garçons sont en effet décrits comme des figurants, des êtres inconsistants corroborant le stéréotype du machisme et de la drague lourde :

*Les hommes sont effrayés car ça ne correspond à
Aucun portrait de femme
Les hommes sont envoûtés par ce qui correspond à
Toutes les femmes
.....
Dans ce bar minable
des esclaves de choix des hommes maigres
Qui respirent trop fort
Qui en veulent trop ils veulent
La manger ils veulent
Déchirer sa robe*

On pourrait même voir dans l'expression « Déchirer sa robe », une métaphore du viol.

Mais là n'est pas l'essentiel. *Marie-Lou-Le-Monde* est le récit d'une passion, d'un amour de jeunesse qui décrit l'attirance d'une jeune lycéenne pour une fille de son âge. Le livre raconte sous une forme

éclatée, le quotidien d'une vie ordinaire de lycéenne, les lieux sociaux d'une salle de sport, d'un bar, d'une discothèque, d'une villa de vacances en bord de mer. Ces espaces collectifs sont généralement organisés autour de normes hétérosexuelles. Ainsi cette passion se développe à contre-courant comme une dynamique à sens unique, essentiellement subjective. On ignorera les sentiments réels de Marie-Lou, sinon par quelques détails, parce que nous avons le seul point de vue de la narratrice, sa perception d'amoureuse qui ne considère le réel que par le filtre de sa fascination.

Loin des amours romanesques dans les œuvres classiques (La Fayette, Marivaux, Flaubert, Stendhal, Maupassant), qui donnent lieu à de longues analyses psychologiques sur les intermittences du cœur, nous sommes ici dans une prose coupée, un style direct et frontal, non démonstratif, composé de vers libres qui se succèdent. Essentiellement descriptifs, les détails mettent en valeur la dimension érotique du personnage, dans une syntaxe heurtée :

*Son jean noir trop serré entaille ses jambes
Fuselées
Des colonnes romaines*

Un vers comprend parfois un mot unique, ce qui produit une versification arbitraire et bricolée, par moments désinvolte, toujours haletante. C'est sans doute ce côté haletant qui donne au livre des résonances cinématographiques. Nous pensons aux plans-séquences enfiévrés du film de Ridley Scott, *Thelma et Louise*. Et la fureur de vivre suicidaire des personnages du roman n'est pas sans évoquer les duos légendaires de cinéma (*Les Amants de la nuit*, de Nicholas Ray, *Bonnie and Clyde*, d'Arthur Penn). L'autrice se projette dans une romance à deux comme dans ces films, associant le danger et le ravissement :

*La voiture fonce
Droit sur la falaise ...
Le grondement du moteur
Je sais qu'il faut que je continue je sais qu'il faut
Sauter tous les intervalles
Tu pulvérises tous les obstacles.*

Le fait de se situer hors des normes conventionnelles de l'hétérosexualité semble libérer une écriture urgente, qui est comme une mise à plat brutale de situations extrêmes.

*Je ne pourrai jamais
Dépasser
Un corps si brûlant
Je ne pourrai jamais aller au-delà
De ce moment*

Il y a une histoire du roman lesbien, comme genre à part entière : Gertrude Stein, dans *Autobiographie d'Alice Toklas*, décrit la vie de

sa compagne sous la forme d'une biographie biaisée. Avec *Le pur et l'impur*, Colette raconte ses amies-amantes lors de ses expériences sulfureuses à la Belle époque, Violette Leduc, compagne et protégée de Simone de Beauvoir, exprime dans *La Bâtarde* son désir d'union absolue. Enfin, Monique Wittig, dans *Le Corps lesbien* (paru en 1973 aux éditions de Minuit), analyse l'homosexualité féminine dans une optique militante et politique où la femme s'affranchit de son statut de corps-objet, jusque là considéré par le seul point de vue masculin. Le corps chez Wittig devient un corps-langage, c'est un peu la même chose dans le roman de Marie Testu : le corps seul produit le texte et construit sa langue (langue de chair, de passion, de fantasme). L'important étant d'exalter la présence charnelle et incandescente de la personne aimée, de lui attribuer une valeur d'apparition :

Plus tard je ferai un film sur Marie-Lou

On verra

Le battement visible de son poulx sous ses bracelets

La sueur de sa nuque sous sa chevelure

Sa langue épaisse sous ses lèvres

Sa cheville sous son jeans gris

Le corps de Marie-Lou, sexy, provocant, irradie l'espace en permanence, érotise tous les lieux qu'il traverse. Le titre du livre résonne d'ailleurs avec cette présence totale : *Marie-Lou-Le-Monde*. Elle envahit l'espace parce qu'elle fait monde, étant un cosmos à elle seule. Une parole brute décrit donc une passion brute, évidente, convulsive, qui déborde du cadre.

Cette sensualité « explosante fixe » évoque le surréalisme et la célèbre phrase d'André Breton, « la beauté sera convulsive ou ne sera pas », mot d'ordre lié à l'époque des surréalistes, à l'idée de Révolution. Le mouvement de Marie-Lou, lorsqu'elle lance ses cheveux comme un jet d'eau, pourrait changer le monde (aux yeux de son amoureuse), constituer un défi aux têtes blanches carbonisées. Son corps fuselé d'adolescente, enveloppé d'une tenue sexy minimale (jean, débardeur), fait également penser à la présence hyper charnelle de Marlon Brando dans *Un tramway nommé désir* d'Elia Kazan.

Il s'agit au fond de l'éternelle histoire de l'emprise amoureuse (vue ici du côté homosexuel féminin), qui, de Marivaux à Proust en passant par Musset et Stendhal, exprime une passion malheureuse, injuste, inégale, puisqu'un des deux protagonistes aime toujours plus que l'autre. Marie Testu a trouvé une forme adaptée à son propos : des vers fluides, comme on dit *fluidité de genre*. Comme le corps de Marie-Lou est constamment réduit à une mécanique (« Son corps est un ascenseur »), le roman adopte une esthétique rythmique, scandée, qui relève du hip-hop, d'une obsession faite de ressassements, de boucles, de répétitions, dans le désir entêtant de dire le désir, de le dire et de le redire encore.

Grammaire de la passion

Textes 79 & 81

*Quand ils la voient arriver
 Entortillée de noir
 Sa santé fait de l'ombre au ciel
 Mais cette fois Marie-Lou ne peut
 Supprimer la tristesse le lot commun
 Des hommes
 Dans sa plus belle robe
 À l'intérieur ce n'est que
 Rivière et l'eau coule
 Abondamment elle emporte
 Tout sur son passage les maisons les églises et les arbres*

Nous percevons dans cet extrait la façon dont les hommes et les femmes s'observent et se jaugent dans les rapports de séduction. Les yeux, les gestes, les silences, sont autant de façons d'être objet et sujet de désir, de théâtraliser le corps. Marie-Lou est décrite comme une femme fatale « entortillée de noir », stéréotype largement emprunté au cinéma. Mystérieuse, fascinante, consciente du charme qu'elle exerce, on pense ici à Rita Hayworth dans *Gilda* (film de Charles Vidor, 1946), héroïne entièrement fabriquée par l'imaginaire masculin.

Dans son texte, Marie Testu inverse le stéréotype. Son héroïne est sexualisée, mais cette fois le fantasme se projette d'une femme vers une autre femme, il y a comme un déplacement puisqu'on quitte la vision sexiste et machiste traditionnelle : ce ne sont plus les hommes qui fantasment sur une femme objet, mais une femme qui exerce son emprise sur une autre femme.

La femme fatale, vibrante et solaire, également présente dans le cinéma français quelques années avant la Nouvelle Vague, fut incarnée par Brigitte Bardot (*Et Dieu créa la femme*, Roger Vadim, 1956). On se souvient du plan séquence où Bardot s'exhibe, se tortille comme Marie-Lou dans ce roman, provocante dans sa plus belle robe, devant les garçons naïfs. Par conséquent, Marie Testu emprunte au cinéma une scène où le jugement est suspendu par un événement qu'on redoute et qu'on attend, dans un même mouvement contradictoire et chaotique. Le cinéma apparaît d'ailleurs explicitement comme un modèle à la page 99 : « Comme au cinéma le monde se fige et attend / La scène suivante il y a / Quelque chose d'anormal. »

On note également dans cet extrait la présence d'une métaphore qui

transforme Marie-Lou en rivière et non pas en rivière calme mais en rivière en crue plutôt qui transporte tout sur son passage. Deux choses sont à remarquer. D'une part, la rivière est une métaphore très fréquente du désir (ainsi que la nage) dans l'histoire de la poésie française. De ce point de vue l'extrait s'inscrit dans une certaine tradition poétique en transformant l'objet du désir en puissance surhumaine. Un peu plus loin dans cette page, l'objet du désir de l'héroïne est aussi comparée à une autre figure de puissance.

« Ils la traitent de sorcière » : la sorcière, créature maléfique, ce qui dans la femme, dans son extrême féminité fait peur aux hommes, sa sensualité incontrôlable.

D'autre part, le régime métaphorique et comparatif est l'une des ressources formelles fréquentes de ce livre. C'est peut-être même la figure de style dominante comme le prouve un autre extrait.

*Ses yeux se brisent
De violets comme l'écharpe du prêtre ils virent au jaune
Droite sous les torrents
D'alléluias
Au commencement était le Verbe
La lumière et
Marie-Lou
Dans le bénitier dansent des
Chérubins aux têtes de vieillards
La pierre est froide
Marie-Lou a les bras en croix*

Marie-Lou est décrite comme une véritable créature, permutable et polymorphe. Après la femme charnelle et séductrice, elle apparaît ici en figure christique que le commun des mortels, ou la commune des mortelles, ne rejoindra jamais. On retrouve en effet dans cet extrait des citations bibliques (« Au commencement était le verbe »), des allusions au monde religieux chrétien (les chérubins, le prêtre, le bénitier, les bras en croix, les alléluias) et aussi une référence voilée à la trinité qui fonde le dogme chrétien (Dieu est un en trois) : ici les trois personnes sont le Verbe, la lumière et Marie-Lou, façon métaphorique à nouveau de dire que Marie-Lou est un peu comme Jésus-Christ descendue sur terre pour sauver l'héroïne et qu'elle est de statut divin. Le Verbe la lumière et Marie-Lou c'est aussi tout ce qui constitue ce qu'il y a dans le livre de Marie Testu : le personnage, la langue, et cet espèce d'éclat que donne la lumière de l'amour.

Pistes pédagogiques

Une initiation à l'amour

La découverte de *Marie-Lou-le-Monde* se fait en suivant le personnage éponyme. Les élèves relèvent différents éléments caractérisant Marie-Lou : son portrait physique, l'évocation de certaines parties de son corps souvent rassemblées en une seule page (p.11, p.72-73), les vêtements qu'elle porte (p.12, p.35) ; son portrait moral montre une jeune femme qui assume son corps qu'elle ne cache pas (p.13), mais aussi une force vitale qui se manifeste par les mouvements incessants de Marie-Lou, et se résume par l'image de la « fille paquebot/ Un Titanic sans iceberg et sans/Destination (p.42). La vitalité du personnage et la fascination qu'elle exerce sur la narratrice s'exprime dans les comparants animaliers qui associent Marie-Lou à des animaux sauvages : tigre et girafe (p.26), panthère (p.30)...

La prise en compte des nombreuses occurrences du pronom indéfini « tout », régulièrement sujet grammatical des verbes « commencer » et « finir » (p.9, 15, 117), associé aux vers qui disent la naissance (p.17 et 24) permettra de réfléchir à l'amour passionné et sensuel qu'éprouve la narratrice pour Marie-Lou mais aussi d'expliquer le titre du roman, dans le sens où Marie-Lou « est » le monde.

Grâce à une sélection de passages descriptifs caractérisant Marie-Lou et de textes poétiques

surréalistes, on propose un exercice d'écriture d'appropriation qui développe différentes figures d'analogie. La découverte du recueil d'Éluard et de Man Ray, *Les Mains libres*, sera profitable.

Un récit poétique

Les élèves réfléchiront aux genres littéraires auxquels ils peuvent associer l'œuvre de Marie Testu. La lecture du texte comme poème est renforcée par la mise en évidence de certains procédés d'écriture propres à la poésie, particulièrement contemporaine, comme les reprises anaphoriques (p.18, 53, 105), les allitérations et les assonances, l'absence de ponctuation, la disposition du texte sur la page qui joue sur les blancs typographiques pour délimiter les strophes et valoriser certains syntagmes (p.38, p.109).

La réflexion sur l'appartenance au genre du roman passe par la prise en compte de sa dimension narrative, marquée par certaines indications temporelles : « Avril » (p.10), « le 20 Juin » (p.69), « Ce soir j'ai/27 ans (p.95). Il serait judicieux de demander aux élèves comment ils interprètent les pages qui ne présentant que des points de suspension délimitent autant le texte que les étapes de la relation avec Marie-Lou. Enfin on interrogera la page blanche (p.93) comme manifestation d'une ellipse narrative et délimitation du dernier temps du récit où le dispositif énonciatif est modifié.

par
Stéphane Cozette

Œuvres écho

*Autobiographie
d'Alice Toklas,*
roman de Gertrud
Stein (1933, éd.
Gallimard 1980)



Séries sur
l'adolescence :
*Euphoria, Normal
people, Skins,
Skam*



Adolescentes,
documentaire de
Sébastien Lifshitz
(2019)

Album photo

Jérôme Game est un poète et écrivain français né en 1971, auteur d'une vingtaine d'ouvrages (recueils, livres-CD de poésie sonore, roman, essais, DVD de vidéopoèmes, pièces de théâtre, affiches). Adeptes de l'hybridité des formes, il mêle les pratiques textuelles, traverse les frontières des arts : c'est dans ces écarts que son écriture agit et

s'ajuste, explorant la consistance des corps, des événements et des récits, collectifs ou individuels, via celle des signes et de la grammaire. S'inscrivant dans la lignée des poètes sonores, il a fait plus d'une centaine de lectures publiques en France et à l'étranger (à la Cinematek de Bruxelles, au Centre Pompidou à Paris, à Masnâa-Casablanca, au Taipei Poetry Festival, etc.). En 2020, il est nommé pour le Prix

Bernard Heidsieck-Centre Pompidou, qui distingue un auteur pour sa création littéraire hors du livre. Il collabore avec des artistes de la scène (Cyril Teste, David Wampach, Hubert Colas, Antoine Oppenheim et Sophie Cattani), de l'image (Valérie Kempeeners), et du son (DJ Chloé, Olivier Lamarche). Diplômé de philosophie et de sciences

politiques, il est actuellement professeur d'Esthétique à la Haute École des Arts du Rhin et au Hunter College/City University of New York. Il est également l'auteur de plusieurs essais sur l'esthétique contemporaine et sa dimension politique. Ses livres font l'objet d'adaptations radio-phoniques, plastiques, et scénographiques. Des traductions de ses textes ont paru dans de nombreuses langues.



Jérôme
Game

par
Virginie
Poitrasson

Décryptage poétique de l'image

Album photo est constitué de quatre-vingt-dix photopoèmes, qui sont autant d'instantanés photos pris sur le vif. Ce livre est une tentative de décryptage de « la pictogrammisation du contemporain »¹. *Album Photo* décline en six chapitres les « régimes-clé de l'image »², ces usages que nous faisons de l'image, notamment sa fabrication et sa réception.

Dans le premier chapitre « *_Image_file_* », Jérôme Game décrit des « photos imparfaites et non-professionnelles qu'on prend de notre quotidien avec nos smartphones, swippant de notre pouce sur la surface pixellisée de nos vies quelconques, citadines ou touristiques »³. Il n'hésite pas à s'emparer de la langue anglicisée et tendance des réseaux sociaux pour en montrer la vacuité et la redondance, on note notamment dans le chapitre les nombreuses occurrences du mot « *swipe* » qui ponctue chaque image. Ces photopoèmes prêtent une attention particulière aux caractéristiques de l'image photographique. Tout d'abord le lexique des couleurs prédomine comme aux pages 33 et 37 : « avec coulures de violet, de jaune aussi, de bleus délavés », « entre parasols bleu Nestlé et poubelles vert forêt ». Les notions d'avant-plan et d'arrière-plan renvoient à la construction de l'image comme aux pages 19 et 21 : « À l'avant-plan, deux jeunes hommes aux cheveux noirs enserrent le cadre », « le bac à verdure à l'arrière-plan ». Ensuite la qualité de l'image fait partie des éléments descriptifs, Jérôme Game note si l'image est pixellisée (page 13 « le pixel est épais », page 31 « pixellisé à l'extrême ») ou floue (page 15 « en plus flou »). Il observe la luminosité (page 29 « En plein contre-jour, on voit la fenêtre énorme du ferry-boat est énorme, en biais, suréclairée ») ainsi que le cadrage de l'image comme à la page 39 : « À la verticale en contre-plongée, on voit le ciel bleu rayonne à midi, crame littéralement, remplit le cadre en écrasant tout sur lui. » La récurrence de l'expression « Ça a zoomé » dans le livre souligne le caractère impersonnel et répétitif du geste photographique chez nos contemporains. Les photopoèmes font aussi écho visuellement aux formats de l'image que la photo ait été prise au format paysage ou au format portrait.

Jérôme Game analyse et décrypte également le geste précédant la prise de vue et montre comment « l'appareil photo - dans son cas la syntaxe - singularise le point de vue. »⁴ comme à la page 43 : « En pivotant vers la mer, on a zoomé sur la plage en pente douce jusqu'à trois jeunes filles ». Ce décryptage du geste avant le clic de la caméra est l'objet du second chapitre intitulé « Négatifs ». Le poète y interroge « notre propre image en train de prendre ces images »⁵ et observe comment nous prenons la pose. C'est non sans humour et ironie qu'il décrit dans ses négatifs nos corps de faiseurs d'image, quand ceux-ci se contorsionnent dans des postures totalement improbables, déployant des trésors d'imagination pour tenter d'obtenir le selfie parfait au cadrage idéal. Le négatif #41 en page 59 en est un exemple parlant : « On le voit entièrement fléchi sur les pieds bien écartés dans ses baskets [...] son téléphone fuchsia est très légèrement penché sur le genou droit, les deux bras vers l'avant, l'écran de biais dans les mains. L'air incertain, le buste figé, il a bloqué sa *click !* respiration. »

Le troisième chapitre « Catalogue » renvoie aux images que l'on trouve dans un catalogue d'exposition, ici des clichés de paysages urbains et de scènes de rue, retraduisant une visite dans un musée. Le quatrième chapitre « Press-book » questionne l'image médiatique dans les journaux, support premier et essentiel « des récits du monde socio-politique et des différentes globalisations à l'œuvre aujourd'hui »⁶. Il donne à voir et à lire des clichés de migrants, d'hommes politiques et de catastrophes contemporaines. Le cinquième chapitre intitulé « Légendes » reprend le travail textuel des agences de presse lorsqu'elles nomment les images médiatisées. Ses légendes énumérées sous forme de liste mettent au même niveau les passagers clandestins et les touristes, les plus pauvres et les plus riches, les manifestations de masse et le buzz des derniers joujoux technologiques. Le dernier chapitre « InstaSnap », lui, énumère la masse objective et arithmétique des images prises, émises, aimées chaque seconde sur l'application Instagram.

Dans *Album photo*, Jérôme Game parvient à faire une retranscription textuelle de ces images partagées, à reproduire en mots simultanément l'instant photographié — ce que l'image montre — et la durée dans laquelle s'inscrit l'image — ce qu'elle raconte — et ce par le biais d'une écriture poétique à la grande liberté formelle. Il fait un usage fréquent de l'ellipse, dans la description tout d'abord, ce qui donne au lecteur accès à un espace imaginaire, comme à la page 15 : « On voit les silhouettes incertaines sont alignées de profil cette fois, le T-shirt rouge en queue-de-cheval très appliqué à l'avant, le gros plus lentement. » Dans cette phrase, on note l'omission du pronom relatif « qui »

entre « incertaines » et « sont » et l'ellipse du nom de la personne caractérisée par le groupe nominal « le T-shirt rouge » qui produit une pronominalisation du T-shirt rouge. À l'opposé, on peut noter l'usage du pronom neutre « ça » pour qualifier les protagonistes d'une photo, ce qui a pour effet de les réduire à l'état d'objet, comme à la page 19 : « ça s'aligne en tête bien droites, absorbées ». En page 45, on remarque la comparaison déshumanisante des « voyageurs [qui] attendent le métro » à « des mannequins en vitrine, déhanchés souvent, bras chargés ». Ces figures confirment que, dans les photopoèmes de Jérôme Game, les objets et les formes prennent vie quand les êtres vivants eux se figent et se réifient. Avec cette pratique de l'ellipse, Jérôme Game ouvre une réflexion sur ce qui, dans l'image, est hors-champ et sous-entendu et permet de révéler « la matière qui résiste ou excède les discours qu'elle est supposée porter ou représenter »⁷. Si l'on regarde de plus près, cette pratique va plus loin, puisque avec ce procédé, Jérôme Game crée fréquemment soit une accélération temporelle, faisant un saut dans le temps en taisant volontairement certains événements, comme à la page 68 (« On voit des flashs en vert fluo [...] et des buildings sur le ciel violacé, ça défile »), soit une accélération spatiale, faisant un saut dans l'espace en omettant certains éléments de la scène, comme à la page 72 (« La deux fois trois voies s'enfonce dans l'image en béton armé vire à gauche au loin »). Par ses usages de l'ellipse, Jérôme Game cherche à indéciser « un présent bien cadré, ou plutôt [à révéler] ses puissances de devenir par la durée narrative, c'est-à-dire sa capacité intrinsèque de bifurcation à partir de tout maintenant. »⁸

1. Jérôme Game, « Les images ne sont pas des apparences sur le monde. Elles sont des bouts de monde. », Entretien avec Johan Faerber, *Diacritik*, 16 décembre 2020, <https://diacritik.com/2020/12/16/jerome-game-les-images-ne-sont-pas-des-apparences-sur-le-monde-elles-sont-des-bouts-de-monde/>.

2. Ibid.

3. Ibid.

4. Ibid.

5. Ibid.

6. Ibid.

7. Ibid.

8. Ibid.

Le bain révélateur de la langue

Les photopoèmes de Jérôme Game dans *Album photo* sont construits en plusieurs étapes : « capture rétinienne immédiate, produit ultérieur de cette capture par appareillage photographique, retranscription textuelle de cette image toujours branchée sur les deux autres moments, tel le stade ultime d'une opération de filtrage—rejouant en cela l'écriture-même du livre. »¹ On note que Game aime employer un lexique technique, qui déplace la poésie loin des terrains qui lui sont souvent dévolus. Le photopoème aux pages 86-87 dans la section 4 du chapitre « Catalogue » est un bon exemple de ce processus. Écrit en gros caractères, il est présenté en format paysage, sur une double page qui rappelle la prise de vue cinématographique. Les nombreux verbes d'action (« progressent », « rapetissent », « traversent ») montrent le mouvement des individus dans cette scène de métro, un peu comme le faisait le photographe Muybridge renommé pour ses décompositions photographiques du mouvement. Le parti-pris de l'auteur de décrire avec précision l'éclairage artificiel de la scène montre l'intérêt qu'il porte à l'objet cinéma. Il détaille le découpage architectural de la lumière artificielle à la façon d'un technicien lumière : « le couloir du métro en plan de coupe est blanc » et « les néons, le parterre lustré éclairent la ligne séparant les deux sens ». Et pour mieux rendre compte de cette image grand format, il emploie des formulations tels que « énorme profondeur de champ » et « traversent l'avant-plan » qui renvoient au cadrage cinématographique.

Les photopoèmes en pages 89 et 92 sont construits, eux, comme des séquences de film. Le premier à l'aide du zoom de la caméra fait défiler le paysage vu par le spectateur au travers d'un hublot. Ce défilement prend de la vitesse grâce aux verbes d'action (passer, rejoindre) présents dans le texte. De plus, la construction en asyndète du poème donne à la description rythme et énergie : « On voit le train passe sur un pont, rejoint la berge opposée, le fleuve, les reliefs à gauche en haut, les buildings plus foncés, la cour de l'entreprise avec les camions, le soleil ». Le second photopoème insiste sur le cadrage du personnage par la caméra, faisant oublier le sujet même de l'image

Pages 85 à 93,
section 4 du chapitre
« Catalogue »

pour mettre finalement en avant l'esthétique cinématographique du cliché et la qualité de l'angle de vue : « l'employé est posté en plan américain à l'angle inférieur droit du bassin, mains sur les hanches, pieds joints. Il regarde sérieusement au loin parfaitement surcadré dans la porte en verre ».

À la manière d'Henri Bergson selon qui le rire plaque « du mécanique sur du vivant », l'humour subtil de Jérôme Game se déploie surtout au détriment des sujets photographiés. Les éléments de décor prévalent sur les personnes (« l'écriteau de sécurité sur le muret monté d'une barre en acier vire à droite au loin, resplendit. »), les sujets, eux, ne sont plus que « des figures [...] à l'extrémité du bassin », comme à la page 90. Certains sujets caricaturaux deviennent risibles juste par leur posture et l'ineptie de leurs gestes, ainsi en page 91 « On voit le gros à la cinquantaine bronzée est assis devant une bouée » et aussi en page 93 « Un deuxième gros luit au soleil à moitié chauve, immergé jusqu'au cou sourcils froncé. Le premier regarde dans le vide en short rouge. » Les formulations impersonnelles telles que « On voit » ou « Ça a zoomé » ou « Ça continue de zoomer » qui abondent non seulement dans cette section mais également dans tout le livre, viennent renforcer ce sentiment de dépersonnalisation de l'image.

Le lecteur, au fil de sa découverte d'*Album photo* ne voyage pas seulement dans des clichés intimes, des clichés de voyage et de presse ou encore des selfies, il navigue surtout dans le langage de l'image même, dans le bain révélateur de la langue photographique qui montre la singularité des choses. Comme l'affirme Jérôme Game dans l'entretien qui lui est consacré dans la revue littéraire *Diacritik* : « le singulier c'est le bougé, la force des corps saisie pour elle-même, et non pas les référents ou signifiés. »²

1. Jérôme Game, « Les images ne sont pas des apparences sur le monde. Elles sont des bouts de monde. », Entretien avec Johan Faerber, *Diacritik*, 16 décembre 2020, <https://diacritik.com/2020/12/16/jerome-game-les-images-ne-sont-pas-des-apparences-sur-le-monde-elles-sont-des-bouts-de-monde/>.

2. Ibid.

Pistes pédagogiques

Feuilleter un album

Pour susciter la curiosité des élèves, nous pouvons, dans une première rencontre avec le recueil, les amener à s'interroger sur les horizons d'attente du titre ainsi que sur ceux des six sections qui invitent, de prime abord, à parcourir un album « d'images », de « photos ». Pour compléter, le professeur pourra lire la quatrième de couverture qui devrait bouleverser certains repères avec les termes tels que « photopoèmes », « images-récits » ou encore la métaphore du « révélateur poétique ». Enfin, les élèves achèveront de faire connaissance avec l'œuvre et l'univers de Jérôme Game par une prise concrète avec cet objet-livre : on pourra répartir les élèves en groupes et leur attribuer une section à parcourir afin de repérer des éléments de mise en page (tailles de police différentes ; format du texte mode paysage, portrait ou panoramique ; texte sur fond noir façon négatif ; effets de zoom...) ainsi que les spécificités d'écriture de cette « langue image » à travers les divers poèmes en prose (lexique technique propre à la photographie ; récurrence de « on voit » ; élision de pronoms personnels et relatifs ; phrases brèves ; le *SWIPE* qui égrène la première section). Ce travail de repérage peut être mené à l'oral sous forme de travail collaboratif et sera aussi l'occasion de partager leurs impressions face à une forme poétique inédite, puissante et riche.

Les pouvoirs de l'image

Que se passe-t-il quand on regarde une photo ? Comment s'empare-t-elle de nous ? Qu'en retient-on ? Ici, l'image fixe, muette, parle, montre et raconte. Nous pourrions commenter avec les élèves la citation de Jacques Rancière en exergue « *Il y a du visible qui ne fait pas image, il y a des images qui sont toutes en mots* ». Un travail sur la tradition et le procédé de l'ekphrasis peut être mené en amont d'un travail d'écriture à partir de photographies du quotidien en invitant à écrire à la manière de Jérôme Game... et saisir l'essentiel d'une photo pour la retranscrire en un texte bref et précis. Pourquoi ne pas leur proposer de retrouver par la suite l'image correspondant au texte ou d'esquisser ce qu'ils auront « vu » dans les mots.

Ajuster notre regard

On pourra aussi attirer l'attention des élèves sur la dimension à la fois critique et réflexive des photopoèmes qui interrogent notre rapport au flux des images et à ses outils (téléphone portable, appareil photo, réseaux sociaux...). La Semaine de la presse peut être l'occasion de réaliser une « revue de presse en mots » à partir de clichés du monde pris par les élèves eux-mêmes et d'amener une réflexion sur nos rapports à l'image, ses pratiques, ses dérives et ses enjeux.

par
Laetitia Gomes

Œuvres écho



Selfies, court métrage de Claudius Gentinetta (2018)

Notre musique, film de Jean-Luc Godard (2004)



Une femme en contre-jour, Gaëlle Josse, 2019, Ed. Noir sur Blanc

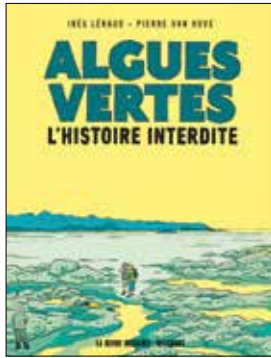
Bande dessinée

Algues vertes, l'histoire interdite

Née en 1981 à Saumur, Inès Léraud est formée à la Femis, puis à l'École Nationale Louis-Lumière, où se nourrit son intérêt pour la forme documentaire. Parallèlement, elle suit des études de philosophie et soutient un master consacré à Henri Pézerat, un des premiers lanceurs d'alerte sur l'amiante. Documentariste pour Radio France, pour Arte ou pour la chaîne Histoire, Inès Léraud s'intéresse très tôt aux questions de santé publique, d'environnement et d'industrie agro-alimentaire. En 2015, elle s'installe dans un hameau du cœur de la Bretagne, région à laquelle elle consacre plusieurs reportages sur France Culture et France Inter entre 2016 et 2017. En 2017, elle publie dans le numéro 17 de *La Revue Dessinée*, sous le titre « Sur la plage empoisonnée », un repor-

tage dessiné par Pierre Van Hove, première ébauche du grand récit que propose en 2019 *Algues Vertes*.

Pierre Van Hove, né à Angoulême en 1974, est animateur, graphiste et illustrateur. En 2001, il co-fonde finalement, une société de production audiovisuelle spécialisée dans l'animation. Illustrateur pour la jeunesse, il publie également des bandes dessinées (par exemple *Le Voleur de Livre*, en 2015, chez Futuropolis, avec Alessandro Tota). En 2017, il illustre dans *La Revue Dessinée* le premier reportage d'Inès Léraud sur les algues vertes. En 2022, il publie, avec Gérard Davet et Fabrice Lhomme, *L'obsession du pouvoir* (Delcourt), un album qui revient sur les présidences de Nicolas Sarkozy, François Hollande et Emmanuel Macron.



Inès Léraud
& Pierre Van
Hove

par
Laurent Gerbier

Enquêter en vert (et contre tous)

Les algues tueuses et leur histoire

En 2009, sur la côte nord de la Bretagne, un cheval et son cavalier s'enlisent dans une nappe d'algues vertes en décomposition. Le cheval meurt en quelques minutes tandis que le cavalier, transporté à l'hôpital, s'en sort de justesse. C'est le point de départ de l'enquête au long cours menée par Inès Léraud et dessinée par Pierre Van Hove : en effet le cheval et son cavalier ne sont pas, loin de là, les premières victimes des algues vertes.

L'industrialisation de l'agriculture bretonne implique dès les années 1950 l'utilisation massive d'engrais à base de nitrates : infiltrant les sols, lessivés par les pluies, ces nitrates finissent par gagner la mer où ils dopent la croissance des algues vertes. Les premières « marées vertes » se produisent au début des années 1970 : les algues s'accumulent sur les plages et produisent en se décomposant des quantités importantes d'hydrogène sulfuré (H₂S), un gaz nauséabond, toxique et potentiellement mortel. Or le travail des médecins, des associations ou des journalistes qui essayent de documenter ce danger se heurte depuis plus de trente ans à la résistance féroce des industriels de l'agro-alimentaire, hélas souvent secondés par les pouvoirs publics. C'est l'histoire de ces marées vertes et de leurs enjeux sanitaires, économiques et politiques qu'Inès Léraud et Pierre Van Hove s'emploient à reconstituer.

Leur livre affronte ainsi, avec une grande intelligence, un des problèmes essentiels de la bande dessinée documentaire : il s'agit en effet de traiter une question complexe en la rendant compréhensible pour le lecteur. Or, pour rendre pleinement intelligible l'affaire des algues vertes, il faut déployer des connaissances scientifiques précises, comprendre des enjeux économiques et industriels intriqués, suivre minutieusement les étapes des procès en cours, etc. Comment traiter de manière lisible cette somme d'informations denses et techniques ? Pour répondre à cette question, les auteurs disposent d'un instrument essentiel : le découpage.

Raconter un monde complexe

Inès Léraud et Pierre Van Hove choisissent d'ordonner le récit de leur enquête en ménageant de savants aller-retours entre les faits divers et le contexte qui permet de leur donner sens. Les trois premiers chapitres du livre se concentrent donc, à partir de l'accident de 2009, sur la série des intoxications qu'a connu le littoral breton : deux autres accidents similaires, exactement au même endroit, ont coûté la vie à un joggeur en 1989 et failli tuer un ramasseur d'algues en 1999. À partir de ces trois accidents, la série se complète peu à peu : deux chiens empoisonnés par l'H₂S en 2008, un ramasseur d'algues mort en 2009, trente-six sangliers tués par le gaz lors de l'été 2011. Le récit de cette série tragique permet de présenter les acteurs du dossier, les militants associatifs, les médecins, les familles touchées, mais aussi les responsables économiques et politiques qui tentent d'étouffer ces affaires et se scandalisent des premiers reportages diffusés dans la presse.

Dans un second temps, les deux auteurs abandonnent le récit journalistique et entreprennent de raconter l'histoire des algues vertes en remontant à ses origines. Le chapitre 4 offre ainsi un historique de l'industrialisation de l'agriculture bretonne et de ses effets sanitaires, en montrant les réactions de défense des industriels de l'agro-alimentaire qui ont favorisé le recours aux engrais, et la protection que leur accordent les pouvoirs publics. Le chapitre 5 examine avec un regard critique les plans « algues vertes » mis en place par les autorités, et reconstitue les réseaux de lobbying qui lient les collectivités locales, les élus régionaux et les grands industriels. Le chapitre 6, enfin, s'intéresse au point de vue des agriculteurs prisonniers du système de production industriel, tout en donnant la parole à celles et ceux qui essaient d'inventer d'autres manières de produire.

Au terme de cette synthèse, le chapitre 7 peut alors reprendre le fil du récit : en 2016, les algues font une nouvelle victime, un joggeur d'une cinquantaine d'années asphyxié par l'H₂S dans l'estuaire du Gouessant. Cette nouvelle tragédie offre à l'histoire un épilogue effrayant, dans lequel les efforts pour dissimuler les causes de ce nouveau décès sont désormais pleinement lisibles pour le lecteur qui a traversé toutes les strates de cette affaire politico-environnementale.

L'art du dessin au service de l'enquête

Pour rendre assimilable cette démonstration finement organisée, les auteurs s'appuient sur les outils visuels propres à la bande dessinée. Le dessin est de prime abord très simple : purement documentaire, il semble enregistrer les faits de manière minimaliste, en accordant

une large place aux dialogues (tout en déclinant au fil des pages une palette chromatique verte très suggestive). Cependant, le graphisme est en réalité plus souple et plus varié qu'il n'y paraît : aux séquences de récit et de dialogue succèdent bientôt tous les instruments que l'information visuelle. Au récit se mêlent donc des diagrammes, des schémas explicatifs, des rappels historiques, des documents, des synthèses permettant de représenter en pleine page un circuit de corruption, un réseau de lobbying, ou un programme scientifique.

Mais Pierre Van Hove ne se contente pas d'employer les ressources propres à la pédagogie visuelle ou à la vulgarisation : il sait aussi travailler de vastes planches esthétiques qui arrêtent l'œil et suspendent le récit, et il est également capable de traiter de manière presque comique l'énervement ou le malaise de certains des acteurs du récit, en surjouant l'expressivité plastique des corps et des visages. Cette alternance rythme efficacement la densité d'information en créant des respirations utiles dans la conduite des pages, et la variété des types de dessin et des formes de la mise en page, liée au découpage des chapitres, permet au lecteur de ne jamais se perdre dans les méandres de ce dossier d'une grande complexité.

La recherche de la vérité

Il faut enfin souligner que ce livre est d'abord le livre d'une journaliste, qui obéit à toutes les règles de la déontologie de son métier : les informations sont sourcées, les témoins sont cités à charge et à décharge, les pièces documentaires sont produites dans une annexe à la fin de l'ouvrage. Même lorsque certains de ses interlocuteurs s'insurgent contre l'interprétation qui est faite de leurs propos, Inès Léraud les cite et mentionne leurs démentis ou leurs désaccords. À l'heure des *fake news* et de la post-vérité, il est essentiel de voir les auteurs déployer de manière aussi rigoureuse les mécanismes de la recherche de la vérité : leur traitement critique est constamment nourri de l'établissement des faits, de la confiance dans le travail de la science, de l'honnêteté dans la mise en forme des arguments.

Les lecteurs comme les critiques ne s'y sont pas trompés : *Algues Vertes* a obtenu six prix différents, et le livre s'est à ce jour vendu à plus de 100 000 exemplaires. En septembre 2022 débute en Bretagne le tournage de l'adaptation du livre d'Inès Léraud et Pierre Van Hove. Réalisé par Pierre Jolivet, le film a suscité une levée de boucliers : la région Bretagne lui a refusé le moindre financement, et les maires de plusieurs communes concernées ont exprimé leur refus de collaborer à ce projet. Plus la crise environnementale s'envenime, et plus la recherche de la vérité suscite de conflits.

50 nuances de vert

Planche p.113

Cette planche se situe au début du dernier chapitre du livre : après avoir présenté l'histoire de la pollution aux algues vertes et les responsabilités des différents acteurs économiques et politiques, les auteurs reprennent le fil de l'enquête et s'apprêtent à évoquer la dernière victime de l'hydrogène sulfuré, un joggeur de 50 ans, en pleine forme physique, asphyxié dans les vasières de l'estuaire du Gouessant, au fond de la baie de Lannion. La planche est construite en un gaufrier classique de six cases, qui présentent six vues de l'estuaire envasé, accompagnées en voix off d'un compte-rendu de la visite de l'estuaire par Yves-Marie Le Lay, responsable d'une association de protection de la nature (on note d'ailleurs que la référence du texte est précisée par une note de bas de page, usage nouveau en bande dessinée, qui vient de la littérature scientifique ou documentaire, et qui manifeste le souci des sources propre à la déontologie de l'enquête).

L'effet esthétique est saisissant : le dessinateur choisit de décliner une palette de verts livides et morbides pour accompagner visuellement le triste diagnostic du texte, qui décrit la manière dont les algues ont étouffé toute vie dans l'estuaire. Il y a là un retournement saisissant, emblématique de l'effet d'ensemble du livre : le vert, habituellement, c'est la couleur de la végétation, la couleur de la nature ou de ses défenseurs (être « vert », c'est être écologique). Or ici, au contraire, c'est désormais la couleur malade de l'empoisonnement, la couleur des algues qui prolifèrent, qui stérilisent l'estuaire, étouffent la faune et la flore, et tuent les animaux et les hommes. Enfermées dans ces dégradés de vert, les cases ont un aspect technique et froid qui confine parfois à l'abstraction : ces images de strates et de sédiments, dont il est compliqué de bien saisir l'échelle (cases 1 et 2), présentent un paysage moribond (dans les cases 3 ou 5) et parfois difficile à lire (par exemple dans la case 4 : cette vue en contre-plongée des branches mortes des arbres stérilisés par les vases toxiques sur les berges du Gouessant, ne pourrait-elle pas être aussi interprétée comme une vue aérienne de l'estuaire, avec les traces ramifiées des chenaux épandant dans la baie les boues brunes et les nitrates ?).

Cependant cette succession de vues géographiques et chimiques, faites de boues verdâtres, de bulles et de vases, nous conduit inexorablement à l'impensable : dans la dernière des six cases, les

"Les algues, acheminées par le flot des marées, échouent dans ce lieu protégé et finissent par se décomposer dans le substrat vaseux pour former des poches de gaz toxique.



Des dizaines de milliers de mètres cubes de vase toxique.



Toute forme de vie a donc disparu dans ce milieu putride.



Plus un ver, plus un coquillage, plus un échassier dans cet endroit pourtant classé zone naturelle.



Un paysage morbide, un lieu à l'aspect figé, comme hors du temps."



*Extrait de "Bouessant, estuaire toxique", compte rendu de la visite de l'estuaire par Yves-Marie Le Lay, président de Sauvegarde du Trégor, le 10/09/2016.

paysages cadavériques laissent brutalement place à un cadavre au sens littéral. Un corps partiellement enfoui dans la vase surgit soudain dans l'image, comme si le cadrage le découvrait en même temps que nous, involontairement : coupé à la taille, sans visage, le dessin nous en laisse à peine distinguer un short et des chaussures de sport. Il est traité graphiquement dans les mêmes verts malsains que le reste des cases, fondu chromatiquement dans le paysage des vasières qui l'ont tué et qui semblent lui avoir donné leurs teintes. Sa découverte transforme toute la signification de la planche : rétrospectivement, tout se passe comme si les cadrages documentaires des cinq premières cases n'avaient pas été si neutres et si factuels qu'il y semblait, comme si au contraire on explorait depuis le début le décor, scrutant la scène à la recherche d'un indice, le paysage entier se trouvant baigné a posteriori dans l'inquiétude de ce corps que l'on finit par découvrir. Ce corps, c'est celui de Jean-René Auffray, dont la mort va amorcer la suite du récit et la fin de l'enquête dans les pages suivantes.

Ainsi la découverte du joggeur asphyxié par les algues vertes « réécrit » après-coup le sens de la planche que l'on vient de découvrir, et ce décalage recoupe une autre forme d'écart temporel qui traverse la construction cette page : en effet, la voix off qui accompagne les images (et ne se tait, bien sûr, que sur la dernière, en un silence presque respectueux) est issue d'une visite de l'estuaire du Gouessant réalisée par Yves-Marie Le Lay deux jours après la découverte du corps. S'il accompagne notre découverte progressive du paysage mort et du joggeur asphyxié, c'est parce qu'il sait, depuis le début, sur quoi va déboucher ce lent panoramique : le texte qui nous parle de la mort de l'estuaire est énoncé par une voix lugubre, qui est consciente de la mort de Jean-René Auffray. D'une certaine manière, en accompagnant les vues de l'estuaire asphyxié, elle nous prévient de ce que nous allons y rencontrer.

Pistes pédagogiques

par
Xavier Orain

Le temps de l'enquête

« L'histoire interdite » des *Algues vertes* s'étend des années 1980 à nos jours. On pourra insister sur cette lenteur que requiert le travail d'investigation et identifier les acteurs qui ont permis de mettre au jour patiemment une « vérité qui dérange » : lanceurs d'alerte, médecins, associations. Cette version des faits a ses opposants dont la voix discordante (cf. les démentis p.87 ou 157) souligne l'actualité du débat. Les auteurs privilégient le temps long de la mise en perspective critique, avec des éclaircissements historiques qui renvoient à un temps bien antérieur aux premières affaires (chap. 4).

Arrêt sur images

Toute bande dessinée documentaire s'expose à la mise en cause de la véracité de ses représentations, du fait même de sa nature dessinée, qui implique une re-composition quasi totale du réel. Aussi, tout est sourcé pour garantir l'authenticité des faits : photographies, fac-similés, données chiffrées. Pour autant, on pourra réfléchir aux atouts du dessin lui-même, tant pour recréer des effets de réel (p.21) que pour rendre intelligible une réalité complexe, notamment par des montages polyphoniques (p.72) ou par des formes visuelles qui tendent à l'in-

fographie ou à l'image sommaire (p.92-95) favorisant l'éclaircissement (p.44). Plus proche de l'opinion, l'image vise aussi la mise à distance critique voire la satire, dans le sillage du dessin de presse (p.57, p.109).

Décryptage d'un saccage organisé

Les proliférations d'algues vertes ne sont qu'un symptôme de plus d'un désastre écologique global. Le bras de fer entre lanceurs d'alerte et lobbies industriels peut sembler manichéen. Il révèle pourtant une fracture idéologique profonde, que résumant les p.63-65, entre d'un côté un modèle de croissance bâti sur le productivisme, et de l'autre les contraintes biologiques des écosystèmes associées aux questions de bien commun. La lecture d'autres albums liés à l'écologie peut aider les élèves à penser ces sujets : *Un Printemps à Tchernobyl* d'Emmanuel Lepage, *Saison brune* de Philippe Squarzoni, ou *Saccage* de Frederik Peeters qui file la thématique du porc, interrogent les représentations faussées que nous avons des questions environnementales et montrent autrement la destruction galopante de notre habitat et l'aliénation du vivant dont nous sommes aujourd'hui les témoins¹.

1. Ces albums sont tous empruntables, ainsi qu'une « valise écologique » comparative, auprès de la Maison de la BD de Blois, sous forme de lots de livres à destination des élèves, avec un accompagnement pédagogique dédié.

Œuvres écho



Dark Waters, film
de Todd Haynes
(2019)

Jeux d'influence, série
de Jean-Xavier de
Lestrade (Arte, 2019)



Polar vert, roman
young adult de
Thierry Colombié
(Milan, 2021)

Blanc autour

Wilfrid
Lupano &
Stéphane
Fert

par
Margot Renard

Né à Nantes en 1971, Wilfrid Lupano a grandi à Pau avant de « monter » à Paris étudier la philosophie puis l'anglais à la Sorbonne. Il puise dans les bandes dessinées de la bibliothèque familiale et dans sa pratique du jeu de rôles un goût pour les histoires qu'il investit dans des titres très variés, du récit fantastique *Alim le tanneur* avec Virginie Augustin (2004-2009) à la célèbre série des *Vieux fourneaux*, avec Paul Cauuet (2014-2020). *Blanc autour* est une de ses incursions dans le genre de la bande dessinée historique (avec *Le singe de Hartlepool* et *La bibliomule de Cordoue* notamment), dont il essaie de dépoussiérer certains codes. L'album a été rapidement traduit en anglais sous le titre *White All Around* (Europe Comics, 2021).



Né en 1985, Stéphane Fert est, comme Wilfrid Lupano, un féru de jeux de rôles. Après un passage par les Beaux-Arts puis dans l'animation, il fait son métier de la bande dessinée et de l'illustration. Au fil du temps, il développe un style expressif, vif et poétique, inspiré de peintres comme Gauguin ou Matisse et d'auteurs comme Lorenzo Mattotti. Il est l'auteur de bandes dessinées féministes (*Morgane* en 2016 et *Peau de Mille Bêtes* en 2019) où il reprend des récits bien connus pour les réécrire du point de vue d'héroïnes aux identités complexes, résistant aux rôles et aux identités de genre. *Blanc autour*, dont il a produit le dessin et les couleurs, lui permet encore une fois d'aborder une histoire dans laquelle les femmes sont au centre du récit.

Ouvrir la cage

Une éducation

Dans la paisible bourgade de Canterbury (Connecticut), vit Prudence Crandall, jeune femme blanche, enseignante et directrice d'un pensionnat pour jeunes filles. Nous sommes en 1832, et dans cette petite ville américaine, la population est en majorité blanche. Si l'esclavage a été aboli dans les États du Nord, les Noirs n'y sont pas considérés comme des citoyens à part entière. Or soudain, Miss Crandall décide de renvoyer ses élèves blanches pour accueillir exclusivement des élèves noires dans son pensionnat. Sa décision ravive le souvenir de la révolte d'esclaves de Nat Turner, qui un an auparavant, dans le Sud, a assassiné une quarantaine de Blancs. Turner savait lire et écrire — et c'est là que le bât blesse, car les Blancs ne souhaitent pas voir les « personnes de couleur », et encore moins des femmes, accéder à l'éducation et donc à une forme d'émancipation qui les menace. Tout au long du récit, on suit le parcours des pensionnaires et leur confrontation à un monde qui leur est hostile et contre lequel elles développent des armes : le savoir, la conscience politique et le militantisme, mais aussi l'apprentissage de l'estime de soi et de la sororité.

Sujet américain pour lectorat européens

L'idée d'un récit autour de Prudence Crandall est venue dans un second temps à Wilfrid Lupano, qui s'était d'abord intéressé à l'histoire de deux abolitionnistes américains. Il découvre ensuite Miss Crandall et son école : en scénariste qui sait adapter ses histoires à son public, il pense le sujet plus intéressant pour un lectorat européen. Développer cette histoire lui permet d'aborder des thématiques importantes d'une manière plus subtile. À travers cette bande dessinée, un sujet relativement anecdotique acquiert une valeur exemplaire, ce qui en fait un bon support de discussion concernant les droits des minorités et des femmes dans l'histoire et la culture américaines.

Une bande dessinée historique...

Les auteurs mettent en scène une société américaine du XIX^e siècle qui résonne fortement avec l'Amérique actuelle, où les droits des minorités et des femmes sont plus que jamais menacés. En cela, *Blanc autour* s'inscrit dans la mouvance de bandes dessinées historiques

politiquement engagées publiées par Tardi, Cruchaudet, Dytar, Grouazel et Locard... ou Lupano lui-même ! Ces auteurs ont à cœur d'éviter à la fois le style réaliste classique et le didactisme fastidieux de nombre de bandes dessinées historiques, dont le format né dans les années 1960-1970 a toujours cours aujourd'hui. Recherchant l'exactitude historique, ils se documentent et consultent souvent des historiens, en cours d'écriture ou pour valider scientifiquement le récit. En l'occurrence, Lupano et Fert ont recours à un dispositif devenu courant : une préface qui pose le contexte et une postface de Joanie DiMartino, conservatrice du musée Prudence Crandall.

...ou un conte initiatique ?

Cependant, *Blanc autour* peut aussi se lire à la manière d'un conte, si ce n'est qu'il s'agit d'une « histoire vraie », selon la formule consacrée. Sa structure narrative est similaire : situation initiale, événement déclencheur du récit, péripéties, dénouement. La situation initiale, nous l'avons vu, est celle d'une directrice de pensionnat bien intégrée dans une communauté blanche, bénéficiant du soutien d'un mécène, le juge Judson, un homme puissant qui se retournera ensuite contre elle. L'élément qui vient perturber cet équilibre est au départ un simple changement d'opinion : sans être militante, Prudence Crandall considère que les jeunes filles noires devraient aussi pouvoir accéder au savoir. Dans un monde où la ségrégation entre les Noirs et les Blancs est la règle, c'est tout l'un ou tout l'autre : elle doit fermer l'école aux élèves blanches pour pouvoir accueillir des élèves noires. Le geste provoque un tollé, et celle qui était une figure appréciée en ville se retrouve mise au ban, autant que ses pensionnaires.

Débutent alors une sorte de récit initiatique marqué par la violence : les jeunes filles sont en butte à des vexations (agressions, empoisonnement du puits de l'école), puis à des drames (incendie de l'école, assassinat d'un jeune garçon...) qui marquent le climax du récit, le point de tension extrême qui mène vers la résolution, c'est-à-dire le départ des jeunes filles de l'école et de la ville. Toutefois, alors que la morphologie traditionnelle du conte repose sur la quête et les épreuves d'un héros qui inévitablement triomphe, le récit de Lupano et Fert ne mène à aucune héroïsation claire. De façon plus réaliste, ils choisissent de montrer l'échec de la tentative de Prudence Crandall, mais aussi les victoires réelles que cet échec fait naître à plus ou moins long terme, comme le procès de l'institutrice, qui marque une étape décisive vers la reconnaissance des droits des Afro-Américains, ou l'éveil intellectuel et politique des jeunes filles, qui les conduira à s'engager pour cette cause.

En revanche, les marqueurs habituels du conte sont absents : les auteurs évitent en effet les récitatifs (« il était une fois... », « pendant ce temps... », « non loin de là... ») pour mieux plonger le lecteur dans le récit. C'est à l'avant-propos seul qu'il revient de poser le contexte et d'annoncer l'histoire qui va suivre. Ce dernier est court et ménage adroitement ses effets. Le ton adopté est une des réussites de l'album : sans minimiser la gravité des événements, les auteurs évitent une dramatisation artificielle, et veillent aussi à ce que les jeunes filles restent des adolescentes, qui sautent sur les lits et rient ensemble. Le trait de Stéphane Fert y contribue : le dessin reste toujours doux et poétique, les formes stylisées exprimant mieux qu'un réalisme forcé la puissance des gestes et des émotions des personnages. Les cases sont découpées de manière classique, séparées par des gouttières larges qui aèrent la page, mais leur taille varie, jusqu'à quelques pleines pages qui immobilisent le regard et font respirer le récit. Les auteurs maîtrisent à la perfection cet art de la respiration visuelle, retenue et relâchée, qui donne du rythme à la lecture.

Afro-féminisme

En quoi ce récit peut-il être qualifié d'initiatique ? En ce que, contrairement aux Blancs qui les entourent, les jeunes élèves de Prudence Crandall évoluent : elles développent leur conscience d'elles-mêmes et se politisent peu à peu, chacune avec sa personnalité propre. *Blanc Autour* s'empare en effet pleinement de la situation de ses jeunes héroïnes : des femmes noires, qui doivent faire l'apprentissage de cette condition doublement handicapante dans une société blanche et patriarcale. À cet égard, la rencontre avec Miriam, étrange femme blanche aux cheveux blancs (« sorcière ? », se demande une des jeunes filles) qui habite une cabane dans la forêt, est essentielle, et renvoie à des sources d'inspiration féministes que les auteurs indiquent en fin de récit. Que deux auteurs masculins s'emparent de textes féministes majeurs, d'habitude surtout lus par des femmes, est une originalité suffisamment grande pour être notée. Ils développent ainsi une approche subtile d'un afro-féminisme avant l'heure, anticipant ce courant qui émergea dans les années 1970 pour lutter contre la double oppression sexiste et raciste. Le personnage d'Eliza, qui a développé sa propre religion centrée autour de la Déesse, une divinité noire, porte particulièrement ce discours, en clamant devant ses camarades ébahies : « Nous, les femmes noires, nous avons un pouvoir immense ! » (p.101).

Les limites d'une utopie

Planche p.97

La page 97 sur laquelle nous nous arrêtons se trouve dans le troisième tiers de l'album. Dans la séquence précédente, un homme blanc a assassiné sous les yeux des élèves le jeune Sauvage, un garçon étrange vivant hors de la société des Noirs comme des Blancs et récitant à tout bout de champ des passages glaçants des *Mémoires* de Nat Turner. Prudence Crandall, tout juste revenue de son procès, revient en classe sur ce drame. À cette occasion, Sarah Harris, la jeune fille qui est à l'origine de l'ouverture de l'école, lui tient tête pour défendre Sauvage, et Nat Turner avec lui : s'il a tué des innocents, comme le rappelle Miss Crandall, Sarah lui rétorque que « n'importe quel planteur du Sud en fait autant avec ses esclaves noirs ». Vient alors notre page, qui met en scène un face-à-face entre Sarah et Prudence Crandall, qui ne comprend pas l'attitude de son élève. Car Sarah touche là aux limites de son enseignement : un enseignement produit par et pour les Blancs, une histoire fondamentalement orientée qui transforme souvent « un ignoble massacre » perpétré par les Blancs en une « conquête héroïque ». Qui écrit l'histoire ? Qui désigne les vainqueurs et les perdants, et pourquoi ? À ce moment précis du récit, Sarah Harris devient réellement la militante qu'elle restera toute sa vie.

La planche fait retour sur le début du récit, sur la première question que Sarah a posée à Miss Crandall à propos du phénomène de réfraction de la lumière, et qui a conduit cette dernière à ouvrir son école aux jeunes filles noires. Les cases s'organisent autour du face-à-face entre les deux femmes. L'enseignante plus âgée, décontenancée, semble découvrir que la fracture entre Blancs et Noirs a des ramifications plus larges qu'elle ne le pensait. Or la troisième case indique que Sarah, pourtant plus jeune, a déjà compris l'ampleur du problème et de la déconstruction qu'il faudra opérer pour que les Noirs aient un jour accès aux mêmes droits et à la même reconnaissance que les Blancs. Cette case, décadrée sur fond blanc, contraste fortement avec les autres : Sarah n'est alors plus une petite fille mais une militante résolue. Pour autant, dans la case suivante, elle redevient l'élève qui bute sur un mot compliqué (la réfraction), avant de grandir de nouveau, lorsqu'elle pose cette écrasante question : « pourquoi le regard change ? ». Elle remet ainsi en question le discours qu'elle apprend en classe, tout en formulant aussi une interrogation existentielle quant à



sa propre évolution en tant que femme noire et en tant qu'être humain. Les cinquième et sixième cases sont des gros plans sur les visages, leurs traits stylisés soulignant la différence des carnations. Alors que les premières cases sont pleines des dialogues parlés, l'avant-dernière case est muette. Elle montre l'impossibilité à laquelle se heurtent brutalement les deux personnages : impossibilité pour Prudence Crandall d'enseigner autre chose que « ce qu'[elle] sait », impossibilité pour Sarah de trouver dans son enseignement tout ce qu'elle y cherche. Impossibilité, aussi, que ces deux femmes se comprennent jamais entièrement. Fert travaille les contrastes : la peau blanche, le châle immaculé et les cheveux courts de Prudence Crandall face à la peau foncée de Sarah Harris, ses cheveux noirs et denses mais lissés (à l'époque, il était inconcevable pour une femme noire de montrer ses cheveux au naturel). Cette scène sera l'occasion d'une profonde remise en question pour Prudence Crandall, qui se demandera si elle est bien la personne indiquée pour guider ces jeunes filles.

La dernière case est une vue de l'extérieur depuis la fenêtre, montrant ce que voit Prudence lorsqu'elle ne trouve plus rien à répondre à Sarah : deux oiseaux qui passent. Les oiseaux sont très présents dans le dessin de Stéphane Fert, tout comme les fleurs, les animaux, la forêt. La nature, en général, symbolise souvent la liberté (avec les personnages de Sauvage et de la sorcière) mais aussi la féminité, dans l'esprit écoféministe que Fert développe ailleurs dans son travail. Mais ces deux oiseaux se présentent aussi comme une métaphore de l'envol des jeunes héroïnes de l'album, annonçant ainsi discrètement que cette confrontation entre Sarah et Prudence n'est pas une impasse, ni pour Sarah un rejet complet de l'enseignement de son institutrice : la plupart des jeunes pensionnaires enseigneront ensuite à leur tour, faisant du savoir une arme dans la défense des droits des Afro-Américains.

Pistes pédagogiques

« C'est le monde autour qui est une épreuve » (p.60)

Proposer aux élèves d'interpréter le titre et la couverture de l'album constitue une première approche simple et efficace : autour du titre, qui fait référence au clivage racial entre Blancs et Noirs, se construit l'idée d'une dualité d'espaces, entre un « ici » non nommé et un « autour » qui suggère l'encerclement et le conflit. Le dessin de couverture reprend ce clivage visuel propre au langage de la bande dessinée : un groupe de jeunes filles noires est environné de blanc. La ségrégation est d'emblée inscrite dans le traitement graphique de l'espace.

La lecture des premières planches de l'album confirme que le cœur du sujet est l'accès à l'éducation des jeunes filles afro-américaines, jusqu'à la véritable crise que provoque la décision de Prudence Crandall, dont le projet s'érige contre les discriminations raciales tout en mettant à mal la hiérarchie des genres : les bourgeois blancs « autour » ne peuvent le supporter (on pourra comparer la double page 24-25, qui illustre leur réaction verbalisée dans des dialogues, avec la double page 30-31, dans lequel la même composition est cette fois muette de rage).

Au centre du récit rayonne la figure de Prudence Crandall, dont on pourra interroger le statut : ses qualités et sa résistance aux

intimidations en font-elles une héroïne ? Ou bien faut-il prendre en compte autour d'elle tout un système de transformation du regard sur la marginalité, dont le récit construit aussi d'autres figures (le sauvageon, ou la prétendue « sorcière ») ?

« Ça risque de laisser penser à ces négresses qu'elles valent les blanches ! » (p.25)

L'œuvre donne à entendre l'expression brute de positions d'un racisme explicite, qui nécessitent d'être remises en contexte : cela peut par exemple donner lieu à l'élaboration d'une frise chronologique, nourrie par des recherches documentaires, qui permettrait de situer les jalons de l'histoire américaine de l'esclavage et de l'émancipation, des Black Laws à la longue lutte pour les droits civiques, en y replaçant le combat de Prudence Crandall.

Ces recherches documentaires peuvent aussi nourrir un travail d'écriture, qui s'emparerait par exemple des passages muets de l'album : ainsi, la double page qui représente l'attente anxieuse de Prudence (p.34-35) offre aux élèves un support possible pour proposer un plaidoyer en faveur de l'équité ou de l'éducation pour tous, tout en s'initiant aux techniques du découpage et du dialogue de la bande dessinée.

par
Caroline Corbin

Œuvres écho



The problem we all live with,
tableau de Norman Rockwell (1963)

I Am Not Your Negro,
documentaire de Raoul Peck écrit par James Baldwin (2016)



Je sais pourquoi chante l'oiseau en cage de Maya Angelou, 1969 (Ed. Le livre de poche, 2009)



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, 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 : Julien Hairault, Julie Germain / Conception graphique : Dominique Bastien / Conception des rubriques en ligne sur www.ciclic.fr : Julie Germain.

Sources iconographiques : *Algues vertes, l'histoire interdite* de Inès Léraud et Pierre Van Hove, Delcourt – La revue dessinée ; *Blanc autour* de Wilfrid Lupano et Stéphane Fert, Dargaud ; Hugues Vollant pour *Oyana* d'Éric Plamondon, Quidam éditeur, tous droits réservés.

Photo de couverture : Koolshooters (Pexels)

Publication : octobre 2022

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

Oyana

Éric Plamondon, Quidam Éditeur, 2019

Dans la forêt

Jean Hegland, Gallmeister, 1996, traduit en 2017

Algues vertes - L'histoire interdite

Inès Léraud & Pierre Van Hove, Delcourt, La revue dessinée, 2019

Blanc autour

Wilfrid Lupano & Stéphane Fert, Dargaud, 2021

Marie-Lou-Le-Monde

Marie Testu, Le Tripode, 2021

Album photo

Jérôme Game, Éditions de l'Attente, 2020

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

