



LIVRET PÉDAGOGIQUE

LYCÉENS, APPRENTIS

LIVRES

ET AUTEURS

D'AUJOURD'HUI

EN RÉGION  
CENTRE-VAL DE LOIRE  
2015-2016

une édition **çiçliç**

## Lycéens, apprentis, livres et auteurs d'aujourd'hui en région Centre-Val de Loire

En cette rentrée 2015, Ciclic inaugure un dispositif inédit d'éducation artistique et culturelle à la littérature française contemporaine. 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.

Ciclic propose aux enseignants et aux élèves de la région de découvrir la littérature française contemporaine et de pénétrer au cœur des processus de création grâce à la rencontre avec des auteurs et des professionnels du livre.

Il présente une sélection de cinq ouvrages relevant des domaines du roman, de la bande dessinée et de la poésie.

Chaque classe :

- lit trois œuvres, une par domaine,
- rencontre un auteur,
- rencontre un professionnel du livre.

## Pourquoi la littérature contemporaine ?

Le contemporain est une entrée privilégiée pour renouveler sur la littérature le regard des élèves, plongés avec l'auteur dans une même temporalité, liés par une commune présence au monde. S'ouvrir à la littérature contemporaine, c'est être en prise directe avec les questions esthétiques, politiques, et sociétales actuelles, se confronter au présent. Initier à la littérature d'aujourd'hui n'est pas renier celle d'hier. Parce qu'elle vit de motifs et d'idées qu'elle ne cesse de reprendre et de réactiver. Elle éclaire la littérature classique, avec laquelle elle dialogue, et nous rappelle qu'elle aussi, fut, en son temps, contemporaine, chargée d'un sens qui nous atteint encore aujourd'hui.

## La programmation

Une première édition où l'on apprend que la poésie peut être drôle, ludique, impertinente et dans le même temps traiter de choses graves et profondes (*L'Invention de la course à pied (et autres trucs)*), qu'elle peut se saisir de l'ordinaire de nos vies et faire de nous des « hommes debout » (*Je suis debout*). Où l'on apprend que le singe est fait à l'image de l'homme et que cela provoque parfois des quiproquos révélant la haine et menant droit à la théorie de l'évolutionnisme (*Le Singe de Hartlepool*) ; que le « bison assis » est aussi un héros de la grande Histoire et que nos grands-parents l'ont bien connu (*Les Enfants de Sitting Bull*). Où l'on apprend qu'existe la forme du roman-nouvelle – quelle nouvelle ! – et que les jeunes romanciers contemporains ont parfois envie d'écrire, avec le même talent, que les grands fantastiques du XIX<sup>e</sup> siècle (*Six photos noircies*).

Bienvenue !

# Sommaire

Les rédacteurs	2
<b>Six photos noircies</b>	
Jonathan Wable : biographie	3
Analyse : de nouvelles « histoires extraordinaires »	4
Analyse d'un extrait : festin macabre	7
Pistes pédagogiques	9
Extrait	10
Panorama du roman contemporain	11
<b>L'Invention de la course à pied (et autres trucs)</b>	
Jean-Michel Espitalier : biographie	15
Analyse : rien ne sert de courir	16
Analyse d'un extrait : poésie critique	19
Pistes pédagogiques	21
Extrait	22
<b>Je suis debout</b>	
Lucien Suel : biographie	23
Analyse : devenir le poème	24
Analyse d'un extrait : « D'ici d'ailleurs »	27
Pistes pédagogiques	29
Extrait	30
Voyage éclair dans la poésie contemporaine	31
<b>Le Singe de Hartlepool</b>	
Wilfrid Lupano et Jérémie Moreau : biographie	35
Analyse : les pendeurs de singe	36
Analyse d'une planche : supplice de la planche	39
Pistes pédagogiques	42
<b>Les Enfants de Sitting Bull</b>	
Edmond Baudoin : biographie	43
Analyse : une vie de légende	44
Analyse d'une planche : traits de mémoire	47
Pistes pédagogiques	50
Panorama de la bande dessinée francophone actuelle	51
Ressources	55

# Les rédacteurs

**Thomas Anquetin** est agrégé de lettres modernes, il enseigne les lettres et le cinéma au lycée Balzac de Tours. Il intervient comme chroniqueur dans plusieurs médias et publie en revues des articles sur la littérature et le cinéma.

**Jean-Pierre Bobillot** : « Poète bruyant » et professeur à l'université Stendhal (Grenoble). Ses travaux portent sur la poésie française de 1866 à 1925 et les avant-gardes européennes du XX<sup>e</sup> siècle, notamment les poésies visuelle et sonore. — Derniers recueils : *News from the Poetic front*, Le Clou dans le fer, 2011 ; *Janis & Daguerre*, L'Atelier de l'Agneau, 2013. — Derniers essais : *Rimbaud : le meurtre d'Orphée*, Honoré Champion, 2004 ; *Poésie sonore. Éléments de typologie historique*, Le Clou dans le fer, 2009.

**Jean-Michel Espitalier** (né le 4 octobre 1957) est écrivain, poète, musicien. Il est l'auteur d'une vingtaine de livres dont, dernièrement : *De la célébrité : théorie & pratique*, Éditions 10/18, 2012 ; *L'Invention de la course à pied (et autres trucs)* Al Dante, 2013 ; *Salle des machines*, Flammarion, 2015.

**Johan Faerber** est docteur en littérature française, spécialiste du Nouveau Roman et de la littérature contemporaine. Directeur de collection aux éditions Hatier et Minard, il vient de faire paraître le *Bescherelle de la littérature française du Moyen Âge à nos jours*.

**Adrien Genoudet** mène ses recherches en histoire visuelle et en cinéma. Il est enseignant à Sciences Po Paris, doctorant-associé à l'Institut d'Histoire du Temps

Présent au CNRS, directeur du séminaire « *Les écritures visuelles de l'histoire dans la bande dessinée* » à la BNF. Il a publié, dernièrement, *Dessiner l'histoire. Pour une histoire visuelle* aux éditions Manuscrit (2015).

**Laurent Gerbier** est maître de conférences en philosophie à l'Université François-Rabelais (Tours), et membre du Centre d'Études Supérieures de la Renaissance ; il enseigne également à l'École européenne supérieure de l'image (Angoulême). Ses travaux se partagent entre la philosophie morale et politique de la Renaissance et l'histoire de la bande dessinée du XIX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle.

**Stéphane Nowak (Papantoniou)** est poète et chercheur. Ses livres sont publiés aux éditions Al Dante et sa thèse s'intitule *Comment sortir du Livre ?*

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

**Dominique Viart** est essayiste et critique, membre de l'Institut universitaire de France, professeur de littérature à l'Université Paris Ouest. Il est l'auteur d'essais sur Jacques Dupin, Claude Simon, François Bon, Pierre Michon, Éric Chevillard... Il a introduit la littérature contemporaine dans les études universitaires, ce dont témoignent des ouvrages tels que *La Littérature française au présent* (Bordas, 2008), une *Anthologie de la littérature contemporaine française. Romans et récits depuis 1980* (Armand Colin, 2013) et de nombreux ouvrages collectifs.

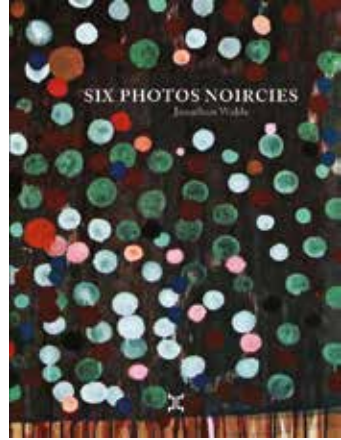
# Six photos noircies

Jonathan  
Wable

par  
Johan Faerber

Né en 1985, Jonathan Wable est un auteur discret sinon secret dont, à l'instar de ses personnages, Valente Pacciatore et Tirenzio Perochiosa, la biographie se résume à très peu de faits. À peine sait-on qu'il a pu très tôt se passionner pour la littérature, affirmant aux côtés de Melville et Proust un goût marqué pour la littérature fantastique d'Edgar Allan Poe à Jorge Luis Borges en passant par Lovecraft ou encore Mary Shelley.

Cependant, loin de se lancer immédiatement dans l'écriture, le jeune homme paraît en premier lieu se destiner à des études d'arts plastiques. Il suit ainsi des études aux Beaux-Arts où, lors de sa première année, il se lie d'amitié avec l'une de ses professeurs, l'artiste plasticienne Hélène



Delprat, avec qui il entretient dès lors une correspondance continue. En 2007 à l'occasion d'une de ses expositions en Suisse, elle invite Wable à rédiger trois textes à partir de certains de ses tableaux. Le jeune homme écrit alors coup sur coup « Görlitz », « Squallow Wood » et « Bear-tooth Mountain » qui l'incitent à travailler à un texte plus ample. *Six photos noircies* est né qui reprendra un tableau d'Hélène Delprat en couverture et adjoindra à ces trois premiers textes dix-sept autres lors de quatre et patientes années d'écriture.

Sorti en 2013 aux éditions Attila, ce premier roman rencontre un succès critique certain attestant d'un univers et d'une écriture aux accents de singulière noirceur.



Autoportrait J. Wable

# De nouvelles « histoires extraordinaires »

Paru en 2013, *Six photos noircies* de Jonathan Wable déploie un univers d'une singulière inquiétude où hommes et monstres se traquent mutuellement, et où se définit une littérature post-fantastique dépeignant un monde rendu à son désarroi métaphysique.

## Des hommes et des monstres

Dans *Six photos noircies*, au cœur d'un monde crépusculaire, Jonathan Wable dévoile autant d'histoires extraordinaires où deux scientifiques, Valente Pacciatore et Tirenzio Perochiosa, enquêtent sur des disparitions mystérieuses et des morts atroces commises par des animaux fabuleux et autres monstres.

Fils conducteurs guidant chacun de ces récits de noire terreur, Valente et Tirenzio, respectivement biologiste et médecin, se présentent d'emblée comme des hommes doués de raison qui s'attachent à traquer l'inexplicable, « *les zones les plus obscures de la nature animale et humaine.* » Lointains cousins d'Ichabod Crane, l'inspecteur aux méthodes avant-gardistes de *Sleepy Hollow* de Tim Burton, Valente et Tirenzio multiplient les autopsies de médecins légistes et prennent en filature les impossibles créatures criminelles, immortalisant d'elles six photos au moment où elles commettent leurs violents forfaits afin de saisir leurs « *corps fantômes* ».

Cependant, loin d'être des figures héroïques, Valente et Tirenzio, hommes d'un XIX<sup>e</sup> siècle finissant, s'offrent comme les héritiers de la modernité romanesque du XX<sup>e</sup> siècle la plus exigeante. À l'instar des hommes de l'effacement de Robert Musil et d'Albert Camus, ils apparaissent comme des êtres toujours au bord de ne pas exister, des êtres sans qualités qui, fêrus d'extraordinaire, glissent dans une infra-existence, désireux, comme Valente, « *de ne pas attirer l'attention sur lui* ». Insaississables, apatrides dont la naissance et la mort demeurent incertaines, Valente et Tirenzio, « *ombres perdues parmi les ombres* », sont autant de spectres à la poursuite de créatures elles-mêmes fantomatiques.

Car ces « *animaux étranges et extraordinaires* » que Valente et Tirenzio poursuivent s'imposent en fait comme les véritables protagonistes, entre présence et absence, de chacun des vingt récits. *Six photos noircies* peut ainsi se lire comme le bestiaire de ces créatures de l'horreur qui, de Görlitz à N'Buri, peuplent les zones les plus reculées du globe. Qu'elles soient criminelles ou victimes, ces créatures sont autant de traces d'un surnaturel où l'homme le dispute à l'animal, et où l'homme civilisé cède au degré le plus aigu de sauvagerie.

Le Comte von Blöderlöwe se révèle être un lion qui cuit et mange ses invités. Les frères McTweed ont deux têtes d'âne sur un seul corps. Dimitri Alexander Paliakov est un homme devenu loup. Qu'elles soient une « *longue forme noire* » surgissant d'un fleuve ou des hommes revêtus « *d'un pelage blanc* », ces créatures, véritables « *apparitions monstrueuses* », sont révélatrices de la part active d'inquiétante étrangeté qui sommeille au cœur de l'humanité et en vient noircir la moindre de ses images de toute sa fureur destructrice.

### Récits de la métamorphose, métamorphoses du récit

Témoin avisé de l'hybridité générique qui innerve le récit contemporain, *Six photos noircies*, par la présence de multiples « *griffons* », se situe au carrefour de réécritures de différents genres littéraires. Du roman policier à la nouvelle fantastique, ces récits de la métamorphose œuvrent aux métamorphoses du récit.

Tentant d'élucider le mystère de « *disparitions inexplicées* », Valente et Tirenzio conduisent l'écriture de Jonathan Wable dans les terres sinueuses du roman policier. Filatures, chasses à l'homme, courses poursuites ou encore autopsies : les histoires de *Six photos noircies* obéissent à la trame d'un suspect traqué dont le médecin et le biologiste cherchent à établir la culpabilité mais dont, cependant, « *aucune photo ne peut assurer* ». Ainsi la chute de chaque chapitre crie-t-elle le désarroi d'une intrigue qui ne trouve jamais sa résolution, jetant chacun dans l'aporie pour toute réponse. Car, si ces vingt récits paraissent être autant redevables à Gaston Leroux qu'au *Double assassinat de la rue Morgue* d'Edgar Poe, ils paraissent par l'impossibilité à résoudre une énigme, là où Valente ne voyait « *aucune explication* », davantage emprunter à la logique de l'irrationnel au cœur des *Histoires extraordinaires* du nouvelliste américain.

De fait, depuis ses « *squelettes* », chacun des vingt récits de *Six photos noircies* déploie un surnaturel dont l'inquiétude viscérale ressortit au registre fantastique de Poe. À commencer par les personnages, acteurs de l'improbable défiant toute logique : aristocrates fastueux

mais fatigués ; jeunes prostituées séduisantes mais tueuses ; fantômes, zombies, monstres, et autres « *diabls* ». Afin d'asseoir l'inquiétude propre aux élans fantastiques, *Six photos noircies* convoque également les marqueurs de l'angoisse : par ses « *nuits où la lune était presque pleine* », les histoires prennent place dans la nuit, dans des moments incertains où Valente et Tirenzio ne sont plus sûrs de rien, perdus entre sommeil et veille. Tout se mue dès lors en « *un étrange labyrinthe d'escaliers tortueux* » où la raison s'égaré et où le monde prend les couleurs du cauchemar, de ces « *mêmes rêves répugnants* ».

Enfin, par la multiplication de ses tavernes lugubres et de ses ruelles sombres, le temps de Wable s'affirme comme intertextuel : si le XIX<sup>e</sup> siècle dans lequel vivent Valente et Tirenzio se donne comme un explicite hommage à l'âge d'or de la nouvelle fantastique, il apparaît aussi comme une référence au roman gothique d'Ann Radcliffe et au feuilleton noir d'Eugène Sue dont Wable emprunte les accents de la désolation la plus lugubre. Cimetières, tombeaux, danses macabres, présences diaboliques, goût pour l'ésotérisme, et énigmes irrésolues se succèdent ainsi pour évoquer le romantisme noir et frénétique du gothique.

Cependant, depuis ces « *apparitions monstrueuses* », *Six photos noircies* semble finalement davantage appartenir à l'univers désespéré des métamorphoses de Kafka. Par ces « *amours bâtardes d'un homme et d'une truie* » notamment, Wable conte l'histoire générale d'une métamorphose qui emporte le genre humain vers une monstruosité sans réponse, comme un état de déshérence dont la fin ne semble pas venir. De même que chez Jules Verne et Herman Melville, Valente et Tirenzio chassent leurs monstres à la manière des capitaines Nemo et Achab comme on poursuit une impossible quête métaphysique dont la réponse est le néant suspendu du monde.

Enfin, témoin de la métamorphose contemporaine du récit, *Six photos noircies* appartient peut-être secrètement à la littérature post-exotique défendue par Antoine Volodine. En peignant un monde crépusculaire, Wable lui emprunte sa logique du récit bref, où chaque chapitre est peut-être une nouvelle, un « *narrat* » comme dirait Volodine, auteur des *Anges mineurs*, après lesquels Wable nous introduit avec *Six photos noircies* à un monde de démons majeurs.



# Festin macabre

« Görlitz », p. 12-14 : de « *L'atmosphère semblait particulièrement lourde sous la véranda.* » jusqu'à « *... qui voletaient maintenant tout autour de lui.* »

Premier chapitre ouvrant *Six photos noircies*, « Görlitz » présente sans attendre l'essentiel de l'univers macabre du roman de Jonathan Wable : dans les ruelles au jour finissant, Valente Pacciatore prend en filature Gerhard Essenberg qui va le mener jusqu'au mystérieux Comte von Blöderlöwe. Contre toute attente, alors qu'il prend des notes, Hilda, la bonne de l'aristocrate, tue Gerhard et le cuit pour le dîner du Comte.

Dès lors, l'horreur, dans l'irrépressible violence de sa déflagration, ne cessera de se répandre. Mais quelles en sont les exactes modalités ? En quoi ce premier texte écrit par Wable dès 2007 à la demande de la plasticienne Hélène Delprat installe-t-il d'emblée une écriture aux accents fantastiques dont la puissance plastique et le désenchantement mélancolique s'offrent comme les maîtres mots ?

## Une histoire extraordinaire

Alors que le chapitre paraît débiter comme une histoire policière, l'irruption du Comte dans la trame en change le registre. Figure énigmatique qui susurre à Gerhard « *une mystérieuse histoire* », le Comte surgit comme le marqueur d'un fantastique proche des *Histoires extraordinaires* d'Edgar Poe.

Par son caractère silencieux et hiératique, sujet d'« *histoires sordides qui circulaient depuis des années* », le Comte incarne un merveilleux qui aurait sombré dans sa face noire et maléfique. Il est à lui seul l'élément perturbateur qui fait glisser Valente dans l'horreur.

Car de fantastique, il en est finalement peu question dans « Görlitz », tant le Comte entraîne l'histoire dans la barbarie et la monstruosité sans retenue. Dévorant Gerhard, il révèle sa véritable nature animale et sauvage, lui qui possède le visage « *d'un lion* », a « *la tête de l'animal, mais l'apparence d'un homme dans son costume léger.* » Le Comte devient littéralement extraordinaire.

## Une écriture plastique

Libre variation inspirée d'un tableau d'Hélène Delprat, ce passage suggère à quel point l'écriture de Jonathan Wable ouvre le fantastique à une débauche d'images plastiques et s'appuie sur des réminiscences cinématographiques pour placer l'effroi au cœur d'un roman visuel.

En cherchant à immortaliser le forfait du Comte à travers six photos – « *il ne pouvait prendre que six photos, et il faudrait que ce soient les bonnes* » – Valente conduit Wable à œuvrer à une écriture picturale. Ancien étudiant des Beaux-Arts, le romancier multiplie les couleurs pour peindre : ainsi de la veste du Comte « *bleu roi étincelant, au col bleu marine, étoilé de rouge, de beige et de vert.* » À rebours d'un monde sombre, l'écriture fera surgir la couleur du crime.

Si la peinture innerve une écriture qui évoque les « *yeux bordés de vert du Comte von Blöderlöwe* », le cinéma surgit également comme un levier référentiel. Il n'est qu'à considérer la figure du Comte même, l'homme-lion, dont la magnificence toute baroque renvoie sans détours à *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau où le tragique est traversé comme ici d'un merveilleux monstrueux.

## Un monde mélancolique

Si la terreur règne, allant jusqu'à enterrer Gerhard « *sous le rosier* », Wable n'enfonce ses personnages dans le crime que pour peindre de l'humanité sa profonde mélancolie et son lancinant désenchantement.

Dans « Görlitz », afin d'accompagner l'inquiétude de Valente, Wable convoque un décor où le monde va à sa perte. L'univers est fatigué et vieillissant : ainsi le jour décline et sombre « *dans les reflets cuivrés du soleil couchant* », qui renvoient à une fin de monde aux teintes décadentistes et fin-de-siècle. L'humanité semble ici guettée par sa propre perte par laquelle les hommes les plus raffinés s'offrent à une barbarie sans retenue.

Cependant, ce décadentisme ne se présente peut-être que comme la plus vibrante réminiscence de la grande tristesse mélancolique qui paraît emporter chacun dans *Six photos noircies*. Le désenchantement du Comte l'installe en homme d'un romantisme noir, lui qui possède de « *tristes yeux* » comme si la grande fatigue d'exister le traversait. Et si le Comte ne parle que peu, glissant comme une ombre, sans doute est-ce parce que son grand mutisme se donne comme le signe désespéré d'un monde dont le dernier mot n'appartient plus aux hommes.

# Pistes pédagogiques

## Impressions

Il peut être fructueux de construire une première approche du roman par un « jeu » qui consiste à faire émerger les impressions de lecture. Proposer aux élèves d'écrire le plus rapidement possible après que la suggestion leur a été faite le mot ou l'expression qui leur vient à l'esprit en est un moyen.

En lien avec le dispositif d'écriture du livre, on peut solliciter d'abord les impressions visuelles (voir extrait p. 10). Il est par exemple possible de suggérer aux élèves de qualifier ce roman par deux couleurs, puis par deux adjectifs qualificatifs témoignant de son atmosphère ; on peut ensuite leur proposer de décrire succinctement à partir de leurs souvenirs un lieu – le premier qu'ils se rappellent –, puis un visage, enfin un objet. Chacun peut enfin être amené à rendre compte de ses impressions générales de lecture par deux noms suivis d'adjectifs.

La mise en commun à l'oral de ces réponses très courtes et, autant que possible, immédiates, permet d'initier un dialogue à partir des seules sensations des élèves sans en passer de prime abord par une recherche des significations.

## Roman-nouvelles

L'une des particularités de cet ouvrage est générique : entre roman et nouvelles il ne choisit pas. De fait, deux personnages principaux sont alternativement explora-

teurs-témoins d'intrigues monstrueuses dans lesquelles se logent quelques ténues répétitions. Sans faire la liste systématique des diptyques possibles, on peut demander aux élèves de rassembler leurs souvenirs de lecture afin de mettre en évidence certaines variations (elles sont nombreuses) autour d'une même situation, d'un même motif ou d'un même détail. Pourront émerger par exemple les références aux photographies et leur contexte, la fréquence des dessins ou des gravures – observés, rassemblés ou composés –, des tombes – ouvertes et vides –, des êtres éventrés, des métamorphoses, etc. La récurrence de l'ambiguïté entre animalité et humanité pourra être soulignée, à travers un bestiaire fourni et particulièrement suggestif.

Le caractère à la fois linéaire et itératif de la narration apparaîtra alors, qui pourra servir de support afin de repérer d'une part ce qui distingue Valente et Tirenzio, d'essayer d'autre part de construire des hypothèses sur la mise en parallèle et la rencontre de leurs histoires. Repérer leur présence conjointe et leurs rapports dans la nouvelle « Temesvár » ainsi que le rôle dévolu à chacun dans l'ensemble des récits permettra d'initier un double portrait et de comprendre la manière dont l'approche scientifique – biologique pour l'un, médicale pour l'autre – est envisagée.

par  
Thomas Anquetin

## Extrait

Chapitre « Manaus »

Il le porta à sa langue et reconnut aussitôt le goût du sang. D'autres gouttes dégoulinèrent encore sur lui, et sur le sol autour, sans qu'il ne puisse les éviter.

Il se retourna alors vers la vitre du bassin, cherchant une échappatoire dans la contemplation de ce paysage abstrait, tiqueté de taches noires qui semblaient danser au loin. L'eau devint soudain très sombre, agitée par un mouvement de vagues rapides qui soulevèrent un nuage de vase. Les particules livides retombèrent laissant derrière elles une ombre noire. Le corps sans tête d'une jeune fille s'enfonçait lentement, si lentement qu'il semblait parfois s'immobiliser complètement, en apesanteur. Une tache se détacha finalement des profondeurs qui vint tournicoter autour du corps nu, bientôt suivi par une dizaine, puis une vingtaine d'autres. Elles se jetèrent petit à petit dessus, formant un amas sombre et difforme. Tirenzio posa une main tremblante contre la vitre, autant pour se cacher cette scène que pour retenir encore le corps qui allait disparaître progressivement dans la vase. Dès que sa peau entra en contact avec le verre, l'une des formes noires se détacha de la masse dans laquelle elle était prise et s'approcha en frétilant de lui. La tache indistincte se transforma devant ses yeux en un poisson oblong et plat, à la tête convexe. On devinait par endroit les belles couleurs de l'écaille, rouge sur l'opercule et doré sur les flancs.

• 120 •

# Panorama du roman contemporain

par Dominique Viart

On ne saurait présenter le roman français contemporain sans revenir au moment fondateur des années 1975-80. La scène littéraire voit alors s'épuiser les débats avant-gardistes et nombre d'écrivains réorienter leurs pratiques esthétiques. Ténor du Nouveau Roman, Alain Robbe-Grillet rompt avec ses postulats théoriques en déclarant n'avoir « *jamais parlé que de lui-même* » (*Le Miroir qui revient*), Nathalie Sarraute publie *Enfance*, Marguerite Duras, *L'Amant* et, après ses explorations formelles, Claude Simon, prix Nobel de Littérature en 1985, entrelace dans *Les Géorgiques* et dans *L'Acacia* les fils d'une prodigieuse mémoire personnelle et généalogique. Dans le même temps, Serge Doubrovsky avance le terme d'« autofiction » (*Fils*), appelé à susciter quantité de discussions et de variations. C'est le retour de l'expression subjective après une époque dominée par une littérature plus « intransitive » (Barthes). Mais cela vaut aussi pour l'écriture du réel ou de l'histoire, l'inquiétude sociale ou le simple plaisir du récit, avec lesquels les écrivains renouent, sous des formes inédites portées par une nouvelle génération : Pascal Quignard, Jean Echenoz, Pierre Michon, Annie Ernaux, Sylvie Germain, François Bon, Antoine Volodine...

Cherchant à concilier l'écriture de soi avec le soupçon jeté par les sciences humaines sur l'autobiographie, l'autofiction désaccorde le temps, se nourrit de psychanalyse et joue avec le langage comme avec le fantasme. À l'exemple de Doubrovsky qui évoque le suicide de sa compagne (*Le Livre brisé*), d'Hervé Guibert qui ausculte la progression du Sida dont il est atteint (*Le Protocole compassionnel*), ou de Philippe Forest hanté par la mort de son enfant (*L'Enfant éternel ; Toute la nuit ; Le Nouvel amour*), elle implique des événements très intimes ; ce qui, de Camille Laurens à Chloé Delaume, lui confère un parfum de scandale et contribue à son audience. Chacune de ces entreprises prend ainsi conscience de la part fictive qu'il y a dans toute représentation de soi, et découvre combien cette fictionnalisation exprime le sujet plus que le détail factuel de son existence.

Une autre forme déplace l'investigation de soi vers la généalogie familiale et transforme le souvenir personnel en recherche documentée. Dans des styles très différents, *La Place* et *Une femme* d'Annie Ernaux, évocations du père puis de la mère de la narratrice, et *Vies minuscules* d'un Pierre Michon par-

ti en quête des figures qui ont alimenté son désir d'écrire, fondent ce qu'on appelle désormais les « récits de filiation ». Loin de livrer une biographie des ascendants, ces textes interrogent leurs parcours, attentifs aux conditions socio-économiques et culturelles qui les ont orientés. *L'Orphelin* de Pierre Bergounioux, la série familiale de Jean Rouaud (*Les Champs d'honneur* ; *Des hommes illustres* ; *Pour vos cadeaux*), les récits de Pierre Pachet (*Autobiographie de mon père*), Charles Juliet (*Lambeaux*), Leïla Sebbar (*Je ne parle pas la langue de mon père*), Yves Ravey (*Le Drap*) fournissent ainsi les exemples d'une pratique contemporaine, illustrée d'année en année par des œuvres aussi fortes que *La Reine du silence* de Marie Nimier, *L'Africain* de J.M.G. Le Clézio, *La Marque du père* de Michel Séonnet, *Mother* de Luc Lang, *Un bon fils* de Pascal Bruckner ou *Pas pleurer* de Lydie Salvayre.

À ces enquêtes familiales se combinent parfois, comme dans *Vies minuscules* ou *Pas pleurer*, l'esquisse de personnages plus culturellement marqués. Les noms de Rimbaud, de Faulkner, de Bernanos se détachent ainsi parmi les nombreuses références littéraires et picturales. Cela donne lieu, dans les ouvrages ultérieurs de Michon, à une vie de *Rimbaud le fils*, à l'évocation de divers peintres (*Maîtres et serviteurs* ; Van Gogh dans *Vie de Joseph Roulin*). Claude Louis-Combet (*Marinus et Marina* ; *Blesse, ronce noire* – sur le poète autrichien Georg Trakl) et Gérard Macé (*Le Dernier des Égyptiens* – sur Champollion ; *Vies antérieures*) furent les premiers artisans de telles « fictions biographiques » avérées certes, mais rêvées par le narrateur. Couronnées par des prix grands public – *Ingrid Craven* de Jean-Jacques Schuhl, *Alabama Song* de Gilles Leroy (consacré à Zelda Fitzgerald), prix Goncourt 2000 et 2007 –, elles connaissent des versions plus singulières, comme *Villa Chagrin* où Marie Cosnay visite le destin heurté du peintre Bram van Velde et la folie de sa compagne, *Parle leur de batailles, de rois et d'éléphants* où Mathias Énard restitue un voyage de Michel-Ange en Turquie, ou *Le Météorologue* qui offre à Olivier Rolin l'occasion de pénétrer l'enfer du Goulag. Jean Echenoz s'y essaie dans une trilogie : *Ravel*, *Courir* et *Des éclairs* et Patrick Deville y retrouve toutes sortes d'aventuriers : guérilleros d'Amérique latine (*Pura Vida*, *Vie et mort de William Walker*), explorateurs (Savorgnan de Brazza dans *Equatoria* ; Mouhot dans *Kampuchéa*), scientifiques (Yersin dans *Peste & choléra*), écrivains ou politiques (Lowry et Trotsky dans *Viva*).

On observe là un trait majeur de la littérature actuelle : le désir de renouer avec les récits et les histoires. Marqués par la défiance des Modernes envers le romanesque, les écrivains y reviennent d'abord sous une forme distanciée. Jean Echenoz joue à travestir les modèles narratifs : le roman policier (*Cheerokee*), le roman d'aventures (*L'Équipée malaise*), d'espionnage (*Lac*) ou d'anticipation (*Nous trois*) et multiplie les échos décalés à Manchette, à Stevenson, Conrad ou Jules Verne, aussi bien qu'à Hitchcock (*Les Grandes Blondes*). Ces intrigues virtuoses et dérisoires connaissent une version minimaliste chez

Jean-Philippe Toussaint (*La Salle de bain* ; *L'Appareil photo*) ou Christian Oster (*Mon grand appartement* ; *Une femme de ménage*) dont le ton désinvolte rend désopilants les maigres événements qui accablent d'insignifiants personnages. Une même dérision ludique caractérise les romans de Tanguy Viel, construits à l'aide de références cinématographiques (*Cinéma* ; *L'Absolute perfection du crime* ; *Insoupçonnable*), de Christian Gailly, qui ironise son angoisse sur fond de jazz ou de musique classique (*K. 622* ; *Be bop* ; *Un soir au club*), de Pierre Senges (*La Réfutation majeure*) ou d'Emmanuelle Pireyre (*Comment faire disparaître la terre*). Plus corrosives sont les fictions d'Éric Chevillard qui singent nos travers culturels avec une férocité jubilatoire, qu'il s'agisse du tourisme (*Oreille rouge*), de la littérature (*L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster*), de la critique littéraire (*Démolir Nisard*) ou des questions métaphysiques (*Juste ciel*).

Cette pratique du second degré, parfois appelée « postmoderne », ne manque pas d'observations acides sur la réalité contemporaine, et s'y assombrit souvent, comme dans *Un An* d'Echenoz ou dans les romans d'Yves Ravey (*Bambi Bar* ; *Cutter* ; *Enlèvement avec rançon* ; *Un notaire peu ordinaire*). C'est que le monde actuel comporte de telles fractures que la légèreté ne suffit pas à le dire. Ces dernières années ont ainsi vu paraître quantité de romans voués à manifester la réalité des souffrances sociales. Leur traitement littéraire peut frayer avec l'étrange, comme chez Marie N'Diaye (*En famille* ; *Rosie Carpe*), choisir un ton cynique comme Régis Jauffret (*Fragments de la vie des gens* ; *Microfictions*) ou Michel Houellebecq (*Extension du domaine de la lutte* ; *Les Particules élémentaires* ; *Soumission*), il n'en livre pas moins un inquiétant diagnostic sur notre temps. Le monde du travail s'est fait plus âpre. François Bon qui avait relancé l'écriture du réel avec *Sortie d'usine* (1982), s'y est attaché selon le principe d'une écriture chorale (*Limite* ; *Décor ciment* ; *Le Crime du Buzon* ; *Daewoo*). Depuis, d'autres ont pris la relève : Gérard Mordillat (*Les Vivants et les Morts*), Thierry Beinstingel (*Retour aux mots sauvages*), Maylis de Kérangal (*Naissance d'un pont* ; *Réparer les vivants*), Philippe Claudel (*L'Enquête*), Elisabeth Filhol (*La Centrale*), Jean-Charles Masséra (*United emmerdemements of new order*)...

Leur attention au réel s'inspire volontiers de faits divers marquants : la catastrophe du stade du Heysel (Laurent Mauvignier, *Dans la foule*), l'affaire Romand (Emmanuel Carrère, *L'Adversaire*), les perversions sexuelles criminogènes (Danièle Sallenave, *Viol* ; Régis Jauffret, *Claustria*). Elle s'attache, comme Emmanuel Carrère, aux tragédies du tsunami, du cancer et du surendettement (*D'autres vies que la mienne*), de l'immigration ou des tornades (Laurent Gaudé, *Ouragan*), creuse en monologues croisés les fêlures individuelles (Laurent Mauvignier, *Loin d'eux* ; *Ceux d'à côté* ; *Seuls*). Olivia Rosenthal invente une forme fragmentée pour exprimer la maladie d'Alzheimer (*On n'est pas là pour disparaître*) quand des auteurs comme Jean Rolin (*Zones* ;

*La Clôture* ; *Terminal frigo*) plongent dans la marge des périphéries urbaines. Luc Lang (*Mille six cents ventres* ; *La Fin des paysages* ; *Esprit chien*) caricature les travers d'une société que le néolibéralisme a remodelée, Arno Bertina entre dans les folies d'un ministre schizophrène en fuite parmi les immigrés clandestins, les surveillances policières et les exactions d'État (*Anima motrix*).

Loin de se cantonner aux territoires français, le regard embrasse le monde et les questions géopolitiques : Jean Hatzfeld consacre une trilogie au génocide rwandais. Ainsi ancrés sur les violences contemporaines, Mathias Énard évoque les conflits qui ensanglantent la Méditerranée (*Zone*). Nombre de ces récits donnés comme romans tiennent de l'enquête documentaire. Il en va de même des nombreuses publications qui revisitent l'Histoire traumatique du XX<sup>e</sup> siècle. Plutôt que de se satisfaire du traditionnel roman historique, la plupart privilégient une approche archéologique qui mène à partir d'aujourd'hui une recherche rétrospective : c'est le cas de *Meurtres pour mémoire* de Didier Daeninckx ou de *Dora Bruder* de Patrick Modiano, parmi tant d'autres. Mais il advient que cela confine à la légende (Sylvie Germain, *Le Livre des nuits* ; Philippe Claudel, *Le Rapport de Brodeck*), fraie avec l'imaginaire post-apocalyptique (Antoine Volodine, Emmanuel Darley) ou qu'au sujet de périodes plus lointaines, enquête et légende se combinent comme dans les romans d'Alain Nadaud (*Archéologie du zéro* ; *Auguste fulminant*).

Les trente années qui viennent de s'écouler ont ainsi permis aux écrivains de se réapproprier les grandes questions historiques et humaines après plusieurs décennies de formalisme. Mais ils ont conservé la lucidité acquise par les Modernes et la nouvelle liberté dont ils font preuve dans leurs romans demeure portée par une forte exigence. Aussi peut-on, pour les meilleurs d'entre eux, considérer leurs œuvres comme des « fictions critiques » : critiques envers les objets traités, envers les discours que le corps social tient à leur endroit, envers les anciennes formes culturelles, mais aussi envers leur propre façon d'écrire. Baromètre de notre temps et registre de notre passé, le roman contemporain s'est ainsi installé dans un dialogue permanent avec l'héritage sur lequel il continue de s'écrire, mais il renouvelle son approche des vies et des récits afin de saisir au plus juste une réalité toujours plus complexe.



# L'Invention de la course à pied (et autres trucs)

Jean-Michel  
Espitallier

par  
Stéphane Nowak

Jean-Michel Espitallier est un poète pluriforme. Esthète, batteur (notamment dans le groupe *Prexley*), passionné de rock, J.-M. Espitallier s'est d'abord essayé à l'écriture du récit avant l'écriture poétique. Il a dirigé l'importante revue expérimentale *Java* (1989-2006) avec Jacques Sivan, a travaillé aux éditions Gallimard et Tallandier. Il a publié des anthologies de textes poétiques (*Pièces détachées : une anthologie de la poésie française aujourd'hui*) et critiques (*Caisse à outils : un panorama de la poésie française aujourd'hui*). S'il a donc un regard global et général sur le champ poétique, il n'en mène pas moins un parcours singulier à travers ses livres et nombreuses performances. Publié principalement aux éditions Al Dante et Flammarion, ses premiers livres ont été réédités dans *Salle des machines* (Flammarion, 2015).

Il a notamment publié *Gasoil : prises de guerre* (Flammarion, 2000) ; *Le Théorème d'Espitallier* (Flammarion, 2003) ; *Où va-t-on ?*



(Le Bleu du ciel, 2004) ; *Toujours jamais pareil* (Le Bleu du ciel, 2005) ; *Tractatus logo mechanicus* (Al Dante, 2006) ; *Army* (Al Dante, 2008) ; *Syd Barrett, le rock et autres trucs* (Editions Philippe Rey, 2009) ; *Cent quarante-huit propositions sur la vie et la mort & autres petits traités* (Al Dante, 2011) ; *De la célébrité : théorie et pratique* (10/18, 2012) ; *L'Invention de la course à pied (et autres trucs)* (Al Dante, 2013) ; *Un rivet à Tanger* suivi de *Douanes, visas, bordereaux* (CIPM, 2013).

# Rien ne sert de courir

Ce petit livre d'Espitalier, n'en déplaise à certains, est l'un des plus construits et unifiés de l'auteur. Une trame générale charpente et structure le livre : la question de l'invention d'un sport. L'unité du propos implique pourtant une variété de formes, une variation des points de vue et un débordement récurrent du propos initial. Le sous-titre mis entre parenthèses « *(et autres trucs)* » est donc quasiment aussi important que le titre lui-même.

## De l'anecdote au politique. De l'humour à la critique.

J.-M. Espitalier reprend au départ une forme codée : le récit d'une invention, sujet touchant par excellence à la question de la création. Mais contrairement au récit de genre qui aborde habituellement les questions des dates, des protagonistes, des techniques, des fonctions, des moyens et de la diffusion de l'invention, le texte prend dès le début la tangente. Il ne s'agit pas tant de dévoiler les tenants et les aboutissants d'une découverte capitale que d'en révéler la vacuité du sens. D'où le paradoxe initial de l'*incipit* : « *L'homme est ainsi fait qu'il passe son temps à inventer des choses qui ne lui servent strictement à rien* ». Loin d'une vision téléologique du progrès en marche, Espitalier questionne donc le développement d'une activité dont l'utilité n'est pas démontrée. La question sous-jacente est donc celle-ci : comment les gestes inutiles inventés sont-ils devenus nécessaires ? Le texte procède alors non pour résoudre la question initiale mais pour la creuser, l'éviter ou en jouer. Le ton dissertatif fonctionne ainsi comme un leurre : il ne s'agit pas tant de répondre à la question que d'approfondir les paradoxes de la langue. Comme le dit lui-même l'auteur : « *le sujet de mes livres, ça n'est pas le sujet* »<sup>1</sup>.

Le texte vient au départ d'une commande de Laurent Cauwet, directeur des éditions Al Dante, pour une collection d'architecture, d'un ouvrage présentant un stade de football<sup>2</sup>. Le contenu étant libre, l'auteur a détourné la commande initiale.

Si le sujet de départ est prétexte, cela n'implique pas que le texte soit vide de sens. Se dessine en effet une critique de la société du spectacle et des représentations. Critique de la représentation sociale de l'homme capable « *de se laisser mourir d'ennui dans un bureau huit*

*heures par jour, cinq jours par semaine pendant quarante-deux ans aux seules fins de se payer une Mégane qui le conduira au bureau* » (p. 4). Critique du codage vestimentaire : « *Passez un jogging et on vous laissera tranquille* » (p. 12). Critique du discours hygiéniste lié au sport contre une vie épicurienne : « *Tout ça pour dire que ces nouveaux plaisirs transpiratoires réclament de faire une croix sur les anciens* » (p. 15). Critique du dopage nécessaire à la compétition (pp. 16-17).

Le sujet sous-jacent à la question de la création est l'interrogation récurrente chez Espitallier<sup>3</sup> sur le temps, l'éphémère et la disparition (pp. 40-42).

Enfin le propos final est de désenchanter la mythologie des stades. Montrer que les stades ne sont pas seulement le lieu des exploits, du spectacle et du bonheur des foules mais aussi celui des emprisonnements, massacres et des exterminations à travers quatre exemples : à Conakry en Guinée, à Kibuye au Rwanda, à Santiago du Chili sous Pinochet et au Vel d'hiv à Paris. Une bascule radicale de l'humour à l'horreur.

### Énumérer et trianguler : listes et paradoxes

Même si la trame du texte est un récit – l'histoire imaginée d'une invention et de ses développements – il n'est pas régi par la linéarité progressive. Le livre avance par bifurcations et énumérations.

Le récit est fréquemment contrarié par des digressions thématiques (« *Ceci dit* », « *D'ailleurs* » p. 16), des hypothèses prospectives (« *Un jour peut-être* » p. 20), des généralisations (« *Au fond de chaque carrière* » p. 22), des ellipses (« *Passons* » p. 27), des changements de sujet assumés : « *Maintenant que nous avons quitté la course à pied pour nous intéresser aux stades* » (p. 38). En s'adressant directement au lecteur comme dans *Jacques le fataliste et son maître* de Diderot, Espitallier n'en traite pas moins son sujet avec désinvolture en contrariant la curiosité du lecteur pour montrer la mécanique de la langue à l'œuvre.

La progression narrative est donc régulièrement concurrencée par une pratique récurrente de l'auteur dans ses livres : les listes et énumérations. D'où l'agencement de mots spécifiques d'un même champ lexical associé à un autre : ainsi de l'anatomie séculaire et de la technologie récente « *Triceps sural en chêne massif, systole-diastole très haut débit, poumons abrasés au tampon Jex, sueur gluante et chaleur du corps porté à ébullition par la machinerie des muscles* » (p. 9). Ainsi également de la longue liste de produits dopants (pp. 16-17) groupés

de manières rythmiques et euphoniques (« *raloxifène, tamoxifène* ») ou au contraire syncopés et dysphoniques (« *modafinil, tous dérivés éphédrinés, bêta-symathoco-mimétiques, morphine* »). L'art de la liste est en effet un art délicat qui ne supporte ni le systématisme ni la disjonction permanente. C'est une question véritablement musicale qui joue sur la répétition et la variation. Le poète est à la fois batteur et pianiste, à la recherche de variations tonales et atonales. Et, effectivement, les listes peuvent produire des effets divers sur le lecteur / auditeur : soit un ennui viscéral si l'angoisse de la répétition prend le dessus, soit une fascination médusée lorsqu'une certaine musicalité s'instaure.

La bifurcation se passe aussi sur le plan de la logique<sup>4</sup>. Le texte progresse en apparence dans une logique cause-conséquence (« *Consécutivement à ce qui précède* », p. 7 ; « *Consécutif à* » p. 15). Mais le plus souvent, ce sont des formes de syllogismes ou de paradoxes qui l'emportent : « *pour accéder à la forme (...) encore faut-il être en forme* » (p. 14) ; d'où l'aporie du « *serpent qui se mord la queue* » (p. 14).

### Un livre qui déborde

Ce livre ne se laisse pas classer aisément dans un genre défini. Ni essai ni roman, il participe à ce que l'on peut considérer comme un livre de poésie à condition de dissocier la poésie de la pratique du vers auquel elle est trop fréquemment associée. Car le véritable sujet du livre, c'est bien la langue à l'œuvre.

Ce livre ne prend sens que par rapport à d'autres livres. Il ne se laisse pas clore sur lui-même. Le texte en paragraphes est interrompu par des bulles dessinées. Surtout, le texte s'efface par disparition progressive de l'encre (pp 40-42). Ce procédé, fréquent dans d'autres livres d'Espitallier<sup>5</sup>, a pu faire croire à certains libraires à un problème d'impression et les pousser à renvoyer les livres pour cette raison. Pourtant, c'est simplement une manière de signifier l'incomplétude inévitable du livre et aussi sa dimension infinie en lien avec les autres livres : « *Chaque livre est toujours un livre inachevé* »<sup>6</sup> dit l'auteur.

1. <http://www.t-pas-net.com/libr-critique/entretien-espitallier-libr-java/>

2. *L'Invention de la course à pied* est une version remaniée du texte *Dans la carrière* (Z5, avec Christophe Gulizzi, Al Dante, 2011).

3. Voir *De la célébrité ou les 148 propositions sur la vie et la mort*.

4. *La Grammaire philosophique* de Wittgenstein est une référence fondamentale pour l'auteur dans sa réflexion sur la logique et la philosophie du langage.

5. Voir par exemple « Douze ans passèrent » dans *Salle des machines*.

6. <http://www.t-pas-net.com/libr-critique/entretien-espitallier-libr-java/>

# Poésie critique

## Une fausse dissertation

Le texte (pp. 3-5) se présente d'abord comme une dissertation d'histoire sur l'invention de la course à pied. Il en reprend les clichés et les poncifs, en général déconseillés aux candidats. On trouve des abus de généralisations (« *L'homme est ainsi fait* », « *l'homme passe son temps à inventer des choses* », l'emploi volontaire de toutes les marques d'articulation logique du discours marquant la causalité (« *Voilà, pourquoi* », l. 12 ; « *donc* », l. 33), la finalité (« *aux seules fins* », l. 17, « *pour* », l. 27, 33, 39), l'opposition (« *mais* », l. 13, « *pourtant* », l. 13, 22). Classiquement, l'auteur utilise les formules d'illustration (« *par exemple* », l. 27-28) et les reformulations (« *Disons plutôt* », l. 3, « *pour le dire autrement* », l. 29, « *en somme* », l. 30).

Le discours d'apparence logique ne charpente pas pour autant une argumentation rationnelle qui expliquerait l'invention de la course à pied par une somme de facteurs historiques et des conséquences importantes pour le progrès de l'humanité. Bien au contraire, l'auteur s'efforce de montrer le non-sens de cette invention, son absurdité viscérale. Car le contenu du propos défait la structure logique des propositions. Puisque cette invention n'a ni utilité – « *des choses qui ne lui servent strictement à rien.* » (l. 2-3, l. 11), « *l'art de s'agiter (...)* pour trois fois rien » (l. 25-27) – ni finalité : il s'agit de « *courir pour rien* » (l. 33, 39). Le « rien » est donc énoncé comme point de départ de la réflexion mettant en exergue l'aporie du raisonnement.

## Critiques en creux et de biais

Le propos n'est pourtant pas vide de sens. En creux, on trouve une critique de la représentation sociale et de la société de consommation : de l'homme capable « *de se laisser mourir d'ennui dans un bureau huit heures par jour, cinq jours par semaine pendant quarante-deux ans aux seules fins de se payer une Mégane qui le conduira au bureau* ». Reprenant la critique de Debord et certains slogans post-situationnistes (« *Je paye ma voiture pour aller travailler je travaille pour payer ma voiture* ») le texte montre comment une invention n'est pas forcément signe d'émancipation mais peut également amener à « *l'aliénation* » (l. 23). Ce qui est critiqué ainsi également, c'est l'idée

d'effort absurde, le règne de la bêtise contre tout épicurisme viscéral.

### Poétique disruptive de l'énumération

Le récit est souvent mis en pause par des listes. Dès la première page, l'homme « *qui n'est pas un animal* »<sup>1</sup> est décliné par ses activités absurdes. Apparaît ainsi une liste de choses qui ne servent à rien : « *Raie de côté, collection de sous-bocks, travers de porc braisé au romarin et sa fricassée de petits légumes, césure à l'hémistiche, balles dum-dum, stradivarius et bain moussant* » (l. 7 à 12). Cette liste présente de fortes variations rythmiques : expressions de quatre, six, vingt, six, trois et huit syllabes qui se superposent à une hétérogénéité thématique. Il est en effet question de coiffure, de loisirs, de cuisine, de versification, de munition, d'instrument de musique et de produit domestique. Tout l'univers obsessionnel apparaît ici en étoile : les questions de poésie, d'armes<sup>2</sup>, d'agencements ou recettes, et surtout d'attention aux jeux dysphoniques de la langue. Ainsi l'enchaînement « *aucune bestiole furibarde à mâchoire-cisaille lancée à ses trousses* » (p. 5) joue sur l'expansion du syntagme par l'adjectif « *furibarde* » et un complément du nom à rallonge. L'enchaînement peut se faire aussi au moyen de signes mathématiques : « *reproduction + survie* » (p. 3 et 4) comme processus d'accélération de l'énonciation.

Il s'agit donc d'une certaine pratique disruptive de l'énumération – le disruptif se dit de la décharge électrique qui éclate avec une étincelle. Faire passer dans un régime d'apparence continu des réalités éloignées : « *amuser la galerie et se laver à l'eau chaude* » (p. 4). Cet objectif autrefois confié à l'image par Reverdy passe ici par l'énumération. Ce n'est pas tant une réunion qu'un agencement à plusieurs termes.

Dès ces premières pages, les problématiques et choix formels de l'auteur sont donc mis en place comme un court-circuit : on ne lira pas de fait la véritable histoire de la course à pied mais une course poétique contre la montre et la linéarité de l'histoire.

1. L'expression fait écho à l'une des performances les plus célèbres d'Espitalier, qui joue sur les faux-amis poétiques, ces mots dont la proximité phonétique peut induire en erreur. Voir [http://www.ventscontraires.net/article.cfm/12728\\_jean-michel\\_espitalier\\_pas\\_un\\_animal\\_.html](http://www.ventscontraires.net/article.cfm/12728_jean-michel_espitalier_pas_un_animal_.html)

2. Voir par exemple *Army*, Al Dante, 2008.

# Pistes pédagogiques

## Aux frontières du poème

Si J.-M. Espitallier travaille la langue en poète et musicien, le constat que ne manqueront pas de faire les élèves est que le présent ouvrage se présente exclusivement sous forme de prose et témoigne d'un humour certain fondé sur le décalage entre le sérieux apparent de l'entreprise et la manière très libre prise par ce propos pseudo-explicatif. Il serait alors judicieux de repérer ce qu'il reste ici d'un traitement poétique du langage. Pourront notamment être relevés les jeux sur les sons, les effets de rythme, de reprises et de listes.

Certaines répétitions confinent au refrain, comme ce constat reproduit quatre fois, p. 22 à 40, toujours en italique, avec une menue évolution aspectuelle après la première occurrence : « *Pendant ce temps-là, des groupes d'hommes courent au fond des stades.* » Ce contrepoint formulé simplement permet de mettre en évidence tout à la fois le caractère inexorable de l'acte de la course et, dans la formulation même, son absurdité inhérente. L'ultime variation, p. 42, se passe de l'italique car le sens du terme « courir » a changé : ce n'est plus un acte volontaire mais contraint par l'instinct de survie. Le texte s'achève par une évocation de la course qui n'a plus rien de récréatif.

## Effacement-réapparition de la voix

Un parcours des pages 38 à 45, les dernières, permettra de mettre en évidence une modulation substantielle de la voix du poète.

Les élèves repèreront que le texte circule de la course au stade et, par association d'idées, au rock'n roll puis à de célèbres concerts donnés dans des stades, tout en s'adressant faussement au lecteur (« *lecteur, monte un peu le volume du texte* »), le rendant complice d'un discours qui souligne sa facticité.

On pourra ensuite leur demander d'étudier l'effet de l'amenuisement progressif de l'encre. Après que l'auteur, dans une évidente prétention, s'est joué de la valeur même de son discours (p. 39), la voix typographiquement pâlit ; elle s'efface vraiment lorsque l'on passe au régime de l'anecdote : le « Je » se dit désormais sur le mode du récit d'une expérience (« *la dernière fois que je suis allé dans un stade c'était pour voir David Bowie* »). Que cache alors la transition dissimulée par le trou du texte ? Le passage à l'événement historique, du plaisir à l'horreur - et le noir des lettres reprend toute son intensité lorsque sont évoqués des massacres dont des stades ont été les théâtres funestes. Les marques de la subjectivité disparaissent définitivement pour laisser le mot de la fin aux faits, cette fois-ci avérés, décrits avec froideur grâce à d'autres voix.

## Extrait

Pendant ce temps-là, des groupes d'hommes courent au fond des stades.

nos enfants qui pleuraient. Nous n'avions ni eau ni nourriture. C'est à cet instant que les portes du stade ont été fermées. Fermées pour tirer sur la population, sur tout ce qui bougeait. C'était une opération préméditée. Les militaires tiraient pour tuer, d'autres tapaient et battaient les gens.

**STADE DU 28-SEPTEMBRE, CONAKRY, GUINÉE**  
(28 septembre 2009)

*J'ai eu beaucoup de difficultés à entrer au stade, parce que la marée humaine qui était agglutinée sur la terrasse m'a fait perdre énormément de temps pour accéder à la tribune. C'est pendant qu'on reprenait nos esprits que nous avons vu entrer les bérets rouges par le portail du stade. Ils sont entrés en tirant à l'horizontale.*



# Je suis debout

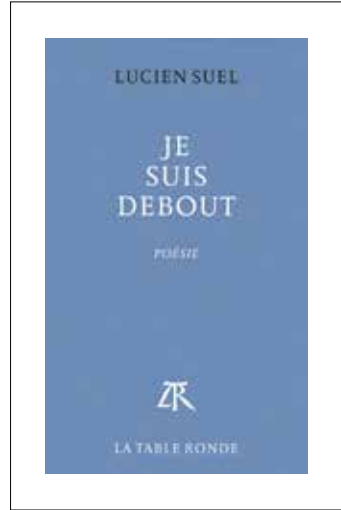
Lucien  
Suel

par  
Jean-Pierre  
Bobillot

Né à Guarbecque (Pas-de-Calais) en 1948, il est élève à l'École Normale d'Arras lorsqu'il découvre dans le *Magazine littéraire* (n°2, 1966) les auteurs *beat* américains, qu'il devait ensuite publier et / ou traduire en français : de la revue *underground Starscrewer* qu'il reprit (1978-1981) de son fondateur Bernard Froidefond, au *Livre des esquisses* de Jack Kerouac (2010).

Mais, s'il y a un Suel « hors sol », tourné vers le monde (par la pratique du *mail art* par exemple), il y a également un Suel habité par, et résolu à habiter, un territoire qu'il n'aura jamais quitté bien longtemps : « terre natale », symbolique autant que familiale, marquée par une histoire et une culture populaires, liées à la mine, aux luttes sociales, aux jardins ouvriers. En résultent le célébratif *Mastaba d'Augustin Lesage* (artiste « brut »), l'empathique *Candélabre pour Benoît* (Benoît-Joseph Labre, « saint patron des inadaptés sociaux »), les émouvantes *Litanies du Tombeau de Mouchette* (l'héroïne de Bernanos)<sup>1</sup> ...

C'est pourtant bien un seul et même Suel : celui de *Patismit*



(2008), récit aussi drôle que fervent, en picard, du premier concert de la poétesse punk auquel il ait assisté... « a dranouter in belge<sup>2</sup> », ou de *Mort d'un jardinier* (2008), haletante et bouleversante « confession d'outre-tombe » d'un homme profondément « enraciné », par le travail de la terre et le souci des anciens et des morts, et aériennement « disponible », par l'accueil de toutes les cultures et la pensée de l'universel<sup>3</sup>.

1. Textes repris dans *la Petite Ourse de la Pauvreté* (2012)

2. Dranouter : ville flamande de Belgique célèbre pour son festival folk.

3. Rendant par là caduque l'opposition, aussi tenace que radicale, entre la « disponibilité » gidienne (*Les Nourritures terrestres*) et l'« enracinement » au sens de Barrès (*Les Déracinés*).

# Devenir le poème

Il se dit « poète ordinaire » ou « fabricant de poèmes », et la palette très diversifiée des textes composant le recueil reflète bien cette double définition, réaffirmée et déclinée tout au long de « Devenir le poème », véritable manifeste résumant et illustrant sa conception de l'écriture et de l'existence, résolument indémêlables : « *Je vis la quotidienneté en continu.* »

Les textes rassemblés dans cette anthologie (pour la plupart repris de multiples petites publications, quelques-uns inédits) traitent généralement d'objets ou aspects de la vie quotidienne : « La fourchette », « Le téléphone mobile », quelquefois directement liés à l'intimité de l'auteur : « La boîte à boutons », « Ma vie à deux », et affichent volontiers les techniques et modalités d'écriture (ou de réécriture : « Dans les semelles de Rimbaud ») qu'il y met en œuvre, tant par un titre explicite : « Approximations », « Défense de la forme interrogative négative », que par la forme même : sonnets, alexandrins, ou les deux : « Alexandrins trouvés », « Haïkus de l'été ». Ce pourrait être son côté Francis Ponge... mais un Ponge nourri de (contre-)culture *sex, beat and rock'n'roll* : l'amour sur « Love me tender » d'Elvis (« Ma vie à deux ») ; Nina Hagen obscène, sans le son, à la télévision sur « Be-bop-a-lula » de Gene Vincent (« Des lèvres et du rock ») ; un livre de Kerouac ; le lire, le traduire, fabriquer un numéro de *Starscrewer* ; assister avec sa fille à un concert de Patti Smith ; les terrils et les pyramides ; les vivants et les morts, le souci des vivants et des morts sont, au même titre que cultiver son jardin, autant de « choses » — objets, événements, actes — d'une vie quotidienne (presque) ordinaire et, indémêlablement, poétique.

À rebours de l'idéalisme mallarméen<sup>4</sup> (« *La chair est triste, hélas ! et j'ai lu tous les livres...* »), il s'agit d'assumer le plus d'immanence, de présence — fût-elle infime — au monde, sans pour autant céder à la nostalgie, exaltée ou morose, de quelque transcendante Totalité (« Devenir le poème » : « *Je n'ai pas lu tous les livres et je ne suis pas triste car j'obéis au principe de la nécessité intérieure.* »). Et s'il fait parler « Le ver de terre », c'est un ver de terre très concret, et non l'idée de ver de terre, qui se tortille et « *laisse des traces humides et gluantes sur la page* ». Le jardinier-poète, que nul « Azur » ne « hante », n'a que faire de « *l'absente de tout bouquet* » : loin d'exclure le réel, il va à sa rencontre ; il l'inspecte et le respecte sous toutes ses formes, espèces et dimensions — sans dédaigner l'insecte, ou le limaçon de la fable.

Ni ordre chronologique, ni répartition en chapitres ou parties accentuant par trop, d'un texte à l'autre, affinités et contrastes thématiques ou

formels : les parcours de lecture, en nombre potentiellement infini, sont laissés à l'initiative de chacun, aux suggestions du moment. À l'image de la profusion aléatoire du réel... ou des différents procédés de conception et de fabrication d'un objet poétique et plastique précaire (« Demain »). Pourtant, de page en page, les raisons d'un certain ordonnancement, point exclusif, apparaissent...

Le premier mot du premier paragraphe et de plusieurs autres du premier texte est « je » : « *Je suis debout* » en est l'*incipit*, et le titre du volume. Affirmation de présence active et attentive au monde, à relier au titre de ce texte : les terrils, ces « choses » étrangement « debout », elles aussi, dans le même « paysage » — et dont la silhouette triangulaire alterne avec les rectangles de prose figurant en regard, comme lui-même les regarde et se sent regardé par eux, et ce qu'ils représentent. D'emblée : « *Je m'ouvre à son histoire* », le pronom « je » signale une subjectivité ouverte, plurielle, embrassante, comme le résume en toute simplicité l'étonnant enchaînement de l'antépénultième à l'avant-dernier paragraphe : « *Dans le terril, le métissage est réel. / Je suce un bonbon du mineur pour la route haaaaa...* » Et, plus solennellement, les derniers mots du texte qui sont ceux de la ligne formant la base du triangle final : « *hier et maintenant dans le cœur de la lumière noire* », rejoignant ceux de l'ultime rectangle de prose : « *le royaume des ombres, la fosse commune.* »

« Les terrils » se caractérise autant par l'implantation territoriale et culturelle (le Nord, la mine) et le débordement spatio-temporel de cette implantation (l'universel) que par le recours à des poèmes figurés ou calligrammes d'un genre nouveau : les arithmogrames, dont la forme — ici, triangulaire — est déterminée par le nombre de caractères, tous égaux entre eux, par ligne<sup>5</sup>. Autre procédé, moins immédiatement détectable : les *arithmonymes*, basés sur le nombre de mots par vers ou paragraphe (« Devenir le poème » : « *Je compte vingt-trois mots dans chaque paragraphe...* »)

Le volume se clôt avec « Léon et Lucien », dont les derniers mots : « *Je suis mort [...] a éteint sa lumière* », font encore écho à ceux des « Terrils ». Les « échanges » fraternels et posthumes, qui y sont rapportés, entre « Léon Bloy » et « Je », ayant lieu au « *jardin potager du mini-purgatoire* », en font une sorte d'anticipation de *Mort d'un jardinier*. Quant à Bloy l'imprécauteur, il apparaît — à l'instar de Huysmans, Bernanos ou Ginsberg — comme l'une des plus notables figures d'intraitables et inclassables déviants ou rebelles, y compris à la religion dont ils se réclament<sup>6</sup> incarnant l'esprit de résistance, cher(s) à l'auteur : « *résistance à l'oligarchie destructrice, culturelle ou marchande* » (« D'ici d'ailleurs »)...

Nulle arrogance, nul subjectivisme dans ces « Je », dans ce « Lucien », nul relativisme non plus ; mais un sujet se connaissant tel, autre et semblable, relatif dans un réel qui ne l'est pas moins (ce sont « les choses »), dont il fait intimement partie et dont il a, en toute

sérénité, en actions et en pensées, pris le parti : et non, en résigné, son parti. Dès lors, l'anecdotique fait synecdoque : l'intime s'ouvre au social, à l'historique, à l'anthropologique, l'infime confine à l'infini, le moustique au cosmique. D'où l'empathique référence au fameux *Howl* de Ginsberg : « *Everything is holy! everybody's holy! everywhere is holy! everyday is in eternity!...* » L'hétéroclite désordre, à l'aune de la morale comme des catégories et hiérarchies reçues, dans lequel se bousculent les « choses » nommées au fil des pages, ou vers après vers dans les litaniques « Vêpres noires », suggère cette valorisation indifférenciée de toutes les composantes du réel, que thématise « Devenir le poème » : « *C'est un poème-liste des noms de lieux et de choses, noms d'hommes et d'animaux, d'époques et de paysages. [...] Je capte les pensées fugitives, la prose bop spontanée, le cut-up des langues, sans hiérarchie, ni sélection. Rien que la vie brute.* »

4. Mallarmé, respectivement : « Brise marine », « L'Azur » [*Poésies*], « Crise de vers » [*Divagations*].

5. Mêmes caractéristiques dans *Le mastaba d'Augustin Lesage*, dont les arithmogrammes prennent des formes variées. Lorsque toutes les lignes sont égales, il parle de « vers justifiés » : ainsi, dans *La justification de l'abbé Lemire* (créateur des jardins ouvriers) [1998].

6. Bloy fut un catholique traditionaliste intransigeant.

# « D'ici d'ailleurs »

Comme dans « Les terrils », le premier mot est « je », placé en tête du premier paragraphe de chaque séquence, et de chacun des paragraphes, de longueur inégale, de la troisième et dernière. Mis en évidence par l'anaphore, et rapporté au titre et aux derniers mots du poème : « *la planète, le cosmos* », il désigne, ici comme là, une subjectivité ouverte, une intimité accueillante à ce qui la déborde infiniment, et où elle se retrouve, dans le recueillement de la mémoire, de la parole, de l'écriture : *pensée en actes*.

Ni coordonnant, ni ponctuation, entre « D'ici » et « d'ailleurs », ni, à la première ligne, dans « passé présent futur ». Il ne dit pas non plus : Je parle *au* (ou) *du* passé présent futur. Le texte à de rares occurrences près étant régulièrement ponctué, et sans ellipse syntaxique, toute absence (et non suppression) des termes ou signes attendus ne manque pas de faire sens : — « ailleurs » n'est pas séparé, ni séparable, d'« ici » ; ni ici ni ailleurs ne saurait se penser, se vivre séparément, sauf à amputer le sujet de ce qui le fait vivant : de sa présence au monde ; — semblablement, ni *passé* ni *présent* ni *futur* ne saurait se concevoir, s'éprouver séparément, sans dommage pour la subjectivité : ce que suggère assez la fonction déictique qu'assument, ou peuvent assumer, certains termes de la langue ; — surtout, nul sujet ne saurait se soustraire à ce *continuum* qui le fait parlant, passé-présent-futur-d'ici-d'ailleurs au monde, sauf à amputer sa parole de ce qui la fait vivante, pleine, authentique : ne touchons-nous pas là au cœur même de la question poétique ?

« *Je parle des gens, des vivants et des morts, de ceux à naître, des paysages d'aujourd'hui portant la marque des paysages détruits hier.* » Ceux, emblématiquement, des « Terrils », où sont même évoqués des paysages de demain ou d'après-demain (à naître : « poème-prophétie », risque-t-il) portant bien visible ou enfouie la marque des paysages détruits aujourd'hui (morts : poème-« mémoire ») ou demain (vivants encore : poème-empathie) : « *J'entends les schistes glacés se fendiller, s'émietter [...]. De très loin, au-delà des siècles, j'imagine le terril usé, aplati, nettoyé.* »

Pas seulement les terrils, mais toute l'histoire sociale dont ils sont la marque la plus notable, dans les paysages ; et les hommes aussi,

vivants et morts, « *qui ont découvert le paysage avant moi* » : qu'ils n'aient fait que passer (Van Gogh), qu'ils y aient vécu et travaillé (« *mon grand-père* »), y faisant pas à pas cette histoire et ce paysage qui les ont faits, ou qu'ils soient venus « *d'ailleurs* » (tels ces « *poètes venus de Grande-Bretagne* ») y combattre et mourir, écrivant et mêlant à cette histoire-là, dans la douleur et le sang, l'histoire militaire dont les mêmes paysages portent, plus que d'autres, les stigmates. Cimetières, ossuaires, mémoriaux voisinent avec les terrils-pyramides.

« *J'entends, j'imagine... Je pense, j'écris, je parle (de)...* ». Poésie serait le nom de cette perception exacerbée du réel, sous toutes ses formes, espèces et dimensions temporelles autant que spatiales : « *Je suis ici et ailleurs, dans le temps et l'espace, une zone où se confondent le lieu et le moment.* » Or cette zone n'est autre, philosophiquement, que le devenir. Dans la célèbre formule attribuée à Héraclite : « *on ne peut entrer deux fois dans le même fleuve* »<sup>7</sup>, deux fois relève du moment, et le même fleuve du lieu ; devenir, loin de s'opposer à être, en est le mode d'existence : être, c'est devenir.

Le sujet poétique assume à plein ce devenir. À « Devenir le poème », fait directement écho le paragraphe : « *Je me transforme, deviens brique [...] branche [...] bière [...] canal [...] terrils [...], et ainsi de suite de là à là.* » Mais devenir n'est pas se quitter, ni s'oublier : ce que souligne la citation de Bernanos ; ni oublier : pas même les morts, surtout pas. Devenir n'est pas une « quête » ; ni arriver, ni parvenir : les devenants ne seront pas des parvenus... ni des revenus (de tout). Devenir ne procède d'aucun être, d'aucune essence (et n'en « précède » aucune) : le poème selon Lucien Suel n'est pas la voie royale de l'être ou de l'essence<sup>8</sup>, mais le proliférant labyrinthe des chemins de traverse de tous les états — états, moments —, de toutes les étendues et de tous les temps...

« Devenir le poème », c'est précisément *s'indéfinir comme universel potentiel.*

7. Cf. *Les Écoles présocratiques*, Jean-Paul Dumont éd., « folio essais », Gallimard, 1991, p. 56 et 87.

8. En d'autres termes, on échappe à la métaphysique : ni ontologie façon Heidegger, ni existentialisme sartrien...

# Pistes pédagogiques

par  
Thomas  
Anquetin

## Réécrire Rimbaud

Une section de *Je suis debout* peut faire l'objet avec les élèves d'une attention particulière : « Dans les semelles de Rimbaud », entièrement composée de réécritures ludiques de certains de ses poèmes.

On pourra repérer dans un premier temps la tonalité générale des cinq pièces, qui usent d'interjections et d'onomatopées, elles-mêmes préparées par le « Oh ! là ! là ! » rimbaldien de « Ma bohème », d'un vocabulaire familier voire vulgaire ainsi que d'un lexique renvoyant à des réalités tangibles qui construisent un univers particulièrement orienté vers les travaux manuels et les matériaux de construction, jusqu'à évoquer les dangers de l'amiante dans « L'Eternité ». « Mes troènes » évoque, lui, la folie d'un vétéran.

Les élèves, à partir des œuvres de Rimbaud dans lesquelles on peut les guider, ou d'une recherche sur Internet, pourront repérer les poèmes ainsi remaniés (« Voyelles », ici complété d'une référence à « L'aboli bibelot » de Mallarmé dans le « Sonnet en x », « O saisons ô châteaux », « L'Eternité », « Ma bohème » et « Barbare ») pour mesurer tout à la fois les reprises – rythmiques, métriques et sonores notamment – et les variations – niveaux de langue, incongruités, écart entre les scènes évoquées. Apparaîtra alors le double *jeu* que constitue

cet ensemble : jeu de langage d'une part, jeu sur l'objet et la destination même de la poésie d'autre part, auxquels ces textes peuvent être l'occasion de réfléchir.

## Dire le réel

De fait, le recueil de Lucien Suel s'ente particulièrement au réel dans sa matérialité même, dans ce qu'il charrie d'éléments concrets (la « *réalité rugueuse* » que Rimbaud voulait déjà « *étreindre* ») et de mots pour les dire. De la sorte, c'est bien un hommage à l'expérience sensible la plus immédiate que portent de nombreux textes et on pourra mettre cette dernière en rapport avec la variété des formes poétiques utilisées. Laquelle de la prose ou de la poésie versifiée est la plus apte à rendre compte d'une expérience du réel ? Les élèves seront invités à répondre en sollicitant différents poèmes du recueil et il sera fructueux de comparer des pièces à l'écriture libre avec d'autres visiblement mues par des règles fortes (calligrammes, contrainte sur le nombre de caractères ou de mots, formes fixes). La confrontation, par exemple, de la série des sonnets et de « La boîte à boutons », récit d'un événement dont la prose recèle une grande cohérence sonore et clôt une série d'évocations d'objets quotidiens (« La fourchette », « L'automobile... ») permettra de mettre en question le rapport entre la forme du poème et son sujet.

## Dans les semelles de Rimbaud

### QU'ON SONNE

B boum, G grr, P prout, F ffuit, D ding : qu'on sonne,  
Je dirai quelque jour vos essences patentes :  
B, bibelot aboli boum boum du big bang  
Qui bombine autour des blockhaus et les bétonne,

Grognements gris, G, gorges graviers grimaçants,  
Grumes des glaviots verts, gros, gras, grr, ça grisonne ;  
P, papa, pan pan prout, pue la pute piétonne  
Dans le purin ou la paresse pénitente ;

F, ffuit, fébrile fissure du fût facile,  
Follet des feux fourrés d'amis mots, fruits des fils  
Que la chimie imprimait aux fesses des filles ;

D, divin diapason plein des strideurs des anges,  
Dimanches diguedonguant où Dieu se dérange  
- D dodo, D qu'on sonne, Dieu ! Dieu ! God ! God ! Godille !



# Voyage éclair dans la poésie contemporaine

par Jean-Michel Espitalier

Dans « poésie contemporaine », il y a au moins deux mots de trop ! Deux mots si chargés d'affects, d'histoires, de présupposés, de fantasmes qu'en voulant éclaircir la vue, ils floutent le paysage. Pour aller vite, *poésie*, du grec *poien*, signifie *faire, fabriquer*, et, précise Heidegger, « *faire une expérience avec la langue* ». *Contemporain* – avec son temps – effraie (illisible, cérébral) ou appâte (sophistiqué, actuel ; Flaubert aurait pu ajouter : « très chic »). Or le contemporain serait d'abord ce qui agit dans / sur l'époque et se fait agir par elle, le paradoxe étant que l'universalité d'une œuvre implique toujours la marque de son temps (Baudelaire, déjà, voyait dans la modernité le « *croisement de l'universel et de l'actuel* »).

Mais de quoi s'agit-il ? D'un joyeux foutoir en mouvement dans une profusion de styles, formes, ateliers en flirt parfois poussé avec les arts visuels, sonores, scéniques, et même avec... la littérature ! Si l'on continue en effet d'envisager la poésie comme exclusivement littéraire, on risque de passer à côté de ses audaces et de ses libertés. D'où, parfois, le terme d'OVNI (objets verbaux non identifiés) pour qualifier des œuvres rétives aux classifications traditionnelles. La poésie serait d'abord ce travail sur et dans la langue (les « sujets » de la poésie étant aussi infinis que ceux de n'importe quel autre genre), c'est-à-dire, au fond, sur ce qui constitue notre part d'humanité mais aussi notre rapport au réel.

Futurisme, Dada, Lettrisme, etc., que faire des legs du XX<sup>e</sup> siècle ? Renvoyant dos à dos avant-gardes dures (utiliser ses outils sans adopter ses lourdeurs théoriques) et néo-classicisme mou, la génération des années 1990-2000 va tenter d'autres voies sans allégeance béate ni rejet aveugle. Changement de bibliothèques (Ponge plutôt qu'Éluard, Deleuze plutôt que Sartre), de culture (la culture sérieuse remixée par la culture *pop*), de territoires. Époque charnière, donc, avec la parution dès 1988 de *L'Art poétic'* d'Olivier Cadiot (*cut-up* de manuels scolaires qui, dégonflant toute emphase, retrouve dans la légèreté et la vitesse une langue commune perdue) suivi quelques années plus tard de l'œuvre de Christophe Tarkos qui s'inscrit dans un mouvement de réévaluation critique des avant-gardes.

Passage en revue forcément lacunaire de quelques chantiers.

Et tout d'abord ceci. On ne peut comprendre l'évolution de la poésie française

après 1950-1960 si l'on ne tient pas compte, d'un côté de la vague de fond des avant-gardes qui se perpétue (la revue *TXT*, 1969-1993, par exemple, autour de Christian Prigent), de l'autre d'une résistance au surréalisme.

S'il continue de nourrir quelques poètes qui en déplacent les effets – pensons au groupe du *Manifeste électrique* (1971), Michel Bulteau ou Mathieu Messagier, pétri de culture rock (Lucien Suel rôde dans les parages !) –, le surréalisme ne produit quasiment plus désormais que ses contre-feux.

L'OuLiPo, par exemple, fondé en 1960 par François Le Lionnais et Raymond Queneau, réintroduit le jeu et la contrainte, contre les effets de hasard. Cette école qui connaît son heure de gloire dans les années 1980-90 poursuit joyeusement son aventure (Jacques Roubaud, Frédéric Forte, etc.).

### Vers ou prose

On ne peut plus associer par automatisme vers et poésie. Le plus souvent libre, le vers a pour seule règle le retour à la ligne. Une grande majorité de poètes s'y sont essayés, au besoin pour s'en défaire. Philippe Beck le revendique et en radicalise l'emploi dans une œuvre aujourd'hui majeure.

Le poème en prose (ou prose *dans* la poésie) ne cherche pas à rémunérer une narration – même s'il peut en produire les effets (cf. les *Illuminations* rimbal-diennes). Le texte y reconstitue, par d'autres moyens, la prosodie classique (le « secret de la prose » où Valéry cherchait la motricité du vers) et invente sa propre économie rythmique, aplatissant les effets poétiques, se montrant volontiers réflexif et / ou descriptif (comme chez Francis Ponge).

Lieu privilégié de l'hybridation (Pascale Petit ou Jacques Barbaut), la prose favorise la littéralité, paraît mieux adaptée à la question si moderne du prosaïque et permet des registres divers : art poétique, notes, réflexions, etc., comme les narrations drolatiques de Jérôme Mauche, la grâce réflexive de Cécile Mainardi, les grandes épopées de Patrick Beurard-Valdoye ou certains de mes récits parodiques grande vitesse.

### Littéralités

La recherche d'une langue âpre, volontiers réflexive, a concerné à partir des années 1950 un certain nombre de poètes associés à la revue *L'Ephémère* (Du Bouchet, Dupin, Celan, etc.). Ces écritures tentent de neutraliser la langue en résistant à toute tentation métaphorique, parfois, comme chez Jaccottet, dans un rapport de non-dit au monde (et à la nature). Proches de ces esthétiques aujourd'hui, la « *poésie lichen* » d'Antoine Emaz ou les déchirantes déchirures de Caroline Sagot Duvaurox.

L'« écriture blanche » est une entreprise de décrassage de la langue. Pour Emmanuel Hocquard, qui préfère parler de « modernité négative », il s'agit de disposer simplement sur une table des « objets » (linguistiques) pour en observer les interactions en un travail « d'élucidation ». Plus qu'aux poètes de

L'Éphémère, c'est à Wittgenstein et à l'objectivisme américain (comptes rendus « objectifs » du réel, dans une langue simple, préférence des *objets* au *sujet*, etc.) que se réfèrent les poètes de cette tendance, Jean Daive, Claude Royet-Journoud, Anne-Marie Albiach et, pour les plus jeunes, Isabelle Garron ou Yves Di Manno.

La littéralité, ou « post-poésie » (Jean-Marie Gleize), poursuit la « modernité négative » en récusant l'idée d'une verticalité du texte dont le sens s'enracinerait dans une profondeur que les « littéralistes » désamorcent par des écritures plates, sans effets ou tautologiques (Nathalie Quintane).

Le document poétique (théorisé notamment par Franck Leibovici) réduit l'acte d'écrire à des opérations de montage de *ready-made* (décontextualiser / re-contextualiser) dont l'agencement produit des lectures spécifiques du monde (proche de *l'uncreative writing* chère à Kenneth Goldsmith). L'auteur devient simple opérateur (cf. les livres de Christophe Hanna signés La Rédaction).

La technique du *cut-up* (prélever) – greffes d'énoncés pour interroger autrement le réel –, largement intégrée aujourd'hui, permet cette distanciation.

### Listes

Annuaire, menus, calendriers, les listes sont partout, y compris dans la littérature, tous genres confondus et à toutes les époques (de Rabelais à Perec) ! La liste implique la successivité et la quantité, dans un « rite de perpétuité ». Sa dynamique souvent fournie par le « pouvoir litannique » de l'anaphore (Michèle Métail) permet d'infinies tresses de récits (Édouard Levé, Valère Novarina, Serge Pey) et une belle puissance d'émerveillement.

### « Poésie action »

Proche de ce geste de prélèvement, Anne-James Chaton, dont l'œuvre dit la froideur du monde ou raconte des histoires d'hier et d'aujourd'hui, est aussi un poète sonore, sans doute le plus doué de sa génération.

La poésie sonore a traversé ce dernier demi-siècle en attirant à elle toujours plus de poètes. Dans les années 1950, Bernard Heidsieck, se sentant à l'étroit dans le livre, se passionne pour le magnétophone comme nouvel outil d'écriture. Henri Chopin et François Dufrêne se lancent dans des recherches identiques tandis que William Burroughs expérimente *cut-up*, permutations et bandes magnétiques avec Brion Gysin.

La poésie sonore traite le langage comme matière première phonique, redonne au mot sa dimension sonore dans une multiplicité de techniques et de formes. Proche de la performance (Heidsieck préférera le terme de « poésie action », soulignant ainsi sa dimension scénique – « *mettre la poésie debout* », écrit-il), la poésie sonore est une constellation hétérogène et internationale qui travaille indifféremment avec le texte, l'image, le son, le corps (Julien Blaine, Joël Hubaut, Laura Vasquez, Charles Pennequin).

Bernard Heidsieck classe la poésie sonore en plusieurs courants. L'un d'eux « *se définit par le matériau essentiellement phonétique ou post-phonétique qu'il utilise* » (Sébastien Lespinasse). Le courant aujourd'hui dominant a « *recours à toutes les possibilités de l'électronique* », intégrant parfois d'autres médiums, comme chez Joachim Montessuis, Jérôme Game ou Christophe Fiat.

### Slam

Malgré son incontestable succès, le slam ne brille toujours pas par son audace (à de notables exceptions, Dgiz par exemple). Vieilles lunes formelles (rime pauvre, métrique appliquée), messages convenus, révoltes téléphonées. Pour son énergie, on lui préférera le rap.

### Lyrique

Expression d'une émotion sublimée, chant du sujet, chant du monde, le lyrisme continue de se réinventer au gré d'une évolution heurtée, soit que, mal compris, il vire à l'emphase d'une authenticité factice, soit que, « nouveau lyrisme » (Jean-Michel Maulpoix), il s'interroge sur lui-même, soit enfin qu'il se machine en « mécanique lyrique » chère à Pierre Alferi et Olivier Cadiot, usinage de la langue visant à dégonfler les chimères d'une pseudo-authenticité... lyrique !

### Comique

Accumulations, répétitions, parodie, etc., la poésie est souvent comique. C'est ainsi qu'elle traque les faux-semblants, raille la bêtise, dénude le tragique. Comment ne pas voir tout ce qu'il y a de comique dans les syllogismes fous de Christophe Tarkos ou de Jean-Luc Parant ? Comment ne pas rire (jaune) aux pirouettes de Valérie Rouzeau ou aux outrances bouffonnes de Charles Pennequin ?

### Politique

La question du politique ne peut plus se concevoir comme un engagement de type sartrien. Reconfigurer le réel pour en montrer les leurre, la violence, la médiocrité est un geste éminemment politique, qu'il s'agisse de s'attaquer aux discours dominants (notamment médiatiques), ou de proposer des lectures alternatives du monde. Mais la poésie est en soi une position politique en ce qu'elle est une résistance aux modèles de sociétés qui nous sont proposés.

Wilfrid  
Lupano  
et  
Jérémie  
Moreau

par  
Laurent Gerbier

# Le Singe de Hartlepool

Le scénariste : né en 1971, Wilfrid Lupano suit des études de lettres (bac littéraire, puis faculté de philosophie et d'anglais), tout en s'adonnant aux jeux de rôles et en travaillant comme barman pour payer ses études. C'est dans un bar qu'il rencontre à la fin des années 1990 un dessinateur, Frédéric Campoy, pour lequel il développe son premier scénario, *Little Big Joe*. Depuis le début des années 2000, il multiplie les albums, principalement chez Delcourt (en particulier la série *Alim le Tanneur*, avec Virginie Augustin au dessin), mais aussi chez Soleil ou chez Vents d'Ouest. Refusant de se cantonner à un genre unique, il explore tour à tour la fantasy, le western, la science-fiction, le conte philosophique, ou le road-movie. *Le Singe de Hartlepool* est, en 2012, son premier *one shot*<sup>1</sup>, et aussi sa première incursion dans le genre du roman graphique.

Jérémie Moreau, le dessinateur, est né en 1987. Après avoir décroché le grand prix de la BD scolaire à Angoulême en 2005, il est en 2012 lauréat, toujours à Angoulême, du concours Jeunes Talents. Formé, comme plu-



sieurs dessinateurs de sa génération et de la précédente, par la section animation de l'École des Gobelins à Paris, il a entre autres été *character designer* pour *Moi, moche et méchant 2*. *Le Singe de Hartlepool* est sa première bande dessinée professionnelle ; depuis sa parution, Jérémie Moreau a publié chez Delcourt un récit en deux tomes, *Max Winsou*, étonnant roman graphique pour lequel il est cette fois auteur unique.

1. *One shot* : terme désignant un album unitaire, à la différence des séries articulées autour de personnages récurrents.

# Les pendeurs de singe

*Le Singe de Hartlepool* est fondé sur une histoire vraie, ou peut-être faudrait-il plutôt parler d'une « légende vraie » : en 1814, alors que la France de Napoléon est en guerre contre l'Angleterre, un navire français fait naufrage sur les côtes anglaises, à Hartlepool. Le seul rescapé du naufrage est un singe, probable mascotte des marins français. Les habitants du village l'arrêtent et, considérant qu'il s'agit bien là d'un Français, le jugent et le pendent sur la plage.

De cet incroyable épisode, qui vaut encore aujourd'hui aux habitants de Hartlepool le sobriquet de *monkeys hangers* (pendeurs de singes), Wilfrid Lupano choisit de tirer une farce grinçante doublée d'un conte philosophique : il caricature délibérément l'épisode, avec une ironie parfois noire, et force le trait pour dégager plus aisément la moralité de cette fable. Lupano dresse le portrait de la bêtise, de l'aveuglement collectif et de la xénophobie et fait ressortir leur extravagance, si outrée qu'elle en est ridicule, de sorte que le tragique et le comique s'équilibrent constamment. Il peut alors tirer de l'anecdote incroyable une signification symbolique forte : il y a dans le *Singe de Hartlepool* une interrogation sur les limites de l'humanité, en même temps qu'une caricature de cette même humanité.

Le style graphique adopté par Jérémie Moreau renforce cet aspect caricatural : il choisit de rendre aux maîtres du dessin d'humour anglais, en particulier Ronald Searle et Quentin Blake, un hommage qui confine parfois à la citation. Les personnages ont des corps aux proportions déformées, et des faces rudement tracées, aux traits appuyés, à l'expressivité outrée et comique – au point que parfois le singe lui-même ne paraît pas moins humain que les trognes hirsutes et caricaturales de ses persécuteurs. Cette logique de l'exagération visuelle contribue à donner leur solennité grand-guignolesque aux épisodes de l'intrigue, et culmine avec le procès, parodie de justice sur fond de ciel rougeoyant. Le trait lui-même s'épanouit en tracés filiformes et tremblés, inspirés des maîtres anglais qu'il imite ; son épaisseur varie avec l'appui, comme si l'on voyait encore sur la planche dessinée le crissement de la plume tenue par la main de l'artiste ; ce tremblé ajoute aux silhouettes une allure de marionnettes, de pantins cocasses, et l'on se surprend à découvrir dans certaines cases la



*Le Singe de Hartlepool, p. 36*

synthèse entre la grande tradition humoristique anglaise et le trait souple de l'animation américaine.

L'habillage romanesque imaginé par Lupano donne de la chair à cette histoire : autour de la bêtise enthousiaste et meurtrière des habitants de Hartlepool, qui insultent, malmènent et interrogent leur prisonnier sans paraître réaliser l'énormité de leur bêtise, le scénariste construit deux autres intrigues. D'une part, il imagine un petit mousse français jeté à la mer par un capitaine lui aussi xénophobe et imbécile juste avant le naufrage, et ce mousse que la marée amène sur la plage, seul autre survivant du navire, va offrir au lecteur un point de vue décalé, extérieur, sur la farce sanglante que jouent les habitants du village. D'autre part, un second point de vue décalé est fourni par un docteur de passage, qui soigne les habitants mordus par le singe lors de sa capture, et par son fils, Charly, acteur involontaire en même temps que spectateur de cette triste affaire. Ces deux regards différents sont des

contrepoints importants, qui témoignent de la résistance de la raison face à la bêtise. Deux autres personnages jouent, plus discrètement, un rôle analogue au sein même de la communauté villageoise : Doug, le grand échalas discret qui semble douter et s'offrir finalement pour être l'avocat de la défense du singe, bien que sans grande efficacité, et Melody, petite-fille d'un vétéran de guerre à la gallophobie acharnée, qui est la seule à demander si par hasard le « Français » ne serait pas un singe.

Le récit, respectant sa nature de fable, s'achemine vers une conclusion morale : il veut administrer une leçon d'anthropologie, qui porte sur les limites de l'humanité. Les braves paysans anglais ne savent pas distinguer un Français d'un singe, mais c'est leur propre humanité qui se trouve remise en cause par cette confusion. La morale de la fable, c'est finalement le bon docteur qui finit par l'énoncer en quittant Hartlepool : « *Des hommes petits, imbibés de nationalisme, ont pendu un singe ! Ah elle est encore loin, la modernité, c'est moi qui te le dis ! On est en pleine Préhistoire !* » (p. 91). Le mot même de préhistoire est ici un anachronisme – il n'apparaîtra, en anglais comme en français, que dans les années 1870 – mais cet anachronisme est un clin d'œil délibéré, puisque la même scène nous apprend que Charly, le jeune fils du docteur, qui a assisté à toute l'histoire, n'est autre que Charles Darwin, futur auteur du traité *De l'origine des espèces* (1859) : Lupano s'amuse avec cet ultime clin d'œil à imaginer dans le malheureux primate victime de la xénophobie l'occasion des réflexions du fondateur de l'évolutionnisme.

Dans la réédition du *Singe de Hartlepool* publiée par Delcourt en 2014, cette intention didactique se trouve renforcée par l'ajout en postface d'un carnet de 22 pages, intitulé *Le Singe de Hartlepool ou la fausse vraie histoire des débuts du racisme*. Le texte de Pierre Serna, professeur d'histoire moderne à la Sorbonne, permet de remettre le conte philosophique dans son contexte, celui de la transformation de la conception de l'homme et de sa place dans l'ordre de la création qui se joue dans la science du vivant entre Geoffroy Saint-Hilaire et Buffon. Pierre Serna met en évidence ce paradoxe crucial : c'est au moment même où l'espèce humaine va devenir capable de penser son cousinage avec le singe qu'elle élabore une conception de la hiérarchie entre les formes d'humanité qui fonde le racisme et le colonialisme moderne. *Le Singe de Hartlepool* offre un résumé acide et théâtral de ce paradoxe qui travaille encore la notion d'humanité.



# Supplice de la planche

La huitième planche de l'album, page 10, illustre la maîtrise technique du dessinateur et la construction du récit par le scénariste. On se trouve au début de l'histoire, dans ce que l'on pourrait considérer comme son prologue, qui se déroule sur le bateau français. Ce prologue permet aux auteurs de mettre en scène le capitaine du navire, un soldat français haineux et stupide qui vient par avance contrebalancer la bêtise xénophobe et patriotique des Anglais dans la suite du récit : le capitaine ayant entendu un jeune mousse chanter en anglais, il le condamne à la planche, c'est-à-dire à être jeté à la mer. Cette page montre son exécution ; muette et violente, elle illustre un enchaînement d'événements brutal, qui scelle le destin du navire français et constitue ainsi le point de départ de l'histoire.

La construction de cette planche est un exercice de déstabilisation du lecteur. La première case représente les pieds du mousse, qui se tient debout sur la planche, sous la pluie, au-dessus de la mer. Le point de vue du lecteur est tout proche de celui du mousse lui-même (mais sans se confondre avec lui) : nous regardons avec lui le sort qui l'attend. Puis le mousse est poussé à la mer par un soldat, et ce geste est construit en deux temps : d'abord un gros plan nous montre, dans une case verticale qui suggère la brièveté et la brutalité, l'impact de la main de l'homme dans le dos du gamin (et le mousse se cambre sous la poussée, tête rejetée en arrière, yeux écarquillés de terreur, mâchoires crispées). Ensuite, un plan général reprend la scène d'un peu plus loin, les personnages désormais inexpressifs, visages gommés par la distance – une fraction de seconde s'est écoulée, la main du soldat ne touche plus le dos du mousse qui, incliné au-dessus de l'abîme, est déjà en train de tomber, figé dans le gris de la tempête. L'instant est suspendu : le drame va se nouer dans les trois cases du bandeau central de la planche.

Tout d'abord, deux hautes cases verticales offrent l'image de deux événements simultanés et brutaux, deux figures de la catastrophe : la première montre le mousse englouti par les vagues (et le dessinateur accentue les verticales en représentant en une seule image le trajet de la chute jusqu'à l'eau, puis l'éclaboussure du plongeur, puis le second trajet de la chute sous l'eau accompagnée de traînées de bulles). Quant



*Le Singe de Hartlepool, p. 10*

à la seconde, mimant cette verticalité de la construction, elle en trace une épure inattendue : c'est un éclair qui, semblant surgir de l'espace blanc qui sépare les cases, déchire littéralement la case de haut en bas. L'éclair est une réponse au drame de la chute du mousse, un symétrique dans l'ordre même de la nature, et cette réponse se répète dans la troisième case où l'éclair vient frapper, au creux des vagues démesurées, le mât du navire blafard dont le mousse vient d'être jeté. La planche est muette : rien ne parle ici de justice ni de châtement, et l'éclair qui frappe le bateau français n'est pas une punition. C'est une simple coïncidence de catastrophes, un événement double qui vient nouer le destin du petit mousse sacrifié et celui du navire.

Enfin, alors que depuis la première case le point de vue du dessin a constamment reculé pour offrir une vue de plus en plus large sur l'événement, la dernière case nous ramène au contraire au plus près de la catastrophe, sur le pont du navire. C'est une longue case allongée, qui distend le temps et nous donne à voir le naufrage en cours : le mât déchiqueté par la foudre arrache les planches du pont, lui-même incliné à 45° dans l'image, en un déséquilibre que souligne la perspective dramatisée des planches du pont et le fouillis des corps et des tonneaux.

Il est remarquable que cette scène de naufrage n'utilise absolument aucune couleur chaude : Jérémie Moreau se limite soigneusement aux bleus froids et aux gris pâles ou sombres. Aucun éclat de rouge ni d'or ne vient dramatiser la chute du mousse ni l'éclair qui frappe le navire : tout est glacial dans cette image qui ne veut pas suggérer le châtement céleste, mais seulement l'aveugle bêtise des hommes, mise en parallèle avec l'aveugle violence de la nature. Dans ce déchaînement de violence muette et pâle, seul le mousse est doté d'un regard – et c'est bien normal puisqu'il sera le seul, dans le livre, à comprendre la totalité de l'histoire.

# Pistes pédagogiques

Cet album inspiré d'une légende anglaise compose une satire mordante à la fois comique et tragique de la bêtise humaine et du nationalisme primaire, qu'on peut associer à un corpus plus large de textes argumentatifs portant sur l'animalité de l'homme (*La Controverse de Valladolid* de J.-C. Carrière, *Les Animaux dénaturés* de Vercors, la peinture *Singes critiques d'art* de G. Von Max qui offre un contre-point amusant...), sur le regard porté sur l'Autre, ou le sentiment xénophobe (*Ballade des gens qui sont nés quelque part* de Brassens)...

## Personnages en miroir

On pourra d'abord étudier la manière dont Lupano et Moreau construisent cette satire, en s'appuyant sur la galerie de personnages stéréotypés dont on identifiera les caractéristiques.

Si on constate un jeu de contrastes flagrants (opposition entre Français et Anglais, bêtes et hommes, enfants et adultes...) l'intérêt de l'album est de révéler au contraire les invariants : la grande majorité des personnages exprime la même bêtise profonde, mélange d'ignorance et de méchanceté. On montrera d'une part comment le maire-aubergiste de Hartlepool constitue un double du capitaine Narraud, et d'autre part en quoi les villageois constituent un ensemble très peu caractérisé, parfois même animalisé. Les enfants, dissociés en partie du monde des

adultes, ne sont pas désignés de la même manière : pourquoi ? à quoi sont-ils occupés ? Cet album semble-t-il pessimiste ou porteur d'espoir à leur sujet ? On s'intéressera enfin aux valeurs incarnées par le docteur Robert Darwin, qui apporte quelques remèdes à la bêtise humaine.

En conclusion, on pourra dégager la thèse de cet album et la définition qu'il propose de la nature humaine et de son évolution, au regard du face-à-face Homme / Singe qu'il présente.

## Parodie de procès

Les pages 64-72 peuvent faire l'objet d'une analyse spécifique intéressante, sur le thème du jugement. On peut s'intéresser aux différents plans et à leur intérêt, puis étudier en détail le fonctionnement de l'argumentation. Quels sont les accusations de la foule ? Comment s'organise la défense de Doug ? Quels arguments semblent irrecevables, caractéristiques du faux syllogisme ? On pourra confronter ce passage avec d'autres scènes de procès célèbres : le jugement de Champmathieu dans *Les Misérables*, de Meursault dans *L'Étranger*, de Hans Beckert dans *M le maudit*, de la sorcière dans *Monty Python : Sacré Graal* ou encore de l'âne dans *Les Animaux malades de la peste*, pour en souligner selon le cas, le caractère absurde ou tragique, le *non sense*, la visée satirique ou parodique...

par  
Xavier Orain

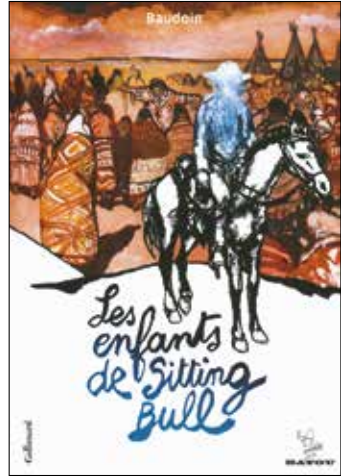
# Les Enfants de Sitting Bull

Edmond  
Baudoin

par  
Adrien Genoudet

Edmond Baudoin est né à Nice en 1942. Après avoir obtenu un CAP d'aide comptable, il travaille dans un palace de Nice jusqu'à ses trente-trois ans puis il décide de se consacrer au dessin. Ses premiers travaux sont publiés dans les revues *Circus*, *Pilote* et *l'Écho des Savanes*. Il publie *Civilisation*, sa première bande dessinée, en 1981, chez Glénat. Une cinquantaine d'ouvrages suivront. On notera, parmi eux, *Made in US* en 1995 (L'Association) ou encore *Le Portrait* en 1997 qui reçoit le prix du Meilleur scénario au festival d'Angoulême, *Salade Niçoise* en 1999 (L'Association), une adaptation de *Peau d'âne* en 2010 (Gallimard), *L'Arleri* en 2008 dans la Collection Bayou. Il reçoit le prix du Meilleur album à Angoulême en 1992 pour *Couma Acco* (Futuropolis).

Baudoin a travaillé avec de nombreux écrivains, scénaristes et personnalités comme J.M. Le Clézio, Fred Vargas (*Les Quatre Fleuves*, 2000), Frank (*La Danse devant le Buffet*, 1985), Jacques Lob (*Carla*, 1993), l'abbé Pierre, Céline Wagner, Philippe Chartron ou encore Carol Vanni avec qui, par ailleurs, il a participé à la



création de spectacles de danse contemporaine.

Enfin, Baudoin est très actif dans le domaine de l'illustration. Il a illustré de nombreux textes comme ceux de Tahar Ben Jelloun (*Harrouda*, 1991), Pier Paolo Pasolini (*Théorème*, 1992), Jean Genet (*Le Journal du voleur*, 1993) ou Lautréamont (*Les Chants de Maldoror*, 1995).

*Les Enfants de Sitting Bull*, paru en 2013, fait partie de ses derniers ouvrages.

# Une vie de légende

À la lecture de l'album *Les Enfants de Sitting Bull* d'Edmond Baudoin, paru chez Gallimard en 2013 dans la collection Bayou, dirigée par Joann Sfar, on se retrouve nécessairement confronté à une hétérogénéité narrative et graphique. Partant du récit hérité de la vie de son grand-père Félix « né sous le règne de Napoléon III, en 1883 » (p. 3), Baudoin déploie dans ce roman graphique une réflexion sur l'écriture d'une histoire intime et collective et sur sa représentation visuelle. En mettant en scène le « temps raconté » de la vie légendaire de Félix, à la fois mousse, baleinier, chercheur d'or, ouvrier et intime de Buffalo Bill et de Sitting Bull, l'auteur prend le récit et sa représentation comme enjeux de sa bande dessinée et de sa composition. Dès lors, si l'album peut se lire comme une œuvre traitant de l'Histoire, il est davantage un essai qui tente de comprendre, par l'écriture graphique, comment la mémoire, personnelle et par là même collective, est composée d'images hétérogènes. Dans cette succession de cases comme autant d'images-souvenirs, Baudoin place le jeu de la représentation du passé au cœur de son travail et du dialogue avec le lecteur.

## L'imbrication des narrations

L'élément principal qui structure la lecture de l'album est l'enchâssement des narrations et ses traitements graphiques. Baudoin a fait le choix, dans *Les Enfants de Sitting Bull*, de mêler plusieurs tonalités narratives et graphiques ; cela se repère dans un premier feuilleté de l'ouvrage lorsque l'on constate les différents styles et techniques utilisés. On note ainsi l'utilisation d'encres de Chine, de crayons de couleur, de gouache, d'aquarelle, de feutre ou encore de crayonnés. Cette marque stylistique caractérise l'œuvre de Baudoin depuis plusieurs années et se trouve être, dans cet album, au service direct de la narration. Le passage d'un style à un autre vient révéler, dans le même temps, le passage d'un régime narratif à un autre. Si la trame continue de l'œuvre est la présence écrite de la voix du narrateur – Baudoin lui-même – le traitement graphique permet d'entrelacer les régimes de narration.

Les pages en crayonnés noirs apparaissent comme la source du récit : l'histoire est, avant tout, racontée par le père de Baudoin et par d'autres témoins lorsque celui-ci était enfant. Ainsi, la plupart

des cases réalisées à la gouache et à l'aquarelle ou tracées au crayon de couleur relèvent de l'imaginaire de l'enfant qui écoute ces récits. On voit parfaitement ce jeu d'entre-deux entre le présent de l'enfance et le passage à l'imaginaire dans la discussion avec Fanny (p. 56) où, petit à petit, un halo de crayon de couleur vient envahir le régime graphique du noir et blanc pour nous faire à nouveau basculer dans la représentation du récit. Ces souvenirs aux contours noircis et quasi-esquissés structurent l'enchâssement des récits jusqu'au basculement final qui marque une rupture définitive dans ce régime de narration : le texte pleine page (p. 65) qui laisse la place à un nouveau récit. Les dernières pages de l'album offrent un récit au présent, dans la droite ligne de la bande dessinée de reportage où Baudoin se met en scène, adulte, traversant les espaces américains. Le but est ici de renouer avec le moi-enquêteur du narrateur (« *je lis, je m'informe, je découvre* », p. 77), permettant de passer d'un récit raconté et imaginé de l'enfance à la réécriture, au présent, d'une histoire contemporaine plus contrastée, une sorte de contre-histoire de la légende de son grand-père et de l'histoire américaine.

### Discours sur l'Histoire

L'histoire en tant qu'enquête est très prégnante dans le récit à la première personne qui traverse la bande dessinée. Cet aspect est d'autant plus fort que l'Histoire, en tant que recherche, discours sur et interprétation des faits passés, est incarnée par deux procédés graphiques et artistiques. Le premier, courant dans le neuvième art, est l'insertion directe d'archives dans la composition des planches. À ce titre, les pages 44 à 49 sont caractéristiques : sont insérés des photographies personnelles, des documents d'archives ou des images trouvées par l'auteur comme la photo du *Lancaster* (p. 45). Présentées de la sorte, ces archives diverses viennent avant tout intégrer le lecteur aux côtés du narrateur qui se fait, le temps de quelques pages, historien de son grand-père. Tout en tirant des conclusions à partir de ces documents (« *il avait donc une activité sexuelle* », p. 46), en mettant en doute son écriture (« *Mais peut-être que j'ai mal cherché* » p. 45), et en le soulignant par des procédés graphiques (utilisation d'un feutre rouge, flèches), Baudoin met en scène sa recherche historique, partage la construction de son récit d'histoire et, dans le même temps met en inquiétude l'écriture de l'histoire elle-même, en ce sens que toute écriture est à la fois subjective et en partage. Par un processus plus rare, Baudoin vient souligner cette subjectivité de l'écriture en redessinant et en s'appropriant directement des documents existants. On notera ici la reprise directe d'une photographie de Buffalo Bill et Sitting Bull prise par William Notman en 1885 (p. 85),

les billets publicitaires des spectacles de Buffalo Bill (p. 61, p. 30), les photographies anonymes de 1908 de la construction du pont de Brooklyn (p. 35 et 36), le portrait photographique de Sitting Bull (p. 27), etc.

### Un puzzle imaginaire

À l'instar de la case de la page 59 qui fait du souvenir une sorte de puzzle, Baudoin traite de la représentation du temps passé comme d'une immense composition visuelle. Il déclare, à ce titre : « *je construis un album un peu comme si je faisais un tableau* ». L'album est parcouru de multiples références et réemplois visuels qui viennent dessiner une conception de l'Histoire. Pour Baudoin, l'Histoire est avant tout un imaginaire composite où s'intercalent au même titre les archives et l'imaginaire que l'on se fait du passé. Ainsi, l'histoire de Félix est aussi un passé rêvé, fantasmé, imaginé et avant tout composé. On rencontre dès lors des références à la littérature avec *Moby Dick* d'Herman Melville (p. 10) ou au cinéma avec *Il était une fois en Amérique* de Sergio Leone (p. 35). L'imaginaire de l'époque représentée se confond à une certaine histoire de l'art. Les références à la peinture sont multiples. On notera, entre autres : James Ensor (p. 18), Georges Seurat (p. 5), Turner et ses tempêtes (p. 11), Egon Schiele (p. 48), les nuits étoilées de Van Gogh (p. 52), l'impressionnisme français et Monet (p. 60). On peut voir ici, dans ces procédés, que Baudoin traite de cette histoire pour ce qu'elle est : une mise en dialectique visuelle de souvenirs eux-mêmes composés par une culture visuelle commune. S'imaginer l'histoire et la représenter, aussi personnelle soit-elle, passe nécessairement par une réappropriation d'un imaginaire existant et partagé par tous.



*Les Enfants de Sitting Bull*, p. 59

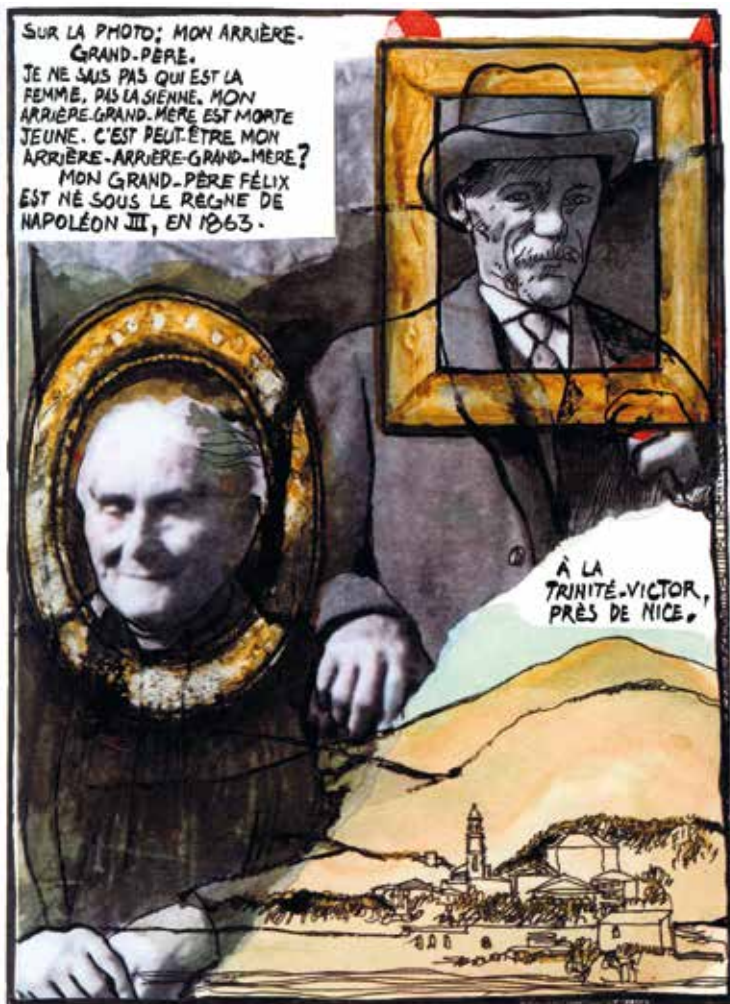


# Traits de mémoire

Le lien entre les différents régimes de narration et la question de la représentation de l'Histoire et de son incarnation visuelle se donne à voir à travers un motif récurrent dans l'œuvre : l'hybridation entre tracés graphiques et photographiques et procédés de collages et de compositions. On peut prendre pour exemple, la page 57, les cases finales de la page 60 ou encore la page 8.

En ce sens, il est intéressant de s'arrêter quelques instants sur la planche qui ouvre l'ouvrage (p. 3). À plus d'un titre, cette planche opère comme un *incipit* en littérature, déployant en un même ensemble un condensé des procédés graphiques et narratifs qui caractérisent *Les Enfants de Sitting Bull*. On peut parler ici d'une planche programmatique. Cette première planche présente, dans un même cadre, différents régimes graphiques, techniques et plastiques qui marquent l'identité de l'œuvre et de son auteur. On y trouve condensés : le crayonné noir qui viendra délimiter le « récit raconté » du père à ses fils de la vie de Félix, le collage d'éléments exogènes qui se retrouvent appropriés par l'auteur – la photographie de Félix et de sa femme, découpée, recollée puis peinte et dessinée –, l'utilisation de l'aquarelle et de la gouache, enfin le tracé des contours sur la photographie du grand-père de Baudoin. Ce dernier élément est fondamental parce qu'en tant que geste, il incarne un des degrés du pacte de lecture contenu dans cette planche programmatique. On remarquera aisément que seul le visage de Félix se retrouve ainsi redessiné, retracé, par Baudoin. Le visage de femme reste quant à lui délibérément flou car l'auteur note, dans le premier encart de texte : « *Je ne sais pas qui est la femme* ». En ne s'appropriant pas ce visage par le dessin, Baudoin prend ses distances tout en nous indiquant ainsi le régime de vérité qu'il souhaite entreprendre dans cet album. *A contrario*, comme un contre-point, Félix est quant à lui pleinement intégré dans le récit de bande dessinée par ce geste du re-dessin qui le transforme en personnage : Félix, dès lors, se situe entre le dessin et la vérité de la photographie ; entre le conte de sa vie dessinée et la réalité de son existence passée.

La deuxième lecture se place au niveau de la séquentialité de la planche. La bande dessinée en tant qu'objet est un élément



Les Enfants de Sitting Bull, p. 3

fondamental de l'album – n'oublions pas l'ultime mise en abyme du récit qui fait basculer l'histoire américaine au cœur d'une parodie de *comics* des années 1950. Il faut noter l'importance du jeu de cadre dans le cadre qui se dessine dans la planche et qui peut se lire comme une manière d'aborder différemment l'agencement convenu des planches en gaufrier (division de la planche avec le même nombre de cases). En présentant ces cadres – qui définissent autant une galerie de portraits de personnages – Baudoin en fait, dans le même temps, des cases de bande dessinée. Ainsi, le personnage de Félix est personnage parce que redessiné mais il devient par là même personnage de bande dessinée parce qu'encadré, mis en case. On notera, par ailleurs, que Baudoin aura pris soin de dépasser du cadre, une manière pour lui de renouer avec la page plein-texte de rupture narrative (p. 65) qui se retrouve être une sorte d'aveu d'impuissance : la vie de Félix, même dessinée et racontée, s'est jouée hors-cadre, elle reste insaisissable. La vie de Félix, dans tous les cas, dépasse la case, déborde du cadre.

Enfin, dans cette planche inaugurale, Baudoin instaure visuellement et par la séquentialité le régime imbriqué de la narration. Si l'on suit la séquentialité proposée par l'auteur et imposée par notre sens de lecture gauche-droite, nous parcourons du regard tous les régimes du récit : l'encart écrit sur fond blanc du récit à la première personne laisse la place à la case-cadre du visage de Félix qui s'impose comme personnage principal, puis nous découvrons le flou du récit incarné par le visage de la grand-mère pour enfin nous laisser basculer dans la narration visuelle du souvenir « à la *Trinité-Victor, près de Nice* ». On remarquera ici la rupture visuelle qui divise la planche et qui se dessine comme une transition graphique (nous permettant de passer d'un récit à l'autre) et trace les contours d'une case finale, dans le coin de la planche.

# Pistes pédagogiques

*Les Enfants de Sitting Bull* débordent largement des cadres du récit biographique et interrogent les principes du documentaire et de son rapport complexe à la réalité. L'album révèle également le lien personnel qui s'établit entre un auteur et son art : dans quel but produire une œuvre ? Pourquoi raconter la vie d'un parent disparu ? Et pour qui ?

## Œuvre hybride

À la fois récit, biographie, carnet de voyage, essai, forme poétique, cet album mélange les genres.

On pourra dégager d'abord sa construction originale en trois parties : d'abord l'histoire de Félix, puis l'expérience autobiographique de Baudoin en Amérique et enfin un bref récit parodiant les westerns illustrés des années 50. Quel sens donner à cette construction ? Quelle impression cette absence d'unité laisse-t-elle au lecteur ?

On s'attachera ensuite à identifier les codes graphiques adoptés, là aussi très hétérogènes, redoublant ce caractère morcelé de la narration, en précisant leur fonction et ce qu'ils apportent au texte : si, dans la première partie, l'opposition noir et blanc / couleur situe le cadre spatio-temporel de ce récit enchâssé, l'image ne sert pas toujours le récit, introduisant des pauses qui échappent au cadre narratif, refusant l'illustration du texte pour tenir lieu de dis-

cours, voire, par leur forme abstraite et énigmatique, d'ouverture onirique.

## Une histoire trouée

L'album est ponctué d'événements historiques qui peuvent faire l'objet de recherches. L'itinéraire du personnage est un reflet de la grande histoire, et ce récit singulier devient une métonymie de la conquête de l'Ouest dont on peut repérer les étapes. On pourra ensuite confronter l'histoire de Félix avec les itinéraires d'August Suter dans *L'Or* de Blaise Cendrars (1925) ou de William Cody alias Buffalo Bill dans *Tristesse de la terre* d'Éric Vuillard (2014) en montrant la distance que chaque récit prend vis à vis de l'histoire source. Par son caractère fragmentaire, cet album montre aussi l'insuffisance du regard historique ou de la tradition hagiographique. Comment Baudoin s'écarte-t-il de la vision documentaire ? On s'appuiera sur la première planche et la p. 65, qui méritent une attention particulière : en quoi Baudoin montre-t-il ici que toute vision de l'Histoire est une image faussée ?

Cette interrogation permet d'introduire un deuxième pan dans la démarche de Baudoin : la place qu'il veut laisser à une autre parole perdue, celle des Indiens d'Amérique, délaissée des livres d'histoire. Par quels moyens l'auteur cherche-t-il à faire revivre cette parole dans les deux dernières sections de l'album ?

par  
Xavier Orain

# Panorama de la bande dessinée francophone actuelle

par Laurent Gerbier

La bande dessinée est depuis sa naissance confrontée à un problème constant : on nie sa légitimité culturelle, au motif qu'elle serait artistiquement à la fois impure (puisqu'elle mélange le texte et l'image) et immature (bonne pour les enfants ou le peuple, c'est-à-dire ceux qui ne savent pas « bien » lire). Somme toute, ce n'est qu'un produit de l'industrie culturelle, fabriqué en masse pour flatter servilement les goûts des consommateurs, et non pas une œuvre d'art. Cependant la bande dessinée a très tôt entrepris de rejeter cette étiquette et de conquérir sa légitimité culturelle et sa maturité. Toute l'histoire de la bande dessinée française depuis la seconde guerre mondiale semble être structurée par l'opposition entre une bande dessinée sagement enfantine, publiée par les hebdomadaires emblématiques de la tradition franco-belge (*Spirou*, *Tintin*, ou *Vaillant* ensuite devenu *Pif*), et une autre bande dessinée, plus adulte, plus audacieuse, et plus inventive, multipliant les efforts pour s'affranchir des genres habituels et explorer de nouvelles formes de récit, plus complexes et plus construits, moins consensuels et moins lisses. Ces efforts ont pu prendre plusieurs visages, de la contre-culture des années 1970 à l'invention du roman graphique au tournant des années 1980, en passant par le développement des études historiques et théoriques sur la bande dessinée.

Ces différentes vagues de renouvellement, d'expérimentation et de critique ont contribué à la conquête de la maturité de la bande dessinée. Et pourtant, dans le même temps, son caractère commercial n'a cessé de se renforcer : le marché s'est développé, dominé par la logique des séries avec ses récits stéréotypés, ses personnages fétichisés, ses styles répétitifs. La création, en 1974, du festival d'Angoulême, est-elle le signe d'une légitimité enfin conquise, ou au contraire





l'annonce d'une commercialisation plus virulente encore ? C'est bien là le paradoxe qui éclate pendant les années 1980 : la production s'envole et les librairies étouffent sous l'avalanche de séries, mais cette profusion même semble marquer l'essoufflement de la bande dessinée, rattrapée par la décennie de l'argent roi et du *marketing* bariolé. Les journaux périssent, les œuvres se copient, les innovations de la décennie précédente sont réduites au statut de nouveaux segments de marché.

C'est dans ce contexte qu'émerge une nouvelle génération d'auteurs et d'éditeurs indépendants. Héritiers des fanzines des années 1980, ils ont parfois trouvé des pionniers solitaires pour accompagner leurs premiers pas – à commencer par Futuropolis, inclassable libraire-éditeur fondé en 1972 et aussi attentif aux avant-gardes naissantes qu'au patrimoine ancien du neuvième art. Ces nouveaux venus sont au début des années 1990 les acteurs d'une transformation profonde de la bande dessinée : regroupés en collectifs d'auteurs, ils entendent maîtriser leur création de la table à dessin jusqu'à l'atelier de l'imprimeur, et même jusqu'à la distribution. L'Association, fondée en 1990 par Jean-Christophe Menu, Lewis Trondheim, David B., Matt Konture, Killofer, Stanislas et Mokeit, va devenir l'emblème de cette génération, un emblème bien vite entouré d'une cohorte de petites structures amies qui innervent tout l'espace francophone, bien au-delà de Paris (si Cornélius ou L'Association sont parisiens, Fréon est à Bruxelles, Ego Comme X à Angoulême, Les Requins Marteaux à Albi, Atrabile à Genève).

Tournant le dos à l'âge de la pré-publication en périodiques, les indépendants veulent au contraire faire des livres et attachent une importance extrême à la fabrication matérielle de leurs ouvrages. Simultanément, ils rejettent le principe d'un héros reconnaissable auquel le lecteur devrait s'identifier tout au long d'une série d'aventures déployées dans des albums successifs. Fleurissent au contraire de longs livres aux formes inédites, des expérimentations poétiques ou picturales audacieuses, et des manières nouvelles de pousser la bande dessinée à s'intéresser au réel. Parmi ces récits du réel, l'autobiographie joue un rôle essentiel : à peine effleurée par quelques pionniers avant 1990, elle s'impose en moins de dix ans comme une des principales voies de la nouvelle bande dessinée, avec des ouvrages comme *le Livret de Phamille* de Jean-Christophe Menu (L'Association, 1995), *le Journal* de Fabrice Neaud (Ego Comme X, 1996-2002), ou *L'Ascension du Haut Mal* de David B. (L'Association, 1996-2003). La bande dessinée devient alors un moyen d'explorer les ressorts les plus intimes de la vérité psychique, les minuscules aventures de la réalité quotidienne, les variations affectives les plus complexes. À côté de l'autobiographie, une approche documentaire de la bande dessinée se construit peu à peu : à la fois proche du carnet de voyage et du dessin de presse, elle développe une pratique du témoignage parfois militant, dont témoignent

plusieurs ouvrages très différents parus au tournant des années 2000 – par exemple *Quais Baltiques* de Willem (Mille et une Nuit, 1994 ; introuvable, ce volume est repris dans le recueil *Ailleurs*, édité chez Cornélius en 2002), *L'Association en Égypte* (L'Association, 1997, suivi chez le même éditeur de *L'Association au Mexique* en 2000 puis de *L'Association en Inde* en 2006), ou, plus politiques, *Rural !* d'Étienne Davodeau (Delcourt, 2000, préfacé par José Bové) ou *Garduno en temps de paix* et *Zapata en temps de guerre*, diptyque de Philippe Squarzone (Les Requins Marteaux, 2002 et 2003). Enfin, la décennie voit aussi se multiplier les expérimentations formelles, qui conduisent à mettre en jeu les codes mêmes de la bande dessinée et à explorer leurs limites : ainsi se constitue en 1992 autour de L'Association, sur le modèle de l'OuLiPo de Pérec, un Ouvroir de Bande Dessinée Potentielle (OuBaPo) qui se donne pour tâche de décrire et de pratiquer les jeux formels que permet le langage de la bande dessinée ; un des plus célèbres exemples de cette exploration sur le code est celui de Marc-Antoine Mathieu, qui publie chez Delcourt à partir de 1990 sa série *Julius-Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves*.

Toutes les pratiques créatrices et éditoriales du secteur vont se trouver bouleversées par le travail de ces éditeurs indépendants. Une nouvelle génération de lecteurs a désormais des attentes plus complexes et plus fines : les grands éditeurs vont s'employer à répondre à ces attentes, en reprenant à leur compte les innovations des indépendants et parfois leurs auteurs. Peu à peu, de nouvelles collections se créent, de nouveaux labels apparaissent, qui vont occuper les domaines ouverts par les pionniers, parfois pour le meilleur (ainsi la collection *Poisson Pilote* chez Dargaud, ou les collections *Encrages* puis *Mirages* chez Delcourt) – parfois en revanche il ne s'agira que d'occuper un segment de marché supplémentaire, une niche commerciale aussitôt saturée de copies plus ou moins talentueuses de « ce qui marche ». La production de bande dessinée ne cesse alors plus d'augmenter ; le *merchandising* qui l'accompagne n'a jamais été aussi puissant, et il se renforce encore avec la pénétration du *manga*, qui s'impose sur le marché français avec *Akira* de Otomo (Glénat, à partir de 1991) et *Dragon Ball Z* de Toriyama (Glénat, à partir de 1993). À côté de ce nouveau secteur qui suscite parfois des réactions d'une étonnante xénophobie, les séries classiques résistent, et le marché ne cesse tout au long des années 1990 et 2000 de renforcer sa segmentation, marquée entre autres par le développement massif de l'*heroic fantasy*. Si les indépendants ont changé la donne du point de vue artistique et narratif, ils demeurent un phénomène marginal en termes de parts de marché, et ils souffrent de plus désormais de se voir concurrencés par leurs propres imitations, distribuées par les gros éditeurs.

Le début des années 2000 a cependant connu une nouvelle floraison de petits éditeurs indépendants : Hoochie Coochie en 2002, Vide Cocagne en 2003, Misma en 2004 ou Arbitraire en 2005 reprennent, comme en 1990, l'effort pour

construire une bande dessinée d'auteur, qui crée ses propres usages des codes formels et mène librement ses expériences. Cette génération, qui a le souvenir de la précédente et qui très souvent est née de ses rangs et avec son aide, est marquée par son dialogue avec d'autres formes de création – arts plastiques, arts numériques, musique, photographie ou journalisme (*La Revue Dessinée*, créée en 2013, en offre un remarquable exemple) – et par son attention aux créations issues de tous les pays.

Comment conclure un tel panorama ? Les mutations formelles de la bande dessinée ont eu lieu, mais les genres classiques ont survécu à ces décennies de transformations, et l'on trouve toujours des récits d'aventures, de l'*heroic fantasy*, de l'humour parfois gras, à côté des mangas, des *comic books* de super héros, des romans graphiques ou des expériences poétiques, sans même parler de l'abondance des traductions ou des rééditions. Toutes les voies sont ouvertes, mais toutes coexistent dans une abondance étouffante : on est passé de 1563 publications en 2000 (dont 1137 nouveautés) à 5410 publications en 2014 (dont 3946 nouveautés)<sup>1</sup>. La bande dessinée n'a jamais été aussi riche et variée, mais le lecteur contemporain peut être désorienté par ce fleuve constant de nouveautés dans lequel il semble bien difficile d'apprendre à reconnaître les pépites. C'est là la question passionnante à laquelle se trouve confrontée la bande dessinée : elle dépend désormais, pour continuer d'exister, de la qualité du regard critique que se forgera son lecteur.

1. Rapport annuel de l'ACBD (l'Association des critiques de bande dessinée), Gilles Ratier, 2014 : [www.acbd.fr/wp-content/uploads/2014/12/RapportRatier\\_ACBD2014.pdf](http://www.acbd.fr/wp-content/uploads/2014/12/RapportRatier_ACBD2014.pdf)



# Ressources

## Sur [ciclic.fr/livreslyceens](http://ciclic.fr/livreslyceens)

Entretiens avec les auteurs, critiques, extraits, webographie.

## Bibliographie critique sur le roman contemporain

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

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

Dominique Viart et Laurent Demanze (dir.), *Fins de la littérature. 2 volumes : I. Esthétiques et discours de la fin ; II. Historicité de la littérature contemporaine*, Armand Colin, 2012.

Dominique Viart, *Le Roman français au XX<sup>e</sup> siècle*, Armand Colin, 2011.

Dominique Viart (dir.), *Nouvelles écritures littéraires de l'Histoire*, Collection Écritures contemporaines, vol. 10. Éditions Minard - Lettres modernes, 2009.

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

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

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

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

Dominique Viart (dir.), *États du roman contemporain*, Collection Écritures contemporaines, vol. 2, Minard - Lettres modernes, 1999.

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

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

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

Revue :

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

Magazine :

*Le Matricule des Anges* (mensuel)

## Bibliographie critique sur la poésie contemporaine

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Enfin, pour une riche actualité éditoriale, signalons l'indispensable revue CCP (CIPM, Marseille, bi-annuelle).

## Bibliographie critique sur la bande dessinée

Benoît Peeters, *Case, planche, récit. Comment lire une bande dessinée*, Casterman, 1991 [édition revue, 1998 ; réédition en poche sous le titre *Lire la bande dessinée*, Flammarion, « Champs », 2003].

Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Presses Universitaires de France, 1999.

Hugues Dayez, *La Nouvelle Bande dessinée*, Niffle, 2004.

Jean-Christophe Menu, *Plates-bandes*, L'Association, 2005.

Thierry Groensteen, *Un objet culturel non identifié : la bande dessinée*, l'An 2, 2006.

Pierre Fresnault-Deruelle, *La Bande dessinée*, Armand Colin, 2009.

Thierry Smolderen, *Naissances de la bande dessinée : de William Hogarth à Winsor McCay*, Les impressions nouvelles, 2009.

Collectif, *L'État de la bande dessinée. Vive la crise ?* Les Impressions Nouvelles, 2009.

Christophe Dony, Tanguy Habrand, Gert Meesters (éd.), *La Bande dessinée en dissidence / Comics in dissent*, Presses Universitaires de Liège, 2014.

Site Internet :

La revue en ligne de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image : <http://neuviemeart.citebd.org/>

Lycéens, apprentis, livres et auteurs d'aujourd'hui en région Centre-Val de Loire est coordonné par Ciclic 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.

Directeur de la publication : Philippe Germain /  
Propriété : Ciclic, agence régionale du Centre pour le livre, l'image et la culture numérique, 24 rue Renan, CS70031, 37110 Château-Renault, tél. 02 47 56 08 08, [www.ciclic.fr](http://www.ciclic.fr) / Rédaction en chef : Thomas Anquetin /  
Conception éditoriale : Marie Croze, Yann Dissez, Simon Gilardi et Adrien Heudier / Conception graphique : Dominique Bastien.

Sources iconographiques : Les Enfants de Sitting Bull, Edmond Baudoin ; Le Singe de Hartlepool, Wilfrid Lupano et Jérémie Moreau.

édition Ciclic, octobre 2015.

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

## Six photos noircies

Jonathan Wable, Éditions Le Tripode, 2013

## Les Enfants de Sitting Bull

Edmond Baudoin, Éditions Gallimard, 2013

## Le Singe de Hartlepool

Wilfrid Lupano & Jérémie Moreau, Éditions Delcourt, 2012

## L'Invention de la course à pied (et autres trucs)

Jean-Michel Espitallier, Éditions Al Dante, 2013

## Je suis debout

Lucien Suel, Éditions La Table ronde, 2014