

MARS 2019

www.nrp-lycee.com

lettres  
lycée

Nouvelle Revue Pédagogique

NRP

N° 84 / 11,75 € / ISSN 1636-3566

Séquences

► La poésie belge,  
du symbolisme à CoBra **2<sup>de</sup>**

► *Stupeur et tremblements*,  
Amélie Nothomb **1<sup>re</sup>**

Lettres  
de Belgique

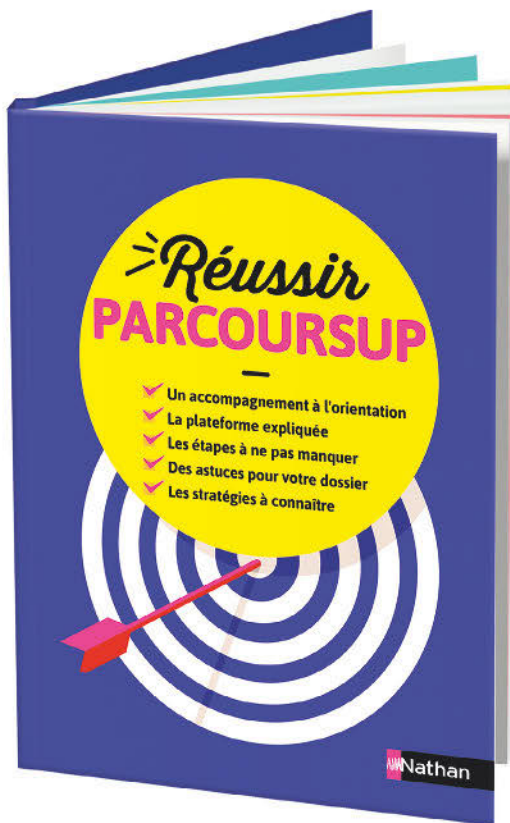
Nathan



# ➤ Réussir PARCOURSUP

Un ouvrage permettant d'aborder Parcoursup dans les meilleures conditions et de répondre à toutes vos questions!

Conçu par une coach en orientation!

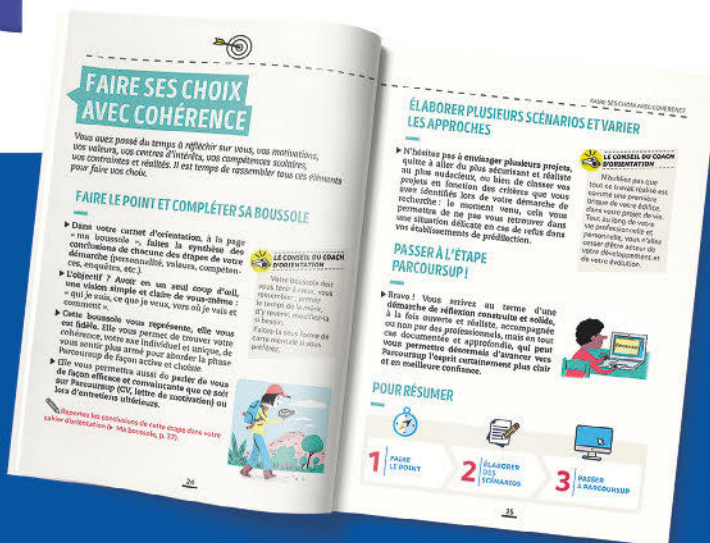


- ✓ Les étapes clés à ne pas manquer
- ✓ Des conseils pour constituer son dossier (choix des vœux, CV, projet motivé...)
- ✓ Les stratégies à adopter
- + Un carnet d'orientation pour y noter ses idées, ses recherches, ses objectifs...

Nathan  
**live!**

En flashant cette publicité

Découvrez un extrait avec Nathan Live



## Sommaire

► L'intégralité des revues et suppléments NRP depuis 2011 est désormais en ligne pour tous les abonnés

### Actualité

#### 4 Brèves

Par Odile Collet

#### 5 Cinéma

Par Yun Sun Limet

#### 6 Livres

Par Daniel Bergez

#### 8 Pédagogie

Par Florence Renner

#### 10 Rencontre

Par Françoise Rio

#### 12 À l'affiche

Par Roger Courault

#### 13 Lire au CDI

Par Héloïse Lécaudé

#### 14 Visages de profs

Par Sonia Goldie

## 16 Dossier

### La littérature belge : une constante quête d'identité

Par Jean-Pierre Dopagne



### Séquences pédagogiques

#### 24 Seconde

- La poésie belge, du symbolisme à CoBrA : images, paysages, visions  
Par David Galand

- **Analyse filmique :**

*Misère au Borinage*  
de Joris Ivens et Henri Storck (1934)  
Par Marie-Pierre Lafargue

#### 36 Première

- **Stupeur et tremblements, Amélie Nothomb**  
Par Rachel Druet et Valérie Gourd

- **Analyse d'image :**

*Vertige – l'escalier magique*  
de Léon Spilliaert (1908)  
Par Roger Courault

### Écrit du Bac

#### 54 Intégrer l'étude d'une œuvre intégrale dans une dissertation <sup>1<sup>re</sup></sup>

Par Véronique Pagès

### Autour des séquences

#### 59 Latin <sup>1<sup>re</sup></sup> <sup>T<sup>le</sup></sup>

**Qui est le barbare ?  
Le discours de Calgacus (suite)**  
Par Laurence Méric-Bonini

#### 62 Étude de la langue Designer

Par Adrien Viallet

### Bac Pro

#### 48 Faire barrage à l'infox <sup>2<sup>de</sup></sup>

Par Christine Gensanne

### Les + numériques

Au fil de la revue, vous pourrez exploiter des ressources multimédia, signalées par un logo et disponibles sur le site NRP dans l'espace « Ressources abonnés ». Rendez-vous sur <http://www.nrp-lycee.com>.

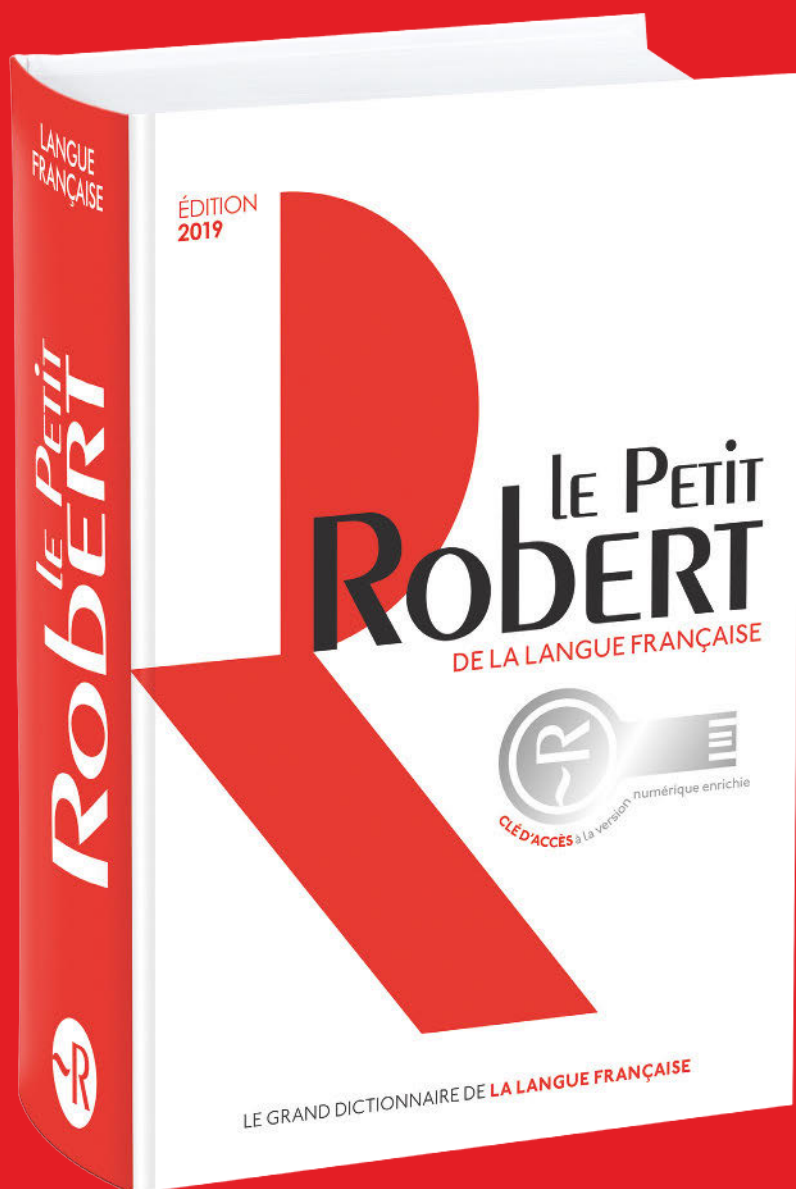


► Corrigés, bibliographies, documents complémentaires, etc.



► Iconographie

Quand on maîtrise les mots,  
les idées s'expriment clairement.  
Le Petit Robert, une aide  
au quotidien pour vos élèves.



**300 000**  
MOTS ET SENS

**35 000**  
CITATIONS LITTÉRAIRES

**150 000**  
SYNONYMES  
ET CONTRAIRES

**75 000**  
ÉTYMOLOGIES

**INCLUS :** LA CLÉ D'ACCÈS  
À LA VERSION NUMÉRIQUE  
ENRICHIE

Également disponible en abonnement en ligne  
ou téléchargement PC sur [www.cns-edu.com](http://www.cns-edu.com)

 **le ROBERT**







**Yun Sun Limet**  
Directrice  
de la rédaction

**Éditeur :** Nathan, 25 av. P. de Coubertin  
75013 Paris  
**Directrice de la rédaction :** Yun Sun Limet  
**Conseillère pédagogique :**  
Claire Beilin-Bourgeois  
**Directrice de la publication :** Catherine Lucet  
**Directrice déléguée :** Delphine Dourlet  
**Édition :** Bruna Masetti  
**Révision :** Éva Baladier  
**Édition Web :** Alexandra Guidal  
**Fabrication :** Isabelle Guerrier  
**Iconographie :** Clémence Grillon  
**Marketing/Diffusion :** Anne-Sophie Arlette,  
Laura Millet  
**Impression :** Imprimerie de Champagne,  
52200 Langres  
**Création de la couverture :**  
Christophe Billoret  
**Création des pages intérieures :** Élise Launay  
**Réalisation couverture :** Alinéa, 40 rue des  
Bas-Bourgs 28 000 Chartres  
**Réalisation maquette :** Sophie Dang Vu  
**Publicité et partenariats :** Comdhabitude  
publicité, Directrice de la publicité : Clotilde  
Poitevin, 7 rue Émile Lacoste 19 100 Brive  
Tél. : 05 55 24 14 03  
**Code article :** 115074  
**N° d'édition :** 102 45 449  
**Dépôt légal :** mars 2019  
**Commission paritaire :** 0620T83012

**Abonnement 1 an papier + numérique ;**  
France (5 numéros) : 45 € ; DOM/TOM : 57 € ;  
France (5 numéros et 2 hors-série) : 67 € ;  
DOM/TOM : 79 € – **Abonnement 100 %**  
**numérique** à partir de 19 € sur [www.nrp-lycee.com](http://www.nrp-lycee.com) – **Numéro vert :** 0800 032 032  
– **Abonnement pour la Suisse,** EDIGROUP  
SA, [abonne@edigroup.ch](mailto:abonne@edigroup.ch) – **Abonnement**  
**pour la Belgique,** Edigroup Sprl, email :  
[abobelgique@edigroup.org](mailto:abobelgique@edigroup.org) – ISSN 1636-  
3566 – **Prix au n° :** 11,75 €

**La Belgique**, cette terre de la taille d'une province française, avec ses « cathédrales pour uniques montagnes », est un petit espace littéraire, dont le dossier raconte comment, dès le début de son histoire – l'indépendance de la Belgique date de 1830 –, il fut en quête d'identité. La séquence 2<sup>de</sup>, sur la poésie belge au XIX<sup>e</sup> siècle, montre d'ailleurs que les Belges Maeterlinck et Verhaeren font écho aux symbolistes en conservant cependant toujours leur singularité, et qu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, Paul Nougé fut le chef de file d'un surréalisme qui ne renonça pas à sa liberté.

En 1<sup>re</sup>, la séquence est consacrée à Amélie Nothomb, une star de la francophonie qui revendique de temps à autres sa belgitude. Dans *Stupeur et tremblements*, la situation inconfortable d'une jeune Belge dans une entreprise nipponne s'avère cocasse et drôle, grâce à la distance qu'impose le récit autobiographique, et à une maîtrise incontestable de l'écriture romanesque. Une sorte de métaphore de la littérature belge apparaît : au départ un drame entre deux langues, qui trouve une forme de réparation en s'ouvrant au reste du monde. « La » littérature belge doit ainsi, comme l'affirme le dossier, sans cesse « se réinventer ».

Nous espérons que ces Lettres de Belgique vous inviteront à un voyage de l'autre côté des Ardennes, en cette année qui marque le 90<sup>e</sup> anniversaire de la naissance des deux belges les plus célèbres : Jacques Brel et Tintin.

#### Document de couverture

Un petit mur blanc avec fenêtre entouré de murs de briques sur un canal, 6 février 2009, Bruges, Belgique.

#### Crédits photographiques

Couverture : © Manuel Cohen ; 3 : Vincent Fleury ; 9 : Stigur Már Karlsson /Heimsmýndir/© iStock ; 1 et 16 : BIS/Photo Musée des Beaux-Arts, Gand/Coll. Archives Larbor ; 11 : Musée Hergé. Architecte Christian de Portzamparc / © Nicolas Borel ; 19 : Leemage/Sophie Bassouls ; 20 : Scala/Christie's Images, Londres ; 22 : BIS/© Presses de la Cité/Coll. Archives Larbor ; 25 : BIS/Coll. Archives Larbor ; 26 : BIS/Coll. Archives Larbor ; 28 : Bridgeman Images/Christie's Images, Londres ; 29 : BIS/Coll. Archives Nathan ; 31 : akq-images ; 34 et 35 : Coll. Christophel ; 40 et 42 : Coll. Christophel/© Canal+/Divali Films ; 46 : Danny de Kievith, Ostende ; 50 : Capture d'écran/TF1-@Stefandevries/Twitter ; 51 : AFP/Eric Cabanis ; 54 : BIS/Ph. Lipnitzki/Coll. Archives Larbor ; 55 : Leemage/René Saint-Paul ; 57 : ArtComPress/Pascal Victor ; 58 : BIS/Bibliothèque des Arts décoratifs/Coll. Archives Larbor.

## Voici, en bref, de quoi vous tenir au courant des décisions, des changements, des réformes qui font la vie de l'institution.

### ⇒ Parcoursup, calendrier ⇐

Ouverture du site le 20 décembre : phase d'information, consultation des formations, de leurs contenus, de leurs attendus, des débouchés, des critères d'admission.

Du 22 janvier au 14 mars inclus : inscriptions, créations de dossier, formulation des vœux, non hiérarchisés.

Chaque vœu fera l'objet d'une fiche Avenir sur laquelle, à la suite du 2<sup>nd</sup> conseil de classe, les professeurs portent une appréciation et le chef d'établissement émet un avis.

Du 14 mars au 3 avril, confirmation des vœux.

Du 15 mai au 19 juillet, phase d'admission, réponses et décisions. Réponse du candidat dans les délais indiqués.

Du 17 juin au 24 juin, la procédure est suspendue le temps des épreuves écrites du BAC.

Avant le 19 juillet, confirmation d'inscription dans la formation choisie.

Du 25 juin au 14 septembre, phase complémentaire : formulation de nouveaux vœux en fonction des places disponibles.

À savoir : de mai à septembre, ceux qui n'ont pas reçu de proposition sont accompagnés pour trouver une place.

À noter : un élève peut bénéficier d'un accompagnement individualisé à la Commission d'Accès à l'Enseignement Supérieur (CAES) <https://www.parcoursup.fr/index.php?desc=calendrier>

### ⇒ Printemps des poètes ⇐

« J'ai vu une enfance violente rêver devant un amandier en fleurs... »

J'ai vu le soleil consoler un coquelicot, et réciproquement...

Et je n'ai trouvé qu'un mot pour dire cela qui transcende le chaos, l'éphémère et la joie mêlée de nos vies : LA BEAUTÉ »

C'est par un poème de Sophie Nauleau que s'ouvre la 20<sup>e</sup> édition du Printemps des poètes, dédiée à la Beauté (9 au 25 mars). La réalisation de l'affiche a été confiée à Enki Bilal, auteur de nombreuses BD, scénographies pour le théâtre, l'opéra ou la danse et réalisateur de plusieurs longs métrages pour le cinéma. La Mairaine du Printemps des Poètes est Rachida Brakni ; pensionnaire de la Comédie Française – elle a reçu un Molière de la Révélation Féminine dans *Ruy Blas* –, interprète sur les planches, au cinéma ou pour la télévision, elle se révèle également dans le domaine de la chanson et de la poésie, (au Théâtre du Rond-Point au mois de mars) <http://www.printempsdespoetes.com>

### ⇒ Bac 2021, quelles spécialités dans quels lycées ? ⇐

Les élèves de première vont avoir à choisir trois enseignements de spécialités (3 fois 4h) pour la rentrée prochaine dont ils garderont deux pour la classe de Terminale (2 fois 6h). Le site <http://cache.media.eduscol.education.fr/file/Bac2021> fait une présentation de ces enseignements de spécialités par matière, et propose une aide pour faire son choix sur <http://www.secondes2018-19.fr/>. Horizons 2021 offre une application qui devrait permettre de « tester des combinaisons de spécialités qui ouvrent à des univers de formations et de métiers riches et variés ».

Le site du ministère propose une carte géographique des lycées de France indiquant par académie les enseignements de spécialités proposés dans chaque lycée. Que faire si l'enseignement de spécialité n'est pas proposé dans son propre lycée ? Tout d'abord s'informer auprès du proviseur et consulter les enseignements de spécialités des autres lycées de l'académie. Plusieurs solutions s'offrent alors : suivre l'enseignement de spécialité dans un lycée proche, changer d'établissement, suivre cet enseignement à distance par le CNED. Reste dans certains cas la solution de l'internat...

### ⇒ Salon du livre ⇐

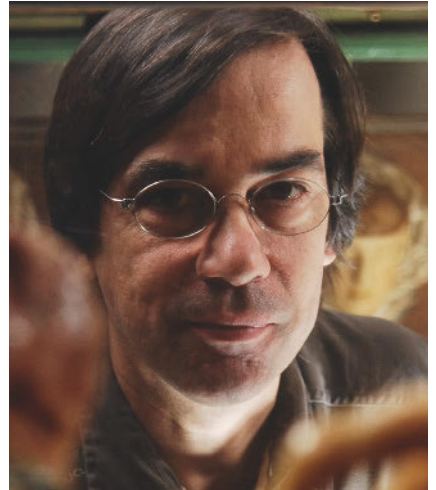
Du 15 au 18 mars, le Salon Livre Paris, un des événements littéraires les plus grands en Europe (165 000 visiteurs et 50 pays en 2018) se tiendra Porte de Versailles à Paris. Cette année pas de pays à l'honneur, mais un continent, l'Europe. Une manière de s'inviter dans le débat qui concerne les citoyens des 28 pays qui sont appelés à voter en mai ; six émissions quotidiennes pour interroger la réalité européenne et pour témoigner de la richesse culturelle du patrimoine littéraire européen. Une ville à l'honneur, Bratislava, capitale à la frontière de l'Autriche, la Hongrie et la République Tchèque, et la singularité de la littérature slovaque. En invité spécial, le sultanat d'Oman, « une occasion de faire découvrir une culture méconnue en France et de renforcer la coopération éditoriale entre les deux pays ». Autre fil conducteur, La Norme et ses limites : « la programmation interrogera ainsi la manière dont la littérature repousse, accepte ou transgresse la norme politique, sociale, morale éthique... ». Et de s'interroger : « existe-t-il ou non des frontières au-delà desquelles l'écriture ne fait plus œuvre ? »

À noter : seront annoncés au salon Livre Paris les huit livres vainqueurs du Prix Littéraire des Lycéens, apprentis et stagiaires de la formation professionnelle, organisé par la Région Île-de-France et la Maison des écrivains et de la littérature.

# Olivier Smolders filme des lycéens dans la Belgique d'aujourd'hui

Propos recueillis par Yun Sun Limet

**D'abord professeur de français puis enseignant à l'INSAS (l'équivalent belge de la FEMIS), Olivier Smolders est aussi réalisateur. Dans ses films, il se plaît à croiser littérature, enseignement et cinéma.**



## Dans quel état d'esprit avez-vous réalisé votre dernier film, *L'Accord du pluriel* ?

J'ai enseigné 35 ans dans une école bruxelloise qui a une vocation de mixité sociale et culturelle. La population scolaire y est très mélangée, vivante, sensible, souvent avec des situations familiales compliquées... J'ai beaucoup aimé ce métier de professeur et, au moment de passer à autre chose, j'ai voulu garder une trace de ce qui m'avait tant plu pendant toutes ces années : la spontanéité des élèves, leur joie de vivre malgré les difficultés, leur candeur parfois, mais aussi leur clairvoyance à d'autres moments. J'ai donc fait un film composé de portraits. Les élèves y parlent de leur vie, de l'école, de leurs projets, de leurs amours, de leurs peurs et de leurs espoirs. À côté de la parole, c'est aussi, pour moi, un film sur les visages. Le dispositif (les élèves sont filmés devant un fond noir, avec une lumière douce et latérale) est au service de ce mystère : la rencontre de l'autre par son regard, ses attitudes, ses sourires, sa réserve, etc. Plus on restreint les choses à voir, mieux on voit, peut-être...

## Dans vos films, vous exploitez vos deux centres d'intérêt, littérature et cinéma...

D'une façon plus ou moins cachée, tous mes films sont traversés par mes lectures : les surréalistes, Lautréamont, Borges, Thérèse d'Avila, Kafka, Cortázar... Cependant je n'essaie jamais d'adapter un texte littéraire. Adapter la littérature au cinéma se résume le plus souvent à emprunter à la littérature ce qu'elle a de moins littéraire : l'histoire, les personnages, les décors, les costumes... Or

la singularité du texte littéraire réside dans les mots, les phrases, la ponctuation, le rythme, bref le style. S'il s'agit de croiser ces deux langages que presque tout sépare – littérature et cinéma – je préfère l'envisager par des chemins de traverse. Par exemple en confrontant le texte littéraire avec un texte filmique décalé, des images et des sons qui deviennent comme des chambres d'échos. Les deux textes peuvent alors s'enrichir l'un l'autre. Et la question de la fidélité au texte est aussitôt considérée comme hors de propos.

## Comment définiriez-vous le « cinéma belge » ?

L'expression « cinéma belge » ne veut pas dire grand-chose, en dehors du fait que ce soit le cinéma produit et réalisé par des cinéastes belges. Les films flamands, par exemple, sont souvent très différents des films réalisés en communauté française. Ce qui caractérise le plus le cinéma de sud du pays c'est qu'il est extrêmement indépendant, vagabond, réfractaire aux tentatives de formatage. Les réalisateurs travaillent souvent avec une poignée de complices qui les accompagnent de film en film, sans prétendre appartenir à aucune chapelle. Et la force de la Fédération Wallonie-Bruxelles, qui reste la principale source de subvention en Belgique francophone, c'est de ne pas fermer de portes, de comprendre que c'est dans cette diversité un peu rebelle que se trouve une singularité qu'on nous envie à l'étranger.

## Quel est votre film belge préféré ?

*Échecs*, un film de 32 minutes réalisé par Edmond Bernhard en 1967. Son œuvre se résume à six courts métrages. Ils sont à la

fois des poèmes, des méditations philosophiques, des leçons de choses. Simplement par la force des images, du montage, d'un accompagnement sonore souvent minimaliste. Ce travail d'épuration se termine par le film *Échecs* dans lequel il filme en animation une partie d'échecs (on ne voit pas les joueurs). Comme le film développe à la fois les coups réellement joués et les coups imaginés par les joueurs, on ne peut pas suivre la partie. Car le sujet du film n'est en réalité pas le jeu. C'est une variation quasi métaphysique sur ce qui est au cœur de tout récit : le conflit entre des forces contraires, ici figurées par des pièces blanches et noires. Sur la surface restreinte de l'échiquier se rejoue inlassablement, plan à plan, case après case, figure contre figure, cette question de la vie et de la mort. C'est très mystérieux et très beau.

## Où peut-on voir ce film ?

On ne peut pas le voir ! Il est quasi introuvable. Cela rend la chose encore plus belle ! Les plus beaux films ne sont-ils pas ceux qu'on imagine ? À défaut, on peut se consoler en regardant *C'est arrivé près de chez vous* ou, si l'on préfère les plats moins épicés, le très beau *Gigi, Monica et Bianca* d'Abdellahoui et Dervaux, un documentaire sur des enfants des rues à Bucarest. Enfin, sans désespérer, il convient de revoir *Voyage à Tokyo d'Ozu*, même s'il n'est pas tout à fait belge.

Pour voir les films d'Olivier Smolders, consultez : [http://www.smolderscarabee.be/oli\\_vod.php](http://www.smolderscarabee.be/oli_vod.php)

Contact : [info@smolderscarabee.be](mailto:info@smolderscarabee.be)



## Récit

► Antoine de Saint-Exupéry, *Du vent, du sable et des étoiles*, Gallimard, coll. « Quarto », 1680 pages et 602 documents, 32 €

## « On ne voit bien qu'avec le cœur »

C'est le même homme qui, en 1939, publiait *Terre des hommes* – grand prix du roman de l'Académie Française – et qui réalisait la première traversée commerciale sans escale de l'Atlantique Nord. Peu d'écrivains français ont illustré à ce point cette double postulation de l'écriture et de l'action. L'édition récente des œuvres principales de Saint-Exupéry en « Quarto » vient rappeler cette grande figure, et faire beaucoup mieux connaître l'homme qu'il fut.

L'essentiel de la production de l'écrivain est ici complété de multiples documents qui permettent de suivre parallèlement la genèse de son écriture et sa destinée de pilote, qui n'ont cessé de s'entrelacer en s'enrichissant mutuellement. De copieux dossiers réunissent informations historiques, analyses littéraires, lettres, témoignages, dessins, photos, textes de critiques qui permettent d'entrer dans la fabrique de l'œuvre, et de comprendre intimement la vie de l'écrivain. Des inédits sont aussi publiés dans cette édition, comme la dernière lettre, rédigée pour l'amie intime, Nelly de Vogüé, retrouvée sur sa table de travail le jour même de la disparition de l'aviateur, au large de Marseille, le 31 juillet 1944.

L'œuvre de Saint-Exupéry obéit à une fidélité à l'enfance, dominée par l'admirable figure maternelle. C'est à sa mère qu'il confiera, dans une lettre écrite de Buenos Aires à 30 ans : « *C'est un drôle d'exil d'être exilé de son enfance* ». La passion de l'aviation, qui restait alors une aventure toujours risquée, fut une façon de retrouver les émotions et l'exaltation de l'enfance, avivées par une fascination de la technique. Ce sont des émois presque juvéniles qu'il traduit après ses premiers vols, anticipant sur l'univers très riche d'images et de sensations neuves qui peupleront ses romans d'adulte : « *Maman j'adore ce métier. Vous ne pouvez imaginer ce calme, cette solitude que l'on trouve à 4 000 mètres en tête à tête avec son moteur. Et puis cette camaraderie charmante, en bas, sur le terrain. On dort couché dans l'herbe en attendant son tour [...] quand on décolle à son tour, on est romanesque et plein d'espérance* » (lettre de 1924).

C'est aussi de l'enfance que date la passion de Saint-Exupéry pour le dessin. Le volume reproduit de multiples dessins de l'auteur, en couleurs, souvent sous formes d'esquisses de scènes et surtout de visages et de personnages. Traités dans le registre de la « ligne claire », ces dessins atteignent à la brièveté suggestive de l'épure. Le scénario du *Petit Prince* a été largement déterminé par ce travail graphique, réalisé en parallèle à la conception du texte. Cette passion du graphisme n'est pas sans éclairer la défiance que Saint-Exupéry a toujours manifestée pour l'art des mots, lorsqu'il s'exerce sans objet défini : il affirmera à propos de *Courrier Sud* qu'« aucune des images de ce livre n'est intellectuelle », après avoir déclaré en 1924 : « *Je déteste ces gens qui écrivent pour s'amuser [...]. Il faut avoir aussi quelque chose à dire* ».

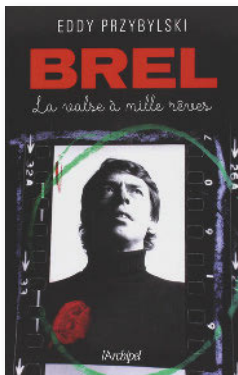
Saint-Exupéry associe toujours la plénitude d'une perception sensible du monde et le souci d'autrui. Dès le premier roman, *Courrier Sud*, l'écriture tente de traduire des sensations nouvelles, en images inédites pour l'époque : « *Un ciel pur comme de l'eau baignait les étoiles et les révélait. [...] Sur nos fronts cette lumière de lampe qui ne livre pas les objets mais les compose, nourrit de matière tendre chaque chose. [...] L'avion ? On avance lentement dans un cristal dur. [...] Nos manteaux lourds capitonnaient le monde et nos âmes de voyageurs veillaient au centre de nous-mêmes* ». C'est ici une pure expérience poétique, qui ouvre un univers de sensations tout en redécouvrant les possibilités inexplorées de la langue. En même temps cette solitude sensible de l'aviateur et de l'écrivain est une ouverture à la fraternité. Saint-Exupéry en a fait l'expérience dès sa première traversée de l'Afrique vers Dakar, lorsqu'une panne le contraignit à atterrir dans le désert, puis à attendre longuement le secours de ses camarades.

Le volume montre bien la complexité de l'homme Saint-Exupéry, derrière l'image un peu enfantine qu'il a parfois laissée (Françoise Giroud se souvenait d'un être qui « *ressemblait à un ours en peluche* »). On découvre par exemple que sa fascination pour l'action et l'engagement (qui le conduisirent à voler encore, à 44 ans, au-dessus de la France occupée alors que la limite d'âge pour ce type de vol était de 30 ans) lui valurent l'admiration de Sartre et de Merleau-Ponty, qui fit sien cet extrait de *Terre des hommes* : « *L'homme n'est qu'un nœud de relations, les relations comptent seules pour l'homme* ».

Toutes les grandes œuvres de Saint-Exupéry, de *Courrier Sud* (1929) à *Citadelle* (posthume, 1948) se retrouvent naturellement dans ce volume. On y voit se manifester un profond sentiment mélancolique, corollaire d'une capacité presque enfantine d'émerveillement. L'art du récit est très économe de ses effets, qui visent la simplicité d'une épure émotionnelle, ponctuée de réflexions de moraliste présentées comme des évidences candides : « *On ne voit bien qu'avec le cœur* ». Le dossier qui accompagne *Le Petit Prince* est particulièrement volumineux, et à juste titre : ce texte, traduit dans le monde entier, est sans doute le plus fidèle à son auteur, mêlant le rêve, l'enfance, l'appel stellaire, la réflexion morale, et traversé d'une irréductible tristesse que sanctionne à la fin la disparition du personnage.

■ Daniel Bergez





### Biographie artistique

► Eddy Przybylski, *Brel, La valse à mille rêves*, L'Archipel (éd. 2018), 768 pages, 28 €

## La « valse à mille temps » d'une vie

« Pour moi, l'enfance, c'est un ciel bas, c'est un ciel gris, et il y a des adultes que je ne comprends pas ». Fils d'un père directeur d'usine et ancien aventurier, Jacques Brel s'est inventé une enfance malheureuse, socle fantasmatique d'un mal d'être qu'il n'a cessé de promener d'une scène à l'autre. Il est vrai que « Père ne parlait pas », et que « l'enfant s'est tourné presque exclusivement vers Mère », se construisant un imaginaire où la femme aimante tous les désirs et avive les nostalgies.

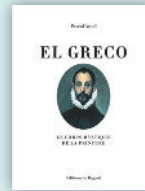
Przybylski retrace avec une précision rare la formation et la carrière de Brel. Il est scout en 1943, dans un local proche du lieu où les nazis exécutent les condamnés. Puis vient la rencontre avec la future épouse, les premiers textes de chansons qu'il fredonne sans ambition. Porté à la plaisanterie, Brel deviendra chanteur presque par hasard, au gré d'une rencontre. Il quitte alors femme et enfant pour venir à Paris. La connaissance de Brassens sera déterminante, avant que « Quand on n'a que l'amour », en 1957, ne marque le début de son succès.

Le livre montre l'homme d'amitié que fut Brel, alors que sa vie sentimentale fut faite de ruptures successives, à l'image du pathétique « Ne me quitte pas ». Envers de nombreuses provocations, c'est une profonde nostalgie que disent les textes, « Le plat pays » ou « Les Vieux », qui rappellent la tonalité morbide du symbolisme belge. L'écriture faisait cependant l'économie d'un cabinet de poète : « Je ne peux écrire que debout et le corps tendu [...] comme si j'étais un coq à cracher du feu. [...] C'est tout à fait animal ». Cette part de sauvagerie irréductible éclatera dans les derniers concerts qu'il donnera à 38 ans, en 1966-67, dans sa tournée d'adieu.

Ensuite viendront les expériences théâtrales et cinématographiques, la passion pour l'aviation, enfin la maladie et l'exil aux Marquises. Ce « parfait touche-à-tout » semble s'être recherché et fui dans les identités successives qu'il multipliait dans ses interviews. C'est à 49 ans, en 1978, que mourut cet « homme qui était en représentation permanente », mais dont les chansons sont aussi déchirantes que provocatrices, portées par une voix qui sait vibrer au plus juste de l'émotion humaine.

■ Daniel Bergez

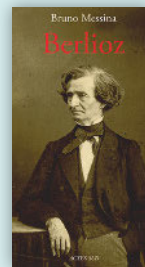
## À lire aussi



### Essai sur la peinture

► Pascal Amel, *El Greco, le corps mystique de la peinture*, Éditions du Regard, 144 pages, 19 €

À la jonction des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, Le Greco est resté célèbre pour les corps longilignes dont il peuple ses tableaux religieux. Le grand mérite du livre de Pascal Amel est de retrouver l'inspiration mystique qui sous-tend cette apparence de maniérisme : dans toutes ses œuvres, irradiées par le mystère de l'incarnation, « la matière veut se délivrer d'elle-même ». Le peintre crétois, d'abord formé au travail de l'icône byzantine, trouva sa manière propre grâce à son séjour à Venise, puis à Rome, où il fit scandale en critiquant l'art de Michel-Ange, avant de s'installer à Madrid puis à Tolède. Ainsi s'élaborent « les deux styles picturaux d'El Greco – le réalisme optique du détail acquis lors de ses pérégrinations italiennes, et sa manière tactile, abstraite, qui est devenue sa marque tolédane. » Riche de matière historique et esthétique autant que de commentaires de tableaux, ce livre est à la fois une biographie inspirée et une méditation active sur la profonde vocation spirituelle de l'art.



### Biographie de musicien

► Bruno Messina, *Berlioz*, Actes Sud, 208 pages, 18 €

Étrange et fascinant, possédé par une soif inaltérée de réussite et de reconnaissance, Berlioz demeure aujourd'hui encore largement méconnu. Rétif à l'académisme, capable des audaces orchestrales les plus surprenantes pour son époque – comme dans la *Symphonie fantastique* ou le *Requiem* –, il se laissa guider par l'instinct musical d'un autodidacte génial. Il fallait l'empathie et la connaissance intime de Bruno Messina, directeur du Festival Berlioz et chargé des commémorations du 150<sup>e</sup> anniversaire du compositeur en 2019, pour brosser à traits rapides, avec une vivacité d'écriture suggestive, le portrait de ce créateur vif-argent qui, en bon chasseur, « sait l'attente, le silence, l'accélération, la violence et le silence encore ». Éclairant la vie familiale et amoureuse du personnage, et sa frénésie créatrice accompagnée par son amour de la littérature, ce petit livre est une introduction aussi vivante qu'inspirée à celui que Rouget de Lisle qualifia de « volcan toujours en éruption ».

■ Daniel Bergez

# Animer une séance de théâtre en classe

Par Florence Renner

À l'occasion du travail en classe des séquences consacrées au théâtre, il peut être judicieux d'organiser une séance (ou plus !) autour du travail théâtral : relaxation, échauffement vocal, mise en voix, mise en scène... autant d'activités qui rencontrent un franc succès auprès des élèves, et qui leur permettent de vivre le théâtre de manière physique, tout en s'appropriant les textes parfois difficiles travaillés en cours. Voici quelques propositions d'activités qui peuvent être entreprises en classe, ou dans l'auditorium de l'établissement s'il en dispose, soit dans la continuité les unes des autres, soit en sélectionnant quelques-unes.

## 1<sup>re</sup> activité : la relaxation (10 minutes)

Avant toute chose, on éteint toutes les lumières et on tire les rideaux si la classe en dispose. Si vous en avez la possibilité, faites allonger les élèves au sol dans la classe, entre les tables. S'ils sont trop nombreux, ils peuvent rester assis. Il faut indiquer avec précision la posture du corps à adopter, et ne pas s'offusquer si quelques élèves ricangent au début. En revanche, il est important de ramener le calme autant que possible. Ils doivent garder les yeux fermés tout au long de l'exercice.

1. On demande aux élèves de s'allonger sur le dos/de se tenir le dos bien droit sur leur chaise, en écartant les jambes dans l'alignement des hanches. Les bras sont disposés, relâchés, le long du corps, paumes vers le plafond s'ils sont allongés.

2. On leur dit d'imaginer qu'une boule de chaleur remonte le long de leur corps, en commençant par le pied droit (orteil, cheville), puis la jambe droite, les côtes droites, l'épaule droite, et le bras droit jusqu'à la main droite. À chaque étape de la remontée, les élèves sont amenés à prendre conscience des muscles qui tendent leur corps, et à contracter chaque muscle en inspirant, puis à le décontracter en expirant.

3. Arrivé au niveau du visage, on demande aux élèves de décontracter les muscles du front, des yeux, des joues ainsi que la langue. Encore une fois, on insiste sur

l'importance de l'inspiration et de l'expiration. On fait ce travail (contraction/décontraction des muscles du visage) deux ou trois fois.

4. Enfin, si les élèves sont allongés sur le sol, on leur demande de se mettre en position fœtale, en essayant d'être le plus détendu possible, soit en entourant leurs jambes avec leurs bras, soit en pliant les bras à l'intérieur des jambes. Toutes les tensions doivent être relâchées. Les élèves assis mettront les bras en rond sur la table et ils pourront poser leur tête sur leurs bras, tout en penchant leur dos sans exercer de tension.

5. Dans cette position, les élèves doivent prendre le temps de chercher une respiration régulière, continue, silencieuse, qui parte de leur centre corporel. Ils doivent être attentifs à bien relâcher les tensions installées dans le ventre. Dans un silence complet, on leur demande d'écouter tous les bruits qui entourent la classe, les voix dans les salles voisines, les sons extérieurs, et de rester attentifs à toutes leurs sensations physiques : ont-ils chaud, froid, quelle sensation éprouvent-ils sous leur main, sous leur corps ? Se sentent-ils lourds ou légers ? Le professeur reste silencieux plusieurs minutes.

6. Une fois ce travail de relaxation accompli, on demande aux élèves de se relever très doucement, et de s'étirer vers le plafond, jambes légèrement écartées, sur la pointe des pieds, bras vers le ciel, en

inspirant très fort. Ils expirent ensuite en relâchant tout leur corps.

Cette activité peut mettre certains professeurs, et certains élèves mal à l'aise au départ, mais lorsqu'elle est entreprise plusieurs fois durant l'année, elle produit des effets absolument bénéfiques sur la classe.

## 2<sup>e</sup> activité : le travail d'articulation (10 minutes)

Les élèves restent debout afin de travailler l'articulation. Pour cela, on leur apprend des phrases faciles à mémoriser, mais difficiles à prononcer ! On peut écrire ces phrases au tableau, leur laisser quelques minutes pour s'entraîner à les dire (ce moment peut être un peu bruyant puisque tout le monde parle en même temps, mais sans forcément dire la même chose), puis les faire prononcer un par un l'un des vire-langues.

Voici quelques exemples :

- Natacha n'attacha pas son chat Pacha qui s'échappa ce qui fâcha Sasha.
- Trois petites truites cuites et huit huitres pour la huit.
- Je veux et j'exige d'exquises excuses (*attention à la bonne prononciation des [x], qui ne sont pas des [s]*).
- Que lit Lili sous ces lilas-là ? Lili lit *L'Iliade*.

## 3<sup>e</sup> activité : le travail vocal (10 minutes)

Une fois que l'articulation est mise en place, il va falloir travailler le placement de la voix, et amener les élèves à bien se faire entendre. Pour cet exercice, on leur demande de pousser les tables au fond de la classe et de les mettre les unes sur les autres afin d'obtenir le plus grand espace de « scène » possible.

- On demande tout d'abord aux élèves de se partager en 4 groupes, si possible par « tessiture » : ceux qui ont la voix très grave ensemble, ceux qui ont la voix très aiguë ensemble, et deux groupes au milieu.

- On choisit une chanson connue par





tous, idéalement une mélodie d'enfance comme « Frère Jacques » ou le refrain d'« À la claire fontaine ». Mais on peut aussi choisir le refrain d'une chanson plus actuelle qui serait connue par toute la classe. L'essentiel est que la chanson soit composée d'au moins 4 phrases bien distinctes, car les élèves vont la chanter en canon.

- Le groupe des basses commence la première phrase musicale, puis le deuxième groupe recommence la chanson lorsque les basses entament la deuxième phrase musicale, etc. On demande aux élèves de chanter à un niveau sonore normal, ni trop fort ni trop bas.

- Lorsque les 4 groupes ont trouvé leur voix, que chacun est dans sa partition, on dirige le niveau vocal général en levant la main et en la baissant. Les élèves doivent suivre les *crescendo* et *decrescendo* sonore.

Il faut leur demander de bien prendre leur souffle par le ventre, tout en gonflant la cage thoracique, lorsqu'ils chantent.

#### 4<sup>e</sup> activité : la mise en scène (20 à 40 minutes)

On peut terminer cette séance par un travail de mise en scène s'appuyant sur un travail d'improvisation « préparée » :

- On partage les élèves en plusieurs groupes de trois à cinq élèves (pas plus, car cela risque d'engendrer beaucoup de dispersion).

- On demande aux élèves de choisir trois mots au hasard (peu importe les mots, on attrape au vol les premiers qui surgissent dans les groupes !).

- On laisse ensuite aux groupes entre 5 et 10 minutes pour imaginer une saynète dans laquelle les trois mots devront obligatoirement être prononcés.

- Au terme de ce temps de préparation, chaque groupe passe devant ses camarades.

*Variante possible pour cet exercice* : Au lieu des trois mots imposés, on peut donner aux élèves une situation de départ, et leur demander d'apprendre le début et d'improviser la suite. Par exemple cet extrait de *En attendant Godot* de Beckett (ou autre extrait d'un texte travaillé en classe) :

VLADIMIR : [...] Alors, te revoilà, toi.

ESTRAGON : Tu crois ?

VLADIMIR : Je suis content de te revoir. Je te croyais parti pour toujours.

ESTRAGON : Moi aussi.

VLADIMIR : Que faire pour fêter cette réunion ? (*Il réfléchit.*) Lève-toi que je t'em-

brasse. (*Il tend la main à Estragon.*)

ESTRAGON (*avec irritation*) : Tout à l'heure, tout à l'heure.

(*Silence.*)

VLADIMIR (*froissé, froidement*) : Peut-on savoir où monsieur (*ou « madame » pour une fille*) a passé la nuit ?

#### 5<sup>e</sup> activité : mettre en scène des textes classiques

Une fois que les élèves se sont approprié leur corps et les moyens dont celui-ci dispose pour faire du théâtre, on pourra leur demander d'apprendre un passage, seul, à deux ou à plusieurs, d'une œuvre étudiée en classe, et d'en proposer une mise en scène sommaire. Ce travail d'apprentissage et de préparation pourra être fait par les élèves en dehors des cours.

# Tintin, un petit reporter de 90 ans !

Entretien avec Antony Soron, propos recueillis par Françoise Rio



Parole

tintinophile

**Maître de conférences, formateur en lettres à l'ESPE Sorbonne Université, Antony Soron confie les raisons de sa passion pour Tintin dont on a fêté en janvier 2019 le quatre-vingt-dixième anniversaire.**

**La tintinophilie suppose-t-elle nécessairement une passion née dans l'enfance ?**

Il serait difficile et prétentieux de ma part de vous répondre pour tous les inconditionnels d'Hergé ! Cela dit, pour ce qui me concerne, il est assez évident que Tintin a été « la » lecture de mon enfance. C'est avec Tintin que j'ai vraiment appris à lire avec passion.

Une fois devenu lecteur, j'ai eu pendant assez longtemps un rapport presque exclusif avec les albums de Tintin comme certains ados plus récemment avec *Harry Potter*. Il ne faudrait pas le dire à mes étudiants en lettres mais pendant plusieurs années, hormis les bouquins de l'école, je n'ai rien lu d'autre ! Tintin m'a d'emblée fait rêver d'Ailleurs. Il était comme un camarade dont la compagnie me rassurait, tout particulièrement avant de m'endormir. N'ayant accédé à la totalité des vingt-quatre albums qu'au fil du temps à raison de trois albums par an (anniversaire, Noël), je relisais inlassablement *Tintin en Amérique* (1932) ou *Les Cigares du Pharaon* (1934). C'était comme un rituel nécessaire ! Mon fils de presque treize ans (quand même plus lecteur que moi au même âge) a lui aussi toujours un *Tintin* sur son lit. Je suis d'ailleurs assez fier de cette filiation d'autant plus que je ne l'ai pas forcée.

**Avez-vous une préférence pour l'un des albums ? pour un personnage ? Un juron favori ?**

Je commencerais par dire que je n'aime toujours pas *Les Bijoux de la Castafiore* (1963) et que *Coke en stock* (1958) me passionne modérément. Franchement, *Objectif Lune* (1953) m'apparaît sinon le meilleur des albums de Tintin au moins mon préféré. Hergé avait l'art de « la couv ». À tel point que j'ai toujours un rituel de lecture qui me vient de l'enfance : fixer la couverture en essayant d'en percer de nouveaux détails. Si on place la « couv » d'*Objectif Lune* et celle de *L'Or noir* en parallèle, on remarque par exemple que sur l'une la « jeep » est bleue et vue de dos tandis que sur l'autre la « jeep » est rouge et « filmée » de face. C'est le genre de détail que les passionnés de Tintin adorent.

Un juron ? « *Moule à gaufres* », à coup sûr ! C'est un truc qui passe bien quand un type vous grille un stop ou un feu rouge. Ça fait un bien fou !

Un personnage ? Zorino dans *Le Temple du soleil*. Avec Tchang que l'on retrouve dans *Tintin au Tibet*, il reste tout en haut de mon panthéon personnel. Je leur trouve quelque chose de touchant, de bon ; tous les deux ont un mélange de douceur et de résistance. Enfants, ils étaient mes vrais amis... Je confesse qu'ils le sont restés.

**Qu'est-ce qui vous fait rire dans Tintin ?**

D'abord Tintin n'est pas un inquiet, il éprouve une relation de confiance avec l'existence. Il n'a aucune complaisance avec le malheur. Mais pour répondre plus précisément, je dirais les « Dupondt » ! Ici encore, cela reste en rapport avec l'enfance et mon goût d'alors pour les sketches de Laurel et Hardy. Les deux policiers sont toujours impayables quand ils se déguisent pour passer incognito quand ils sont à l'étranger. Le costume traditionnel chinois qu'ils endossent dans *Le Lotus bleu* en fait les personnages les plus reconnaissables qui soient et malgré tout ils gardent leur certitude d'avoir eu la bonne idée. Vous vous souvenez peut-être de cette planche mémorable : l'un dit, « *Que signifie ce rire, commissaire ?* » et l'autre répond tout surpris, « *On dirait vraiment qu'il se moque de nous !* »

**À quoi tient, selon vous, l'art de l'intrigue selon Hergé ?**

Si Hergé a notamment inspiré Steven Spielberg, ce n'est pas pour rien. Chacun de ses albums est tendu par une dynamique narrative et le lecteur reste constamment en éveil. Hergé n'a pas un goût prononcé pour les intrigues simplistes ; d'où le large éventail d'âges de ses lecteurs : comme on dit, de 7 à 77 ans. Il aime, comme le confirme par exemple *L'Or noir*, les intrigues à tiroirs. Je dirais que son art est celui du bondissement, pas seulement du rebondissement : parce qu'il y a toujours du mouvement... Qu'il marche ou qu'il court, Tintin est toujours en éveil, comme si sa personnalité propre et son mode de fonctionnement mêlaient toujours sagacité, curiosité et espièglerie.



### Comment Tintin résiste-t-il au temps et aux accusations de racisme, de colonialisme, d'antisémitisme, de misogynie ?

Dans le cinquième tome du *Chat du Rabbin*, Joann Sfar que j'adore par ailleurs, égratigne salement mon « héros ». Il le « croque » en personnage prétentieux et raciste. Gamin, je n'avais aucun problème avec *Tintin au Congo*. Mais c'est vrai qu'avec le temps, j'ai dû accepter qu'il y ait des albums qui vieillissent moins bien que d'autres. *Tintin en Amérique* me semble toujours aussi fort maintenant que je suis un peu plus près de 77 ans que de 7 ! Je n'aurai pas un avis aussi positif pour *Tintin au Congo* c'est vrai. Ce côté civilisateur du petit reporter : j'aime moins, c'est évident.

### Êtes-vous sensible aux interprétations psychanalytiques ou philosophiques qui ont été proposées de Tintin ?

Sincèrement assez peu et je me l'exlique aujourd'hui assez bien. Tintin, c'est mon copain d'enfance. Un type inaltérable et fidèle. Je n'ai pas trop envie qu'on déconstruise cette relation intime que j'ai avec lui. Il n'a pas de fiancée ? Que m'importe sa possible orientation sexuelle ? L'âge de Tintin a aussi toujours posé question. Eh bien, figurez-vous que moi, je ne me la suis jamais posée. Tout simplement, car j'avais l'impression que le personnage grandissait avec moi... Évidemment que cela donne du grain à moudre aux spécialistes mais je reste assez insensible à leurs conclusions. En tout état de cause, si Tintin fait tant parler, c'est parce qu'il est peut-être plus complexe qu'il n'y paraît. À soixante-dix-huit ans, quand sera fini l'âge légal de lecture des « Tintin », peut-être changerai-je alors d'avis et deviendrai-je adepte de la déconstruction de mon héros préféré ? À voir...

### Quel usage pédagogique pourrait-on faire aujourd'hui de Tintin auprès de lycéens ?

L'idée de base, c'est de considérer Tintin comme un objet littéraire. J'en reviens aux *Cigares du Pharaon* avec l'entrée en matière sur le bateau. Il y a à la fois du rythme et de l'information, à la fois un dépaysement et une tension dramatique. Sur le plan de la technique littéraire, c'est fort. Si vous voulez expliquer aux élèves quels sont les



▲ Le Musée Hergé à Louvain-la-Neuve (Belgique) conçu par l'architecte Christian de Portzamparc.

enjeux d'un incipit, eh bien allez-y, foncez sur ce type de planche. Entre parenthèses, je conseille aussi l'écoute des albums de Tintin. France-Culture propose des adaptations « audio » extraordinaires (réécoutables en podcast) ! On revit l'album qu'on connaît par cœur. Il n'y a qu'à fermer les yeux. Et tout défile. Comparer une planche des Cigares et l'écoute qui correspond, c'est déjà entrer dans l'interprétation d'un texte, je le répète, très littéraire. Problème en France, et notamment au lycée, on ne veut pas trop entendre la nécessité d'aller du côté du populaire : déjà la littérature de jeunesse, on la prend avec des pincettes... alors la BD... Et que dire de Tintin que tout le monde connaît... Quand, en réalité, il y a eu tant à dire, sur la fameuse ligne claire, sur les registres de langue, sur le rythme de l'action... Ah oui, j'oubliais : comparer les BD entre elles, les personnages, Zorino, Tchang et puis mettre en relation les albums d'Hergé et des œuvres graphiques que les aventures de Tintin ont inspirées. Je pense au génialissime *Perroquet des Batignolles* de Boujut, Tardi et Stanislas.

### Tintin vous semble-t-il avoir encore un bel avenir ?

Oui, indubitablement. Et d'abord parce que *Tintin*, c'est le roman d'aventures à la Stevenson plus le côté scientifique de Jules Verne. Il y avait dans le projet d'Hergé quelque chose d'infiniment soigné et novateur. Quel que soit l'âge du lecteur, il y a toujours un élément saillant pour attirer sa curiosité. Hergé est le roi de la trouvaille par exemple en matière d'objet : le sceptre d'Otto est dans son contexte aussi important que la fusée de Tournesol. Parlons-en de

Tournesol, ce savant malentendant. Encore un personnage génial. Je crois que jamais le lecteur ne se lassera de Tintin parce que chacune de ses aventures est portée par de vrais personnages, au caractère fort, dont le visage et les attitudes imprègnent la mémoire : les caprices du petit Abdallah dans *L'Or noir*, les sales coups de l'infâme Rastapopoulos, invitent chacun à rentrer dans un petit monde. C'est peut-être cela l'idée de génie d'Hergé, ne pas simplement inventer des mondes mais faire entrer les lecteurs dans ce monde. Je vous l'ai dit au début, Tintin c'était mon compagnon. Je pense qu'au fond, sa grande force était d'inviter implicitement les lecteurs à l'accompagner dans ses aventures. Un petit Hemingway en somme !

### À découvrir

Les amoureux du reporter belge sont partout, même là où on ne les attend pas.

#### • Tintinophiles du palais

Il s'agit d'une association des avocats du barreau de Paris, dont le Président, maître Charrière-Bournazel, a la réputation d'être l'un des connaisseurs les plus incollables des aventures de Tintin.

#### • Club des parlementaires tintinophiles

Depuis 1995, Tintin rapproche les députés de tous horizons politiques.

#### • Les tintinophiles c'est nous

Association française sur le monde de Tintin et Hergé

<http://les-tintinophiles-c-est-nous.over-blog.com/>

## EXPOSITION

# Hélène Guinepied (1883-1937) Toute une vie pour l'art

Par Roger Courault

« *Je veux vivre dans mon œuvre et je la confie à ceux qui viennent après moi* ».

Hélène Guinepied, artiste oubliée pendant près de 80 ans, reçoit enfin une exposition digne de son art. L'association qui porte son nom a organisé une rétrospective qui présente un ensemble important de ses peintures et dessins ainsi que des photographies, objets et documents originaux, présentée aux Musées de Sens. Un premier pas pour redécouvrir cette artiste pédagogue méconnue.

### Les premières années

Hélène Guinepied est née dans la Nièvre en 1883 et, quand ses parents s'installent à Paris en 1894, elle est pensionnaire chez les Ursulines à Nevers. Alors que les écoles d'art s'ouvrent peu à peu aux femmes, elle acquiert une formation artistique à Paris, à l'Académie Julian, puis à l'École des Beaux-Arts de 1909 à 1916. Elle est présente dès 1912 au Salon des Artistes Français et au Salon des Indépendants. *Dans la cour* (Nevers, musée de la Faïence et des Beaux-Arts) est sa première œuvre exposée. Ses tableaux alors de style académique, représentent des paysages de Bourgogne et leurs habitants dans leurs occupations de leur vie de tous les jours. *L'Annonciation*, rare tableau à thème religieux dans sa production, est sans doute un sujet imposé. Mais Hélène Guinepied le transcende en l'inscrivant dans la réalité quotidienne.

### Une période de transition

La 1<sup>re</sup> Guerre mondiale bouleverse la vie de l'artiste. Est-ce un signe ? Elle modifie son nom Guinepied en supprimant le deuxième *g* ! Plus concrètement, elle n'expose plus désormais dans les Salons et son style, abandonnant tout réalisme, devient plus personnel. Ainsi, *Portrait d'une femme en rose* (1918), avec ses aplats de couleurs, ses traits

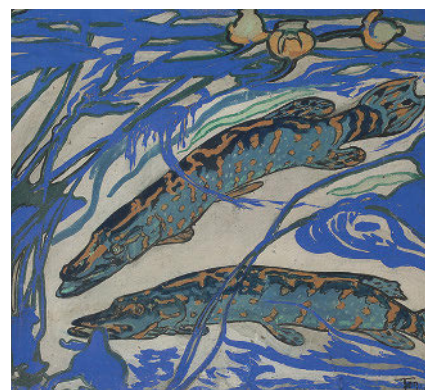
noirs cernant formes et objets est une œuvre de maturité, encore fortement marquée par l'influence des Nabis, et de Maurice Denis en particulier.

Hélène Guinepied vit désormais une partie de l'année dans l'Yonne, à Saint-Moré, dans la propriété familiale au bord de la Cure. Très attirée par l'eau, elle fait de cette rivière sa source principale d'inspiration. Elle abandonne la peinture à l'huile et se consacre désormais à la gouache et à l'encre de Chine, techniques qu'elle maîtrise rapidement admirablement. Dès lors, tout un monde aquatique peuple ses œuvres sur papier, éblouissantes : *Brochets*, *Sandres*, *Anguilles*, *Carpes*, mais aussi *Nénuphars*. Poissons et végétaux sont nettement délimités par des traits à l'encre de Chine et rehaussés de couleurs vives. Pas d'ombre, ni d'effets de lumière, mais des aplats de couleurs, verts, bleus, ou jaunes. On reconnaît, bien sûr, l'influence des estampes japonaises, mais la vivacité des couleurs révèle le goût personnel et original d'Hélène Guinepied.

### La maturité

Toute cette magnifique série de gouaches et de dessins à l'encre de Chine ne doit pas faire oublier qu'Hélène Guinepied fut aussi une pédagogue reconnue. Créatrice

➤ Orangerie des Musées de Sens (Yonne), jusqu'au 29 avril 2019



d'une méthode de dessin, la « Méthode Helguy », elle initia cet art à des enfants de Paris et de l'Yonne comme en témoigne un article de 1973 de la NRF, consacré au peintre Gaston Chaissac : « *En 1917, à Avallon, M<sup>lle</sup> Guinepied donnait des leçons de dessin... Elle exaltait les vertus de l'improvisation et proscrivait l'usage de la gomme* ». En effet, enfant, Chaissac assistait aux cours qu'Hélène Guinepied donnait à sa grande sœur !

C'est donc à une belle découverte que nous invite les Musées de Sens. Le bâtiment de l'Orangerie, partie de l'ancien archevêché, est tout proche de la cathédrale, la première cathédrale gothique de France. C'est une incitation à la parcourir et admirer les vitraux de la rosace nord du transept, où sont représentés pas moins de soixante anges musiciens !



# Participer au concours « Dis-moi dix mots » en lycée général

Par Héloïse Lécaudé, Bureau national de l'APDEN

Le concours « Dis-moi dix mots », organisé par le ministère de la Culture et le ministère de l'Éducation nationale, se fixe pour objectif de sensibiliser le jeune public à la langue française, en invitant les classes participant à l'événement à produire une réalisation, visuelle, sonore, graphique, multimédia, autour de dix mots sélectionnés<sup>1</sup>.

## Un projet en interdisciplinarité

La thématique retenue cette année est « Dis-moi dix mots sous toutes les formes », autour des mots *arabesque*, *composer*, *coquille*, *cursif/-ive*, *gribouillis*, *logogramme*, *phylactère*, *rébus*, *signe*, *tracé*. Elle invite à questionner le sens, mais aussi la forme même du mot. Cette démarche de projet peut être rapprochée du chapitre « Des tablettes d'argile à l'écran numérique : l'aventure du livre et de l'écrit », traité en Seconde dans le cadre de l'enseignement d'exploration Littérature et société.

Plusieurs entrées peuvent être travaillées avec la classe, en parallèle de la réalisation des productions : l'histoire de l'écriture, les formes d'écriture dans le monde, les brouillons comme trace des écrivains (en rapprochant cette idée du mot *gribouillis* pour expliciter le sens et l'intérêt des brouillons dans la création littéraire, notamment), etc. Les *Calligrammes* de Guillaume Apollinaire ou les travaux de l'OuLiPo sont autant d'appuis pour le professeur de français, qui sera à même d'apporter son expertise sur

la langue française et les jeux littéraires à partir des mots.

Le professeur documentaliste travaillera avec les élèves autour de la notion de support et de son histoire, dans la phase de découverte de la thématique de forme, mais aussi exploiter son expertise dans le domaine communicationnel pour travailler le message transmis par sa valorisation. Le professeur d'arts plastiques peut également intervenir pour la réalisation des productions.

## Recherches d'informations et mise en forme

La compréhension du sens des mots de la sélection est essentielle pour que les élèves s'approprient le projet. Après la phase de travail autour de l'histoire de l'écrit, de ses formes et supports, vient le temps de recherches autour des termes. Les ressources du CDI peuvent être exploitées, permettant ainsi au professeur documentaliste d'aborder des notions d'espace informationnel, portail documentaire, sélection des sources et sélection de l'information.

Les productions des élèves peuvent prendre des formes variées et appeler ainsi à mettre en œuvre leur créativité. Des supports visuels peuvent être produits, notamment sous forme d'affiches. Le CDI peut être un lieu d'exposition, et l'espace numérique de travail de l'établissement un support de publication numérique. L'exposition peut s'enrichir d'un reportage vidéo réalisé par les élèves, explicitant leur démarche de création. D'un point de vue info-documentaire, la variation des supports permet de faire prendre conscience aux élèves de la nécessité d'ajuster son message en fonction du contexte de communication et du support de diffusion du message.

1. Pour en savoir plus, consulter le site <http://www.dismoidixmots.culture.fr>

### NOTION INFO-DOCUMENTAIRE :

« Un support est un élément matériel sur lequel on peut inscrire de l'information, sous forme de texte, de son ou d'image. Ainsi, le support matérialise un document tel qu'un livre, un film ou un site web. » À consulter sur : <http://wikinotions.apden.org/index.php?title=Support>

### BIBLIOGRAPHIE

#### Œuvres littéraires

- Guillaume Apollinaire, *Calligrammes*, Gallimard, 2002.
- Pierre Étaix, *Dactylographismes*, Salachas, 1983.
- Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes*, Gallimard, 1961.
- OuLiPo, *Atlas de littérature potentielle*, Gallimard, 1988.

#### Livres documentaires

- Alain Duchesne, Thierry Leguay, *Petite fabrique de littérature*, Magnard, 2017.
- Lise Gauvain, *La Fabrique de la langue*, Seuil, 2004.
- Donald Jackson, *Histoire de l'écriture*, Denoël, 1982.
- Georges Jean, *L'Écriture, mémoire des hommes*, Gallimard, 2002.



## Virginie : j'adore être une élève !

Par Sonia Goldie

Devenir enseignant est une chose, avoir envie de le rester en est une autre. Pour cultiver sa propre motivation, Virginie, professeure de lettres dans l'Oise et intervenante à l'IFUCOME<sup>1</sup> d'Angers, se lance des défis permanents...

Adolescente, Virginie est en sport-études danse. Elle pratique plus de six heures par jour et se rêve danseuse ou chorégraphe. C'est le goût de la scène qui la mène. Par raison, elle opte plutôt pour sa seconde passion : la littérature.

Lancée dans des études de littérature comparée et d'histoire de l'art à Angers, elle passe le CAPES comme presque toute sa promo et l'obtient à 22 ans. S'estimant trop jeune pour débiter sa carrière, elle reporte son concours, le temps de mener un doctorat en littérature comparée sur la figure de Médée dans la littérature contemporaine. « J'aime profondément apprendre et j'ai eu des profs dont j'admire vraiment l'érudition. J'ai besoin de stimulation intellectuelle et pour moi, être enseignante, c'est avant tout aimer apprendre. Ressentir ce désir-là me semble indispensable pour le communiquer aux élèves ! »

### Comparer pour éclairer

Pour son premier poste, à Chartres, Virginie, qui n'a pas reçu de formation pédagogique à cause de son report de concours, doit tout imaginer : « J'étais un peu débordée, mais j'ai très vite aimé la relation aux élèves. J'y retrouvais mon goût pour le show : on se met en scène, on cherche de nouveaux dispositifs. » Son goût pour la littérature contemporaine rejoint sa stratégie pédagogique : « Pour moi, la littérature contemporaine est un excellent détour pour amener vers la culture classique. Spontanément, cela parle davantage aux élèves et à partir de là on crée des ponts avec des textes plus anciens. J'aime aussi que les textes très contemporains soient comme des terres à défricher. Il n'y a pas d'appareil pédagogique clé en main, il faut tout inventer et c'est très stimulant ! (Lire ci-après le projet de Virginie autour de *Summer* de Monica Sabolo).

Virginie enseigne ainsi en lycée, en collègue, en BTS, cultivant son goût de l'art et sa formation de comparatiste : « Comparer, c'est vraiment précieux intellectuellement. Confronter plusieurs œuvres permet d'en percevoir l'unicité, surtout si on croise les supports et les époques. C'est ce que j'aime beaucoup avec les BTS car ils doivent travailler texte et image en regard. J'aime aussi l'épreuve de corpus au bac, mais malheureusement, elle va disparaître avec la réforme... ». Après une dizaine d'années, Virginie a pourtant l'impression de s'éloigner un peu de l'érudition littéraire et décide de préparer l'agrégation. À l'IFUCOME, dans une promo archi motivée, elle redevient élève avec bonheur. « C'est vrai que c'était intense, je travaillais le programme d'agrégation trois jours par semaine, week-end inclus et je corrigeais mes copies la nuit. Mais j'ai adoré cette année-là et quand j'ai eu le concours j'ai eu un sentiment d'accomplissement, c'était un challenge personnel et intellectuel, même si concrètement ça n'a rien changé à ma vie de prof ! »

### Transmettre à ses pairs

Aujourd'hui, comme pour rendre ce qu'elle a reçu, Virginie est intervenante à l'IFUCOME d'Angers. Avec d'autres collègues, elle anime notamment un module sur la littérature contemporaine : « Nous explorons la littérature contemporaine en essayant d'en dessiner les différents axes : le retour au réalisme, les récits documentaires... Le public est très différent de celui du lycée bien sûr ! Nous avons avec nos "élèves" une connivence professionnelle et intellectuelle. C'est un public exigeant, il faut être à la hauteur ! ». Car si ses élèves adultes de l'IFUCOME ont un réel désir d'apprendre, les adolescents du lycée sont parfois moins faciles à éveiller : « J'observe combien le désir intellectuel est parfois absent chez mes élèves, comme si les autres



désirs étaient tellement assouvis, qu'ils avaient éteint celui-là, qui est gratuit, offert. »

Mais ce constat n'est en rien un renoncement, l'énergie de Virginie réveillerait un régiment et du désir d'apprendre, si les élèves en manquent, elle en a à revendre ! Son prochain défi personnel : l'écriture. « Mon mari et mes élèves me suggèrent de créer un one woman show autour du métier de prof... Pourquoi pas, ce serait juste une autre scène ! »

1. Institut de formation de l'Université catholique de l'Ouest aux métiers de l'enseignement.

**ZOOM SUR...****LE PROJET DE VIRGINIE : AUTOUR DE *SUMMER* DE MONICA SABOLO**

**Chaque été, Virginie se met en quête de l'écrivain et du roman de la rentrée littéraire qui accompagnera son année. En 2017, elle choisit *Summer* de Monica Sabolo. Grâce à la très active libraire de la ville, l'auteure viendra rencontrer ses deux classes de Première.**

C'est à partir de *Summer* que Virginie va construire sa séquence « L'eau et les songes ». « *J'ai bien sûr pensé tout de suite au mythe d'Ophélie. Pour moi, le mythe est comme une ligne de basse continue qui irrigue toute la littérature contemporaine. On trouve énormément de réécritures, de liens sous-jacents...* » En introduction à l'étude du roman, les élèves vont donc mettre en regard le récit de la mort d'Ophélie par la reine dans *Hamlet* de Shakespeare, le poème de Rimbaud, « Ophélie » et plusieurs représentations picturales de ce personnage. À l'issue de leurs recherches, une question leur sera posée : *Summer*, nouvelle Ophélie ?

Une autre séance autour des différents personnages du roman va donner lieu à un travail de groupe au CDI. Chaque groupe a reçu un personnage à étudier. Il s'agit de réaliser un travail graphique – à partir de vieux magazines à découper, d'images imprimées, de dessin... – qui illustrera toute la complexité du personnage. « *C'est très intéressant bien sûr de les mettre en groupe autour d'un travail plus créatif, les élèves les plus passifs ou les plus réservés se montrent souvent sous un jour nouveau. Ils prennent part au débat, défendent un point de vue, s'engagent dans le travail.* »

Ces travaux, affichés dans le CDI, mettront aussi en lumière les liens entre les personnages, les antagonismes, et permettront aux élèves, par comparaison, des analyses plus fines. « *On peut penser que c'est un peu enfantin de leur faire faire des collages ou des dessins, en fait, les élèves, même au lycée, ont gardé un côté "enfant", ils ont besoin de passer par le tactile, le sensoriel. Il en sort toujours des propositions étonnantes.* »

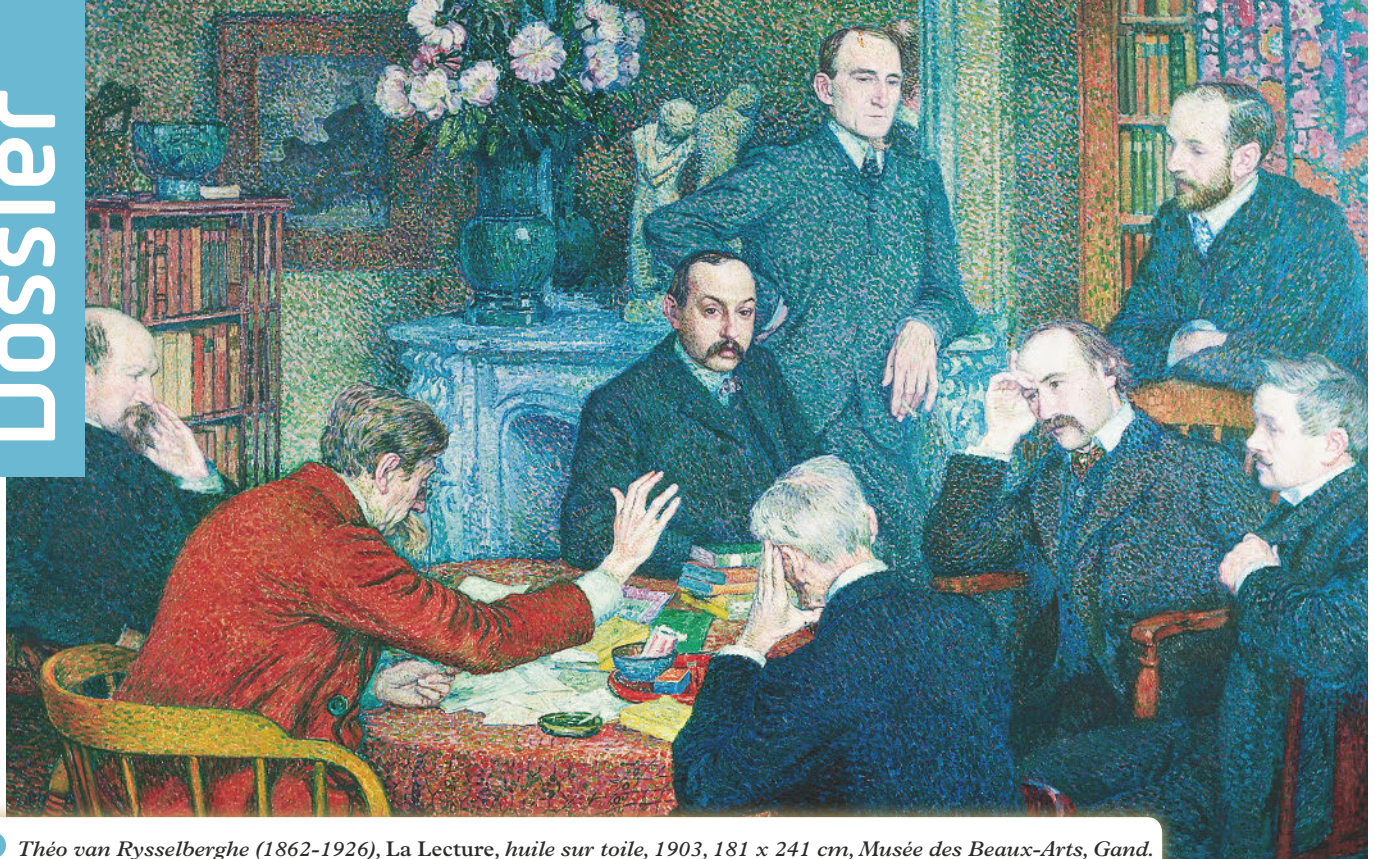
**Devenir chercheurs ensemble**

En étudiant la littérature contemporaine, Virginie cherche des terrains littéraires vierges à défricher et la possibilité de plonger ses élèves au cœur du texte. « *Je souhaite cultiver chez mes élèves le désir d'apprendre. D'une certaine façon, je me mets donc en spectacle devant eux en train de réfléchir, d'interpréter les textes, de faire des découvertes. Je leur montre le plaisir qu'il y a à trouver des idées, des pistes d'analyses, à éclairer le texte... Bien entendu, je leur donne les outils nécessaires à leur exploration.* » Pour *Summer*, Virginie va donc proposer à ses élèves de choisir eux-mêmes les extraits qui feraient une « bonne » lecture analytique, en justifiant leur choix. « *C'était très surprenant et intéressant. Ils ont choisi des extraits que j'aurais plutôt évité à cause du côté un peu délicat du contenu. Mais nous étions tous des "chercheurs", au même niveau, à partager nos hypothèses, à les justifier, argumenter et ils se sont appropriés le texte de façon assez inédite. J'ai été bluffée par leurs propositions !* »

Par la suite, les élèves, répartis en équipes, étudieront les mêmes extraits et s'affronteront en battle pour présenter leurs lectures analytiques. L'occasion pour Virginie de travailler un autre point essentiel pour elle : la prise de parole. « *J'accorde beaucoup d'importance à l'oral. Avec la réforme du lycée, c'est primordial. Je leur fais lire les textes de façon expressive, ce qui est souvent difficile pour eux, mais c'est aussi une façon concrète d'entrer dans la dimension littéraire du texte : les rythmes, les sonorités, le sens également, ressortent tout de suite avec une bonne lecture.* »

À l'issue de la séquence, Monica Sabolo en personne est venue rencontrer les élèves au lycée. « *Elle a été très impressionnée par les collages des élèves et ce qu'ils avaient perçu de son roman. Les élèves avaient préparé des questions, elle était extrêmement chaleureuse et disponible. Elle a remercié les élèves d'avoir souligné des points qu'elle n'avait même pas perçu elle-même ! C'était l'occasion de rappeler combien le lecteur aussi a une part importante dans la construction du sens.* ». La boucle était bouclée !





► Théo van Rysselberghe (1862-1926), *La Lecture*, huile sur toile, 1903, 181 x 241 cm, Musée des Beaux-Arts, Gand. Émile Verhaeren lisant un poème entouré de Félix le Dantec, Francis Vielé-Griffin, Henri-Edmond Cross, André Gide, Maurice Maeterlinck, Félix Fénéon, Henri Ghéon.

## La littérature belge : une constante quête d'identité

Par Jean-Pierre Dopagne, enseignant, dramaturge, auteur de *Prof!*, interprété par Jean Piat

### Sommaire

- 17 Un pays, trois langues
- 17 1830-1920 : célébration d'une nation
- 18 1920-1960 : mise à distance de la Belgique
  - Surréalisme et socialisme
  - Modernité et individualismes
- 20 1960 : mise en question de la Belgique
  - La relation au pays
  - Le rapport à la langue française et à la France
- 22 Une littérature quand même ?

**D**ans une Belgique où cohabitent le français et le flamand, peut-on parler d'une littérature belge ? La littérature francophone y est-elle différente de la littérature de France, écrite dans la même langue ? La notion de « belge » a-t-elle encore un sens, aujourd'hui, dans ce pays fédéralisé et régionalisé ? Existe-t-il vraiment une spécificité littéraire belge ? Et si la fragmentation du pays et la recherche d'une identité étaient le cœur de la création ?

## Un pays, trois langues

La Belgique : ce minuscule pays, voisin immédiat de la France et pourtant si lointain, si méconnu...

À plusieurs reprises, lors de séjours en France, j'ai suscité l'étonnement : « *Vous êtes Belge ? Mais comme vous parlez bien le français ! Où l'avez-vous appris ?* » J'ai parfois même été prié de dire quelques phrases en « belge » ; ce fut au tour de mes interlocuteurs d'être étonnés en apprenant que la langue belge n'existe pas. En réalité, trois langues se partagent le pays : au nord, la Flandre parle le flamand, idiome proche du néerlandais ; au sud, la Wallonie parle le français ; et l'allemand est usité par quelque 75 000 habitants des cantons de l'est. Sans oublier de nombreux dialectes...

En Belgique, tout – ou presque – est question de langue(s). Il en fut ainsi dès la naissance du pays en 1830, date à laquelle les régions qui constitueront le royaume proclament leur indépendance, après cinq siècles de dominations espagnole, autrichienne, française et hollandaise. Pour cette nation naissante, la Constitution prévoit que « *l'emploi des langues est facultatif* » ; néanmoins, le gouvernement belge, dans un souci de centralisation et d'efficacité pour la gestion de l'État, stipule que la langue des lois et des actes officiels est le français, considéré par les élites dirigeantes comme une langue prestigieuse et reconnue internationalement. Très vite, des revendications flamandes voient le jour. Dès 1837, J. Théodore Van Der Voort déclare la « *guerre ouverte, guerre à mort aux détracteurs de [sa] langue* » ; il proclame que « *la langue de la Belgique est le flamand* » et que « *la littérature flamande doit être la littérature nationale*<sup>1</sup>. » L'Histoire ne lui donnera pas raison, du moins pas tout de suite : il faudra attendre 1898 pour que le flamand soit reconnu comme langue officielle et, jusqu'aux années 1920, toute la littérature s'écrira en français, même en Flandre. Le français y est alors la langue noble, la langue de la justice, de l'administration, de l'enseignement et de la culture ; le flamand, celle du peuple, du quotidien et des tâches ménagères.

Dans l'entre-deux-guerres, le Mouvement flamand fera de la reconnaissance de la langue son combat pour une identité non seulement culturelle mais aussi sociale et politique. Combat qui aboutira, à partir des années 1960, à une succession de scissions linguistiques (ministères, partis politiques, radio-télévision, université de Louvain...) et à une multiplication des structures institutionnelles : la Belgique unitaire est remplacée par un État fédéral et régionalisé qui, pour une superficie de 30 500 km<sup>2</sup> (l'équivalent de la Bretagne ou de la Bourgogne), ne compte pas moins de six gouvernements.

Qu'en est-il, au long de cette tortueuse évolution, de la littérature ? Peut-on parler de « la » littérature belge ? Ou d'une littérature flamande et d'une littérature francophone ? Pour cette dernière, l'appella-

tion semble d'ailleurs poser problème aux historiens, aux analystes et aux éditeurs d'anthologies, puisque leurs titres hésitent entre *Littérature belge francophone* (Fayard), *Littérature française de Belgique* (Racine) et même – admirons le pluriel ! – *Littératures belges de langue française* (Le Cri). Sur quelle base définir la spécificité de cette littérature : le pays de production ou la langue d'écriture ?

Malgré la diversité des perceptions, l'expression « littérature belge » est à privilégier car elle reflète l'histoire d'une littérature qui émerge et évolue en même temps que le pays. Caractériser la littérature des origines selon la langue constituerait un contre-sens puisque, comme nous l'avons dit plus haut, les œuvres se sont écrites en français pendant près de cent ans. Par la suite, si la Flandre accole fièrement à sa littérature le qualificatif « flamande », gommant toute référence à la Belgique, les francophones, quant à eux, ne parleront pas de « littérature wallonne » ou « de Wallonie » : ils continueront à dire « belge », à relier leur identité littéraire à la mère patrie. On peut percevoir dans cette divergence le reflet des mentalités, la Flandre étant, plus que la Wallonie, partisane du séparatisme des régions et de leur autonomie.

C'est à l'évolution de la littérature belge écrite en langue française de 1830 à aujourd'hui que nous nous limiterons dans ce dossier.

## 1830-1920 : célébration d'une nation

« *Après des siècles d'esclavage* », comme le rappelle le premier couplet de *La Brabançonne*, hymne national, « *le Belge sortant du tombeau* » n'a d'autre envie que de chanter sa liberté au sein d'une nation dont il proclame « *l'invincible unité* ». L'œuvre fondatrice de la littérature belge, dont le titre est tout un programme, est à la fois récit historique, roman, légende et épopée : *La Légende et les Aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandres et ailleurs*, publiée en 1867 par Charles De Coster, constitue une célébration de la naissance de l'État. Transposant l'action au temps de Philippe II et des Pays-Bas espagnols, elle dénonce la tyrannie, exalte les luttes démocratiques et exhorte à la conquête des libertés nationales et individuelles.

À sa suite, la même démarche historique inspirera poètes et romanciers, qui mettront en avant le peuple, ses pénibles conditions de vie et ses espoirs dans des lendemains plus lumineux. Mais déjà deux conceptions s'affrontent à travers deux revues : *La Jeune Belgique*, préconisant le respect du vers régulier dans la ligne du Parnasse, défend un art élitiste et affirme que l'identité belge réside dans la langue française ; à l'opposé, *L'Art moderne* refuse toute règle au profit de



l'innovation, ambitionne de créer un art pour tous et se donne pour mission de révéler « *l'âme belge* ».

Adhérent à l'un de ces courants ou passant parfois de l'un à l'autre, les écrivains se glisseront, selon leur sensibilité, dans une esthétique tantôt réaliste ou naturaliste, tantôt symboliste. Passant de « l'art pour l'art » au naturalisme, aux côtés de Georges Eekhoud, d'Hubert Krains et de Neel Doff, Camille Lemonnier – le maître incontesté de cette période, auteur de plus de soixante ouvrages – s'érige finalement en défenseur d'un art réaliste refusant l'académisme et se délecte de néologismes et d'expressions dialectales. Au nom de la liberté, il se fait l'agitateur d'une société dont il fustige l'absurdité des conventions, des croyances et des lois inégalitaires. Dans *Un mâle* et dans *Une femme*, il revendique le droit à l'amour « naturel » avec un franc-parler qui ne manque pas de lui attirer censure et procès. *La Fin des Bourgeois* ou

*Happe-Chair* (écrit la même année que *Germinal* de Zola et publié un an plus tard) mettent en accusation le patronat et l'exploitation des ouvriers.

Tout autre sera l'expression du monde qu'adopteront Verhaeren, Maeterlinck – prix Nobel de Littérature en 1911, rapidement connu en France grâce à Debussy – et Rodenbach : mettant en relation homme, nature, sons et couleurs, ils leur donnent vie dans une langue imagée qui participera à la naissance du symbolisme.

« Tandis que les Flamands font corps autour d'une vision culturelle commune, les écrivains francophones sont divisés, tiraillés entre la fidélité à la Belgique et l'appel culturel de la France »

## 1920-1960 : mise à distance de la Belgique

### Surréalisme et socialisme

À la guerre 1914-1918 succèdent des bouleversements culturels et sociaux, dont se feront l'écho divers courants littéraires. Le mouvement le plus important qui éclot à cette époque est le surréalisme. Achille Chavée, Christian Dotremont et Paul Nougé, poètes et écrivains du rêve et du choc des images, sont accompagnés par les images peintes de Magritte. Ils contribueront de manière originale au mouvement surréaliste ou créeront, comme Franz Hellens et son *Œil-de-Dieu*, un « réalisme magique » où se mêlent le rêve, la fantaisie et la parodie – à moins qu'ils ne sombrent dans la folie, source d'une œuvre originale comme celle d'André Baillon.

Les autres écrivains de cette période, nourris de leurs propres actions militantes, pointeront du doigt les faillites des idéologies et des croyances, comme Charles Plisnier, qui obtiendra le prix Goncourt en

1937 pour *Faux Passeports ou les Mémoires d'un agitateur*. Confiants dans le socialisme, ils développeront un « art pour le peuple ».

Après les quatre années d'occupation allemande surgit tout naturellement une littérature qui veut raconter le pays et exalter ses habitants, non plus comme une entité sociale, mais comme une diversité d'us et coutumes. Souvent qualifiée à tort de régionale, et quelquefois associée à la littérature prolétarienne, cette écriture nouvelle est riche d'œuvres qui, puisant leur substance dans le quotidien du terroir, donnent à d'humbles vies une portée emblématique : Maurice des Ombiaux, Hubert Krains, Jean Tousseul ou Constant Malva font en effet, de leurs paysans et ouvriers, de véritables questionneurs d'un monde en pleine mutation.

Mutation, notamment, de la place de la femme dans le paysage littéraire, où elle s'affirme de plus en plus en tant que personnage et en tant qu'auteur. Avec *La Femme de Gilles* (1937) et *La Comtesse des digues* (1931), Madeleine Bourdouxhe et Marie Gevers posent la question du rôle de la femme dans la famille et dans le monde du travail : soumission au mari ou égalité avec l'homme ? Dépendance conjugale ou autonomie financière ?

On ne peut évoquer l'entre-deux-guerres sans souligner l'apparition d'un réel phénomène littéraire : Georges Simenon. Aujourd'hui dans *La Pléiade*, le créateur du commissaire Maigret fut longtemps boudé par la critique et les intellectuels, qui n'ont vu en lui qu'un écrivain de paralittérature alors qu'il se révèle, dans ses intrigues policières comme dans ses romans psychologiques – qu'il nommait « romans de la destinée » –, un subtil peintre de la nature humaine, un décrypteur des hypocrisies sociales et, en même temps, un digne héritier de la description symboliste.

En conclusion de cette période, il convient de remarquer que le centre géographique des auteurs s'exprimant en français s'est déplacé de la Flandre vers la Wallonie, les écrivains du nord du pays adoptant de plus en plus le flamand comme langue littéraire. Afin d'assurer la défense et l'illustration de la littérature francophone, un arrêté du roi Albert 1<sup>er</sup> crée, en 1920, l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Réplique à l'Académie flamande de langue et de littérature, qui, elle, existait déjà depuis 1886 ? On notera en tout cas des différences significatives. Pour l'une, l'intitulé n'évoque que le flamand ; pour l'autre, il garde un lien à la Belgique. Mais surtout, la nouvelle institution ne cache pas ses références à la France : non seulement par le mot « françaises », mais aussi par sa structure et ses statuts, dans la droite ligne des missions édictées jadis par Richelieu à l'Académie française. Les écrivains belges de langue française ne se considéraient-ils que comme les épigones de la vénérable assemblée du Quai de Conti ? Cet épisode institutionnel montre combien l'opposition entre le Nord et le Sud s'accroît : tandis que les Flamands font





Dominique  
Rolin,  
7 janvier  
1982.

corps autour d'une vision culturelle commune, les écrivains francophones sont divisés, tiraillés entre la fidélité à la Belgique et l'appel culturel de la France. On notera aussi une différence sociologique : alors que les écrivains d'avant la guerre, issus de l'aristocratie ou de la haute bourgeoisie flamandes, avaient le loisir de se consacrer exclusivement à l'écriture, ceux de Wallonie doivent exercer un métier pour gagner leur vie ; ils sont instituteurs, employés, fonctionnaires ou même, comme Marcel Thiry (poète, romancier, essayiste, auteur d'une œuvre importante, décédé en 1977 à l'âge de 80 ans), négociant en bois et charbon. Autre statut social, autre vision du monde.

### Modernité et individualismes

Sans ironie aucune, on peut dire que l'occupation allemande, de 1940 à 1945, constitue pour la littérature belge une véritable aubaine. La lecture étant un des seuls loisirs possibles en temps de guerre et le livre français ne pénétrant que difficilement en Belgique en raison de la fermeture des frontières, on voit croître le nombre d'éditeurs et d'écrivains. Ceux-ci, brûlant de dénoncer la « barbarie teutonne », doivent néanmoins échapper à la censure de l'envahisseur. Ils la contournent sans difficulté en transposant le vécu de la population dans l'univers du roman policier et celui du fantastique. Au travers des métaphores de Stanislas-André Steeman ou de Jean Ray, les Allemands apparaissent sous les traits de meurtriers en série ou de monstres semant l'épouvante. Le lecteur ne s'y trompe pas et jouit du stratagème.

Par-delà la question linguistique, l'après-guerre voit s'accroître la fracture économique entre les deux régions : face à une Flandre florissante, grâce notamment aux ports et à la sidérurgie maritime, la Wallonie doit assumer la vétusté de son industrie et

de ses charbonnages. Elle doit aussi accueillir une immigration importante et, comme toute l'Europe, intégrer petit à petit dans son quotidien les bouleversements sociaux engendrés par les apports de la civilisation américaine et la société de consommation : multiplication des loisirs, apparition de la télévision et autres médias, remise en question des valeurs, libération féminine et sexuelle, contestation de l'autorité, naissance des mouvements étudiants, etc. Sans oublier le développement de la psychanalyse, qui ne sera pas sans générer un regard nouveau sur les comportements humains et, partant, sur les personnages de fiction. Autant de domaines qu'exploreront les écrivains ; autant de questionnements qui susciteront des prises de position très personnelles vis-à-vis du pays et de ses manières de vivre.

Certains demeurent attachés au sol natal et enracinent leurs récits dans des paysages flamands ou ardennais, tels Suzanne Lilar dans *Une enfance gantoise*, Paul Willems dans *Blessures* ou Hubert Juin dans *Le Repas chez Marguerite*.

D'autres tournent délibérément le dos à leur pays, dont ils jugent la mentalité trop étriquée. La fille de Suzanne Lilar, par exemple, fait exploser sa révolte contre le conformisme de la bourgeoisie flamande dans *Le Rempart des béguines*, qu'elle publie à Paris sous le pseudonyme de Françoise Mallet-Joris. De plus en plus nombreux seront les romanciers qui feront leur vie et leur œuvre en France, d'où vient, affirment-ils, la seule vraie reconnaissance littéraire. Dominique Rolin quitte son pays, son mari et ses enfants pour s'installer à Paris, où elle fera une éblouissante carrière de romancière, explorant les mille et une facettes des relations humaines. Quant à Henry Bauchau, il dépasse le cadre de tout nationalisme ou régionalisme. Psychanalyste et humaniste, il se fait, à travers ses poèmes, ses récits introspectifs comme *L'Enfant bleu* ou sa réécriture des grands

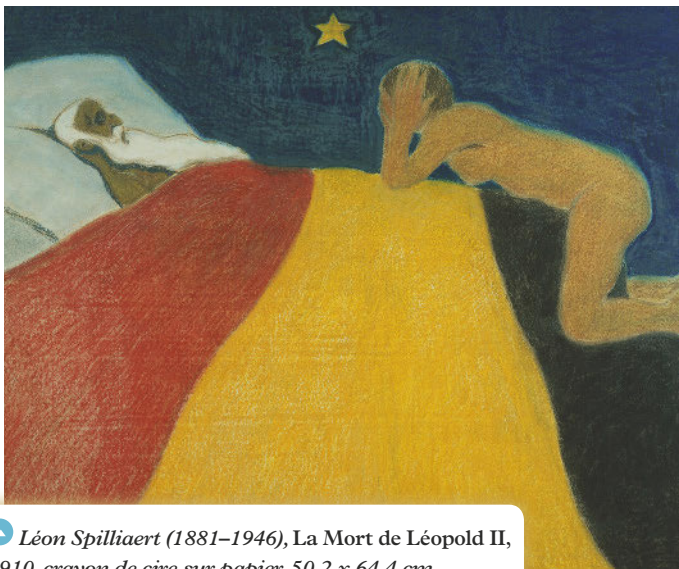
mythes comme *Œdipe sur la route* ou *Antigone*, le chantre de la liberté et de la révolte, affirmant tout au long de son parcours que la laideur du monde peut être transcendée par l'art.

Qui sait encore, aujourd'hui, que ces trois grandes figures de l'histoire littéraire sont belges ? Quatrièmes de couverture, dictionnaires et émissions de télévision restent relativement discrets à cet égard : soit ils signalent que tel écrivain est « d'origine belge » ou que tel autre « vit à Bruxelles », soit ils n'en disent rien. S'il est honorable pour la France de considérer ces auteurs comme membres à part entière de son patrimoine, on se demande pourquoi la Belgique ne se montre pas plus ardente à les revendiquer comme ses enfants, à les promouvoir et à les reconnaître. C'est ainsi l'absence d'ambition littéraire de son pays qui pousse le poète Henri Michaux à renier tout ce qui le rattache à la Belgique, à prendre la nationalité française et même à refuser que ses textes paraissent dans des anthologies d'écrivains belges.

## 1960 : mise en question de la Belgique

Depuis les années 1960, la Belgique traverse une succession de crises politiques, alimentées par la sempiternelle querelle linguistique.

À partir de 1970, pour répondre au long combat des Flamands qui aspirent à l'autonomie culturelle et politique, une succession de six réformes institutionnelles transforme la Belgique unitaire en un État fédéral, composé de trois Communautés – flamande, française, germanophone – auxquelles se superposent trois Régions, chacune de ces entités gérant des



▲ Léon Spilliaert (1881–1946), *La Mort de Léopold II*, 1910, crayon de cire sur papier, 50.2 x 64.4 cm.

compétences relevant auparavant de l'État central. Cette configuration est en vigueur depuis 2014 sans que l'on puisse présager de son avenir : une certaine extrême droite flamande réclame en effet, de plus en plus ardemment, une confédération – c'est-à-dire la suppression de l'unité nationale.

Vues d'ailleurs ou de l'intérieur du pays, ces divisions et superpositions de niveaux de pouvoir s'avèrent difficilement compréhensibles. Le citoyen perçoit dans sa vie quotidienne une fragmentation graduelle de l'unité politique à plusieurs échelles allant des travaux publics à la sécurité sociale, du bien-être animal à la sécurité routière. Ce n'est pas une blague : depuis peu, quelques normes de circulation ne sont plus les mêmes au nord et au sud ! Et si l'on peut sourire de certaines situations abraçadabrantes, on doit plus souvent s'attrister devant le gaspillage des ressources et des énergies. Plus que jamais, « Belgique » devient synonyme de « surréalisme ». Et pas seulement dans un sens littéraire...

Pour les écrivains francophones, appartenant *de facto* à des entités politiques de plus en plus rétrécies, deux questions se posent : leur volonté de dire leur pays – ou de le taire –, ainsi que leur rapport à la langue française et à la France.

### La relation au pays

Face au délitement du pays, certains auteurs semblent ne plus ressentir en eux une identité territoriale. Sans toutefois renoncer totalement à évoquer des villes comme Bruxelles ou la plage d'Ostende, ou à user du pays comme décor en toile de fond, ils préfèrent situer leurs récits à l'étranger, choisissant des lieux davantage présents dans l'imaginaire international : Berlin, Barcelone, Venise ou Tokyo, avec une prédilection pour la France et Paris, à moins qu'ils n'optent pour des contrées imaginaires inventées de toutes pièces. Un ancrage belge ne s'impose plus à eux comme le moteur nécessaire aux motivations et actions de leurs personnages. Peut-être est-ce là une des raisons pour lesquelles Jean-Philippe Toussaint ou Amélie Nothomb, parmi les plus médiatisés, ne sont plus perçus comme belges... même si la dernière citée, dans son roman autobiographique *Stupeur et tremblements*, fait dire à la narratrice qu'elle est belge.

D'autres écrivains – et non des moindres – demeurent fidèles à ce qu'ils continuent d'appeler leur pays. « Fidèles » n'est d'ailleurs pas le mot juste ; on devrait plutôt dire « nourris », « imprégnés ». Oui, ils sont nourris de leur pays, mais souvent jusqu'à la nausée face aux aberrations politiques dont ils sont les victimes et qu'ils se font un devoir – pour le plaisir du lecteur – de dénoncer. Pourtant, pas question de nostalgie. Si l'amertume affleure quelquefois, le ton est plutôt celui de l'humour et de l'ironie, du surréalisme et du burlesque, gonflant parfois certaines situations inspirées de faits authentiques jusqu'à d'improbables extrémités... qui, hélas, deviennent réalité quelques années plus tard.

Mais qu'on ne s'y trompe pas : ancrage belge ne veut pas dire littérature s'adressant à des publics restreints, possédant des repères régionaux. Par-delà les références géographiques, il faut savourer les pages de Conrad Detrez, d'André-Joseph Dubois, d'Alain Bertrand ou de Jean-Luc Outers comme autant de flèches lancées à l'assaut de l'absurdité humaine, où qu'elle sévisse. À l'instar de Mauriac ou de Maupassant, l'enracinement dans le régional s'ouvre sur l'universel. Ainsi, échappant à toute classification – ce qui dérange quelque peu les intellectuels qui se penchent sur son œuvre –, André-Marcel Adamek balade ses personnages des forêts ardennaises aux plaines flamandes et plus loin encore, les envoyant guerroyer contre la bêtise universelle, les idoles et les simulacres. Se plonger dans l'œuvre de cet auteur majeur, de *La Grande Nuit* à *L'Oiseau des morts*, c'est prendre en pleine figure un souffle d'espoir, toujours renouvelé par la certitude qu'au bout de l'obscurité nous attend une petite lueur. Dans une langue dansante et colorée, prenant le contre-pied d'un pessimisme largement répandu en littérature, Adamek nous donne – ou nous redonne – foi en l'homme.

Qu'ils se définissent comme appartenant à la culture française ou qu'ils s'affichent enracinés dans l'histoire d'une nation, les deux groupes d'écrivains se rejoignent néanmoins : tous font œuvre de questionnement et de quête. Tels Pierre Mertens ou Caroline Lamarche, ils interrogent la nature humaine, l'histoire, l'évolution des sociétés et la relativité des systèmes, à travers des personnages historiques ou contemporains, réalistes ou poétiques, souvent excentriques voire provocateurs. Leur point commun serait, pour reprendre l'expression de Jacqueline Harpman, que « *le seul bonheur réside dans le fait de se poser des questions*<sup>2</sup> ».

Des questions, les auteurs belges sont peut-être plus enclins que d'autres à s'en poser : depuis des décennies, ils sont en quête de leur identité et de l'identité de leur pays.

« Leur pays ? » Cette notion est-elle encore pertinente, à l'heure où des écrivains arborent fièrement leur appartenance à la littérature belge – ou, plus discrets, ne la contestent pas – alors qu'ils sont issus d'autres pays, langues ou cultures ? Nicole Malinconi est d'origine italienne, Yun Sun Limet née en Corée, Kenan Görgün d'origine turque, Philippe Blasband né en Iran... et pourtant il y a chez eux une tournure d'esprit que leur a donnée cette Belgique où ils ont grandi, subtil mélange de distanciation et d'autodérision, comme réponses possibles à la fatalité et à l'inquiétude. Qu'ils soient du pays ou venus d'ailleurs, que leurs récits tissent ou non des liens avec la Belgique, beaucoup de romanciers portent en effet sur la vie et l'avenir un regard plein de doutes. Le « je » de leurs personnages est un « je » d'incertitude. Contrairement à ceux d'autres littératures, qui affirment avec force leur spécificité nationale ou ethnique, le « je » belge est un « je » en quête d'une belgitude indéfinissable, un « je » en quête de soi,

traversé par des va-et-vient de questionnements existentiels. Comment forger un « je » quand on vit en équilibre instable sur un fragile puzzle de langues et de cultures ?

Cette déficience dans l'affirmation de leur identité est aussi ce qui place les écrivains belges dans une position un peu avant-gardiste : la petitesse de leur pays les incite à adopter une vision du monde plus ouverte et à se considérer, par-delà tout nationalisme, comme des auteurs européens. En osant, ainsi que le préconise Jean-Pierre Otte, « *se dépayser* ».

Peut-on dès lors encore parler d'une communauté littéraire belge ? Sur quelles bases serait-elle constituée ? Est-elle seulement possible ?

Elle l'est. Dans la diversité affirmée de la langue et de l'imaginaire.

### Le rapport à la langue française et à la France

Le français des auteurs belges est double. Si certains, réfutant toute notion de frontière littéraire, qu'ils jugent incongrue, font du français le plus pur leur « patrie mentale » et utilisent « quatre-vingt-dix » au lieu du « nonante » belge hérité en droite ligne du latin, les autres donnent leur préférence à un français façonné à l'image du pays : tantôt doux et se repliant sur lui-même, tantôt rugueux, tendant les bras aux mots migrants et aux néologismes. La langue d'Hubert Juin, par exemple, avance par petits pas, comme si elle n'en finissait pas de se chercher, disloquant phrases et paragraphes au rythme d'un passé de mémoire qui s'immisce dans le continuum de la narration :

« *Antoine non plus ne savait de quels fleuves, au vrai, il s'agissait,*

– *D'ailleurs, Antoine, il ne sait rien.*

– *Il invente ?*

– *Va savoir...*

*qui étaient des routes faciles [...]*<sup>3</sup> »

Ces deux groupes d'auteurs peuvent être distingués par ceux qui francisent leur écriture et ceux qui « belgicisent » leur langue. Ils expriment ainsi leur rapport aux êtres et aux choses, de façon cartésienne pour les premiers, les seconds donnant libre cours à un imaginaire tout en filigrane. À la précision réaliste, ils préfèrent la suggestion métaphorique. Cela se manifeste particulièrement dans les descriptions et les portraits. Comparons deux personnages.

D'un côté, Charles Bertin détaille un portrait photographique, presque anatomique :

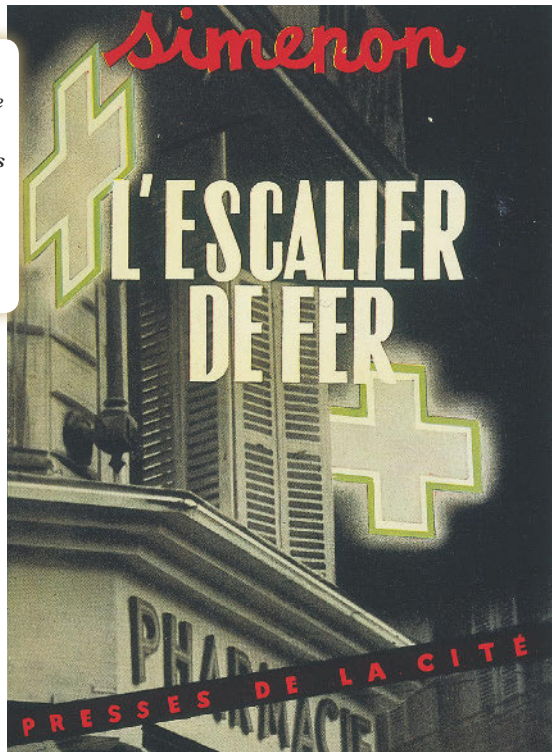
« [...] *un vieillard en robe de chambre grise, incapable de maîtriser le tremblement de ses mains... Des yeux las, des lèvres molles, mille rides au front, aux commissures des paupières, composent le visage d'un homme vaincu par l'âge [...]*<sup>4</sup> »

« Tous les écrivains belges font preuve de questionnement et de quête »





Couverture de  
L'Escalier de  
fer de Georges  
Simenon,  
Presses de  
la cité, Paris,  
1953.



De l'autre, c'est par des coups de pinceau à la Van Gogh que Paul Willems donne à voir, en même temps, le physique et le caractère de son personnage, laissant au lecteur un espace de liberté, une part d'intelligence du texte.

*« Avec ses cheveux couleur d'octobre et ses yeux couleur de mars, avec son costume du temps qu'il fait, c'était comme un sapin avec ses jeunes pousses. »<sup>5</sup>*

Donner à voir, telle est la démarche de ces écrivains-là, qui puisent, dans la géographie mentale de leur enfance, un imaginaire aux paysages mouvants, compagnons de route de leurs personnages : dans cet imaginaire, le paysage devient personnage, partageant avec les humains de chair et d'os, mouvances, errances et exils. Les romans de ces dernières décennies sont en effet fortement habités par des êtres problématiques, rompant avec leur milieu, fuyant vers des espaces inquiétants ou inconnus : campagne déserte, montagne enneigée ou labyrinthe de ruelles... Robinsons modernes, ils se mettent à l'écart du monde, tantôt sans but précis, tantôt à la recherche d'un idéal, qu'ils découvriront ou n'atteindront jamais.

Certes, le scénario d'une quête d'absolu n'est ni neuf ni spécifique aux lettres belges, mais on est frappé par la répétition obsédante de ces motifs depuis une cinquantaine d'années, chez des auteurs très différents les uns des autres. Cette convergence est naturellement liée au malaise qui a envahi une Belgique frappée par le délitement de son (illusoire ?) unité nationale, et ce, même sous la plume – ou le clavier – d'auteurs jeunes, qui ressentent, eux aussi, quoique n'ayant jamais connu la Belgique unitaire,

l'angoisse d'un creux identitaire. Mais, par-delà les évocations explicites ou allusives à la problématique belge, ces écritures, si diversifiées soient-elles, renvoient au questionnement plus large d'une conscience contemporaine qui, aux prises avec un monde de plus en plus matérialiste et nihiliste, aspire à de nouvelles valeurs. Les paysages inconnus et désertiques deviennent autant de pages blanches où s'aventurent, de gré ou de force, de nouvelles espérances.

Ce creux identitaire n'est-il pas, depuis les origines, enfoui viscéralement dans l'âme belge ? De Coster déjà, dans son *Ulenspiegel*, peignait un État qui se définissait davantage par opposition à une domination étrangère que par une singularité culturelle. Ce creux, la littérature belge en a fait son creuset, sa source de vitalité et de liberté au sein d'une francophonie en général plus respectueuse des usages et des langages. Les cinquante dernières années ont donné naissance à nombre d'œuvres originales, qui font déjà figure de « classiques contemporains » par leurs audaces. On pense à Conrad Detrez, Alain Bertrand, Thomas Gunzig ou Caroline De Mulder : regard décalé sur le monde, hardiesse de forme et de langue, rajeunissement des styles et des genres, notamment de la nouvelle, qui connaît une renaissance jubilatoire avec Dominique Costermans et Agnès Dumont.

## Une littérature quand même ?

Une littérature foisonnante, donc... Et pourtant si méconnue.

Le premier problème, pour identifier la littérature belge, est son manque de visibilité. Un premier groupe d'auteurs, nous l'avons vu, se veut proche de la culture française et ne s'en démarque pas suffisamment pour être distingué. Le second groupe, malgré des écritures spécifiques, n'échappe pas lui non plus à la proximité de la France, qui n'y voit probablement pas un exotisme aussi prononcé que celui des Québécois ou des Africains. Vivre dans la périphérie d'une grande littérature n'est pas chose aisée.

Le deuxième problème est celui de l'édition et de la diffusion. Beaucoup d'écrivains belges publient dans des maisons d'édition françaises (Bauchau chez Actes Sud, Rolin chez Denoël ou Gallimard) et on comprend leur choix, guidés par l'envie légitime de faire connaître leurs œuvres le plus largement possible. La taille de la Belgique fait que, dans l'inconscient collectif, pas d'audience française signifie pas d'audience du tout. Or, les éditeurs belges disposent de peu de moyens, malgré les aides des pouvoirs publics, et se heurtent à bien des difficultés pour être diffusés dans leur propre pays et *a fortiori* pénétrer le marché français.

Le troisième problème relève du silence des médias envers des œuvres qui ne répondent pas aux canons de la critique. Ce silence et l'absence de notoriété qui l'accompagne frappent les auteurs belges – et québécois – davantage encore que les Français qui y sont confrontés.

Enfin, pour reprendre un cliché bien connu – et qui, finalement, n'en est pas un –, « le Belge n'est pas chauvin », il n'a pas grande confiance en lui. En 1905 déjà, dans *La Vie belge*, Lemonnier écrivait : « *La défiance ! il semble que ce soit la psychologie du pays : la Belgique constamment mit la plus déroutante obstination à s'ignorer. [...] La vitrine n'est déjà pas trop grande pour tout ce qui se publie à Paris.* » Jusqu'il y a quarante ou cinquante ans, l'étude de la littérature belge était le parent pauvre du cursus de lettres à l'université et pratiquement inexistante dans les collèges et lycées. Aujourd'hui, les choses ont évolué. Le ministère de la Communauté française apporte des soutiens non négligeables à la publication des œuvres, à leur promotion, à leur réédition en format de poche et à leurs traductions – l'esprit belge étant particulièrement apprécié par les pays de l'Est. Les universités créent cours et séminaires. Des libraires, des bibliothécaires et des professeurs mettent en

avant des Belges classiques et contemporains. Ces initiatives sont certes indispensables et louables, mais leurs résultats se mesurent à l'échelle budgétaire d'un petit pays coupé en deux ; et elles ne parviennent pas à installer la littérature belge de manière vraiment visible sur la scène internationale. Pourtant, des auteurs continuent à écrire, de toutes tendances et de tous horizons. Et d'autres surgissent, jeunes, que la difficulté de reconnaissance ne décourage pas.

Est-ce à dire que, demain, je pourrai circonscrire « l'âme belge » et définir « la » littérature belge ? N'espérez guère : ce serait tuer l'essence même de cette Belgique faite de mouvances et de contradictions, dont « l'invincible unité » fut jadis un doux rêve. Aussi longtemps que le pays existera et ne cessera de chercher son identité, la littérature belge ne pourra, que – constamment ! – se réinventer.

#### BIBLIOGRAPHIE DES ŒUVRES CITÉES

- André-Marcel Adamek, *L'Oiseau des morts*, Espace Nord, 2016 ; *La Grande Nuit*, Espace Nord, 2004.
- Henry Bauchau, *Antigone*, Babel, 1999 ; *L'Enfant bleu*, Babel, 2006 ; *Œdipe sur la route*, Babel, 1992.
- Charles Bertin, *Journal d'un crime*, Espace Nord, 2001.
- Madeleine Bourdouxhe, *La Femme de Gilles*, Babel, 2004.
- Charles De Coster, *La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandres et ailleurs*, Espace Nord, 2016.
- Marie Gevers, *La Comtesse des digues*, Espace Nord, 2004.
- Franz Hellens, *Œil-de-Dieu*, Espace Nord, 2000.
- Hubert Juin, *Le Repas chez Marguerite*, Espace Nord, 1997.
- Camille Lemonnier, *Happe-Chair*, Espace Nord, 2018 ; *La Fin des bourgeois*, Espace Nord, 2014 ; *Un Mâle*, Espace Nord, 2012 ; *Une Femme*, Ebook, 2015.
- Suzanne Lilar, *Une enfance gantoise*, Espace Nord, 1998.
- Françoise Mallet-Joris, *Le Rempart des béguines*, Pocket, 1982.
- Charles Plisnier, *Faux Passeports*, Espace Nord, 2015.
- Paul Willems, *Blessures*, Espace Nord, 2005.

#### AUTRES LECTURES CONSEILLÉES

1. J. Théodore Van Der Voort, *Coup d'œil sur la langue et la littérature flamande en Belgique, considérée comme langue nationale*, 1837.
  2. Jacqueline Harpman, conférence donnée à Louvain-la-Neuve, 2005.
  3. Hubert Juin, *Le Repas chez Marguerite*, Espace Nord, 1997.
  4. Charles Bertin, *Journal d'un crime*, Espace Nord, 2001.
  5. Paul Willems, *Blessures*, Espace Nord, 2005.
- André Baillon, *Le Perce-oreille du Luxembourg*, Éditions Sillages, 2009.
  - Alain Bertrand, *En Province*, Le Castor Astral, 2005.
  - Dominique Costermans, *Des provisions de bonheur*, Éditions Luce Wilquin, 2003.
  - Caroline De Mulder, *Ego Tango*, Babel, 2015.
  - Conrad Detrez, *Ludo*, Labor, 1998.
  - Neel Doff, *Jours de famine et de détresse*, Actes Sud, 1995.
  - André-Joseph Dubois, *Ma Mère, par exemple*, Weyrich, 2014.
  - Georges Eekhoud, *La Nouvelle Carthage*, Espace Nord, 2015.
  - Thomas Gunzig, *Mort d'un parfait bilingue*, Folio, 2002.
  - Jacqueline Harpman, *Moi qui n'ai pas connu les hommes*, Le Livre de Poche, 1997.
  - Caroline Lamarche, *Le Jour du chien*, Éditions de Minuit, 1996.
  - Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, Espace Nord, 2012.
  - Nicole Malinconi, *À l'étranger*, Espace Nord, 2005.
  - Jean-Luc Outers, *L'Ordre du jour*, Gallimard, 1987.
  - Jean Ray, *Vingt-cinq Histoires noires et fantastiques*, Marabout, 1977.
  - Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Flammarion, 1998.
  - Dominique Rolin, *L'Enragé*, Ramsay, 1979.
  - Georges Simenon, *Le Bourgmestre de Furnes*, Gallimard, 2000.
  - Stanislas-André Steeman, *L'Assassin habite au 21*, Le Masque, 1986.

# La poésie belge, du symbolisme à CoBrA : images, paysages, visions

Par David Galand, professeur de lettres modernes au lycée Mireille-Grenet (Compiègne)

► **Objet d'étude : La poésie du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle : du romantisme au surréalisme**

## Sommaire

### Supports :

- Les textes donnés au cours de la séquence.
- Émile Verhaeren, *Les Villes tentaculaires*, 1895.

### Étape 1. Paysages symbolistes

- Séance 1 :** Les étrangetés de Maeterlinck (texte 1)
- Séance 2 :** Les enluminures d'Elskamp (texte 2)
- Séance 3 :** Histoire des arts : un nocturne symboliste

### Étape 2. Verhaeren, poète des villes en noir et or

- Séance 4 :** Londres, ville noire (texte 3)
- Séance 5 :** *Les Villes tentaculaires*, recueil phare de la modernité urbaine

### Étape 3. Poésie et métamorphoses

- Séance 6 :** La ville transfigurée de Nougé (texte 4)
- Séance 7 :** Christian Dotremont : pour un art qui change le regard (texte 5)
- Séance 8 :** Évaluation (vers le commentaire)

**Durée de la séquence :** 12 heures

## Présentation

Dans son pamphlet inachevé *Pauvre Belgique* (commencé en 1864), Baudelaire, déçu dans les espoirs qui l'avaient amené à Bruxelles (conférences sans succès, refus d'éditeurs), parle d'une « Haine de la poésie » dans ce pays, et ajoute dans une autre note : « Du reste, pas de littérature, française, du moins ». Quelques années plus tard, pourtant, quel épanouissement admirable que celui de la poésie francophone dans ces plaines du nord ! Parallèlement au symbolisme parisien, le symbolisme belge réveille la littérature nationale avec des poètes de génie, Maurice Maeterlinck et Émile Verhaeren en tête. Dès lors, la poésie ne quittera plus le pays : le surréalisme belge, puis un mouvement éphémère mais international comme CoBrA, ne cesseront de prouver la vitalité de l'inspiration poétique belge francophone.

Nous proposons une séquence qui peut se situer dans le prolongement du travail des élèves sur l'objet d'étude « La poésie, du romantisme au surréalisme », en classe de Seconde. Il est nécessaire que les élèves possèdent déjà des repères sur la poésie de l'Hexagone pour qu'ils puissent apprécier toute l'originalité, malgré une influence française sensible, de ces poètes qui, souvent élevés dans la culture flamande, ont su inventer leur propre imaginaire. Alternant lectures de poèmes isolés, parcours d'un recueil intégral (les célèbres *Villes tentaculaires* de Verhaeren) et lectures d'images, notre séquence est une véritable invitation au voyage.

C'est dans le symbolisme que cette poésie prend d'abord naissance : les poètes belges de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle excellent à exprimer avec subtilité une rêverie qui navigue entre « *Paysages de l'âme et paysages peints* », pour reprendre un vers de l'un d'eux, Georges Rodenbach (« Douceur du soir », *Le Règne du silence*, 1891). Nourri de paysages et d'images, leur imaginaire atteint souvent à une puissance visionnaire qui renouvelle notre regard sur le monde, ouvrant la voie aux métamorphoses du réel auxquelles préside la poésie surréaliste.

## Les + numériques

Dans cette séquence, vous pourrez exploiter les ressources multimédia suivantes, disponibles sur le site NRP dans l'espace « **Ressources abonnés** ». Rendez-vous sur <http://www.nrp-lycee.com>.



- La poésie belge : repères et recherches
- Les usines vues par les romanciers naturalistes
- Découvrir un peintre : René Magritte



## ÉTAPE 1. Paysages symbolistes


### SÉANCE 1 Les étrangetés de Maeterlinck

**Support :** Maurice Maeterlinck, « Cloches de verre », *Serres chaudes*, 1889.

**Objectifs :**

- Étudier un poème symboliste développant un imaginaire original.
- Réviser certains procédés de l'écriture poétique.

**Durée :** 2 heures.

Vous pourrez distribuer aux élèves la fiche d'histoire littéraire , comportant des éléments de recherche à compléter par les élèves avant la séance, en guise d'introduction, afin de situer Maurice Maeterlinck (1862-1949) au sein du mouvement symboliste, et de donner des repères utiles sur l'histoire littéraire belge.

Maeterlinck publie avec *Serres chaudes* (1889) sa première œuvre importante, représentative des états d'âme symbolistes, même si elle n'a pas rencontré le succès à sa sortie. « Cloches de verre » est l'un des sept poèmes en vers libres du recueil.

#### TEXTE 1

« Cloches de verre »

Ô cloches de verre !  
Étranges plantes à jamais à l'abri !  
Tandis que le vent agite mes sens au dehors !  
Toute une vallée à l'âme à jamais immobile !  
5 Et la tiédeur enclose vers midi !  
Et les images entrevues à fleur du verre !

N'en soulevez jamais aucune !  
On en a mis plusieurs sur d'anciens clairs de lune.  
Examinez à travers leurs feuillages :  
10 Il y a peut-être un vagabond sur le trône,  
On a l'idée que des corsaires attendent sur l'étang,  
Et que des êtres antédiluviens<sup>1</sup> vont envahir les villes.

On en a placé sur d'anciennes neiges.  
On en a placé sur de vieilles pluies.  
15 (Ayez pitié de l'atmosphère enclose !)  
J'entends célébrer une fête un dimanche de famine,  
Il y a une ambulance au milieu de la moisson,  
Et toutes les filles du roi errent, un jour de diète<sup>2</sup>, à travers les prairies !

Examinez surtout celles de l'horizon !  
20 Elles couvrent avec soin de très anciens orages.  
Oh ! Il doit y avoir quelque part une énorme flotte sur un marais !  
Et je crois que les cygnes ont couvé des corbeaux !  
(On entrevoit à peine à travers les moiteurs<sup>3</sup>)

Une vierge arrose d'eau chaude les fougères,  
25 Une troupe de petites filles observent l'ermite<sup>4</sup> en sa cellule<sup>5</sup>,  
Mes sœurs sont endormies au fond d'une grotte vénéneuse !

Attendez la lune et l'hiver,  
Sur ces cloches éparses enfin sur la glace !

M. Maeterlinck, « Cloches de verre », *Serres chaudes*, 1889.

1. *Antédiluvien* : antérieur au déluge, extrêmement ancien.
2. *Diète* : jeûne, abstention momentanée d'aliments.
3. *Moiteur* : légère humidité.
4. *Ermite* : religieux qui vit seul et retiré dans un lieu désert.
5. *Cellule* : petite chambre d'un religieux.

### → Questions

1. À quels éléments l'impression d'étrangeté suscitée par le poème tient-elle ? Analysez sur quels procédés poétiques reposent ces éléments.
2. Comment le poète suggère-t-il la possibilité d'hallucinations, de visions déformées ?
3. Montrez comment le poème, malgré les éléments hétéroclites qu'il énumère, garde une certaine unité.



 Maurice Maeterlinck (1862-1949).



▲ Théo van Rysselberghe (1862-1926), *L'Homme à la barre*, 1892, 60 x 80 cm, musée d'Orsay, Paris.

## → Éléments de réponse

### « Oh rien n'y est à sa place »

1. Dès le premier poème du recueil, « Serre chaude », le poète dit du monde qu'il voit à travers une paroi de verre : « Oh rien n'y est à sa place ! » Le monde décrit par les trente-trois poèmes l'œuvre est caractérisé par des visions hétéroclites, incohérentes, comme ici, où s'allient des termes *a priori* antithétiques, tels que « fête » et « famine » ou « vagabond » et « trône », où l'on reconnaît les sèmes opposés de l'opulence et de la misère.

L'insolite règne : la présence d'« une ambulance au milieu de la moisson » ou celle de « corsaires [...] sur l'étang » ne trouvent aucune explication logique. Les comportements incongrus, comme l'arrosage, à l'eau chaude, des fougères par « une vierge », ou encore la scrutation de « l'ermite » par une « troupe de jeunes filles », paraissent relever d'on ne sait quel rituel initiatique, où des connotations sexuelles sont perceptibles mais demeurent mystérieuses.

L'incohérence atteint son acmé dans les adynata relatifs aux phénomènes cosmiques, réduits à de simples objets qu'on verrait exposés dans un cabinet de curiosités : clairs de lune, neiges, pluies et orages mis sous cloches. L'antithèse souligne parfois des impossibilités, comme dans le vers « Et je crois que les cygnes ont couvé des corbeaux », visuellement frappant par l'opposition du blanc et du noir, mais aussi mis en relief par la quadruple allitération en [k]. Si l'on reconnaît quelques motifs typiquement symbolistes (clair de lune, cygnes, glace et neige...), ils sont donc revivifiés par leur emploi dans un contexte insolite.

Ces étrangetés ont un caractère menaçant. Tout un imaginaire médiéval est convoqué pour suggérer un monde inversé : le roi est absent, peut-être remplacé par un « vagabond » et les filles de ce roi « errent [...] à travers les prairies ». Le pouvoir royal, garant de l'ordre, semble vacant, abandonné par une sorte de roi Lear parti sous la tempête... Des « corsaires » rôdent, et des « êtres antédiluviens » mettent en péril la civilisation, les « villes ». C'est un monde empoisonné, comme dans certains récits médiévaux : le « marais » et la « grotte vénéneuse » signent la présence de forces maléfiques,

comme le sommeil des « sœurs » du poète, peut-être provoqué par un enchantement malin. Paradoxalement, pourtant, ce monde enclos paraît un refuge contre le « vent » qui tourmente le poète au dehors : « Étranges plantes à jamais à l'abri ! ». Lordre ou la supplique du vers 7, « N'en soulevez jamais aucune ! », paraît donc destiné à protéger le monde onirique du dedans, même si celui-ci n'est pas exempt d'une certaine angoisse.

### Poétique de la vision

2. Maeterlinck propose ici des visions déformées et insolites liées à un regard à la fois gêné et régénéré par la paroi de verre – motif obsessionnel du recueil (la serre, la fenêtre, l'aquarium, etc.).

Nombreux sont les indices d'une surexcitation sensorielle, paroxystique, du poète, qui précise dès le vers 3 que « le vent agite [s] es sens au dehors ». La sensibilité – sensorielle ou morale – du poète paraît en effet exacerbée, du fait de la saturation modale du poème : quatorze phrases relèvent des modalités exclamative et injonctive. La première strophe est à cet égard frappante, puisque chaque vers constitue une phrase exclamative et nominale, à l'exception du vers 3, subordonnée élevée au rang de phrase. Cette strophe condense donc, jusque dans la tendance énumérative (voir les « Et » initiaux des vers 5 et 6), les signes d'une parole éminemment émotionnelle, le vocatif « Ô » qui ouvre le poème pouvant marquer le mouvement du désir, le poète enviant le refuge des plantes.

Les modalisateurs viennent régulièrement rappeler le floutage que la paroi de verre impose au regard, l'incertitude des visions à moitié fantasmées. On peut relever : « Il y a peut-être », « On a l'idée que », « Il doit y avoir », « je crois que ». S'y ajoute une précision justificative comme « (On entrevoit à peine à travers les moiteurs) ». Il ne s'agit pas là seulement de précautions pour atténuer l'étrangeté des associations qui relèvent du rêve, mais aussi d'une valorisation de la vision équivoque, du trouble des sens, qui touche aussi l'ouïe : « J'entends célébrer une fête [...] ».

### Un poème de la variation

3. Le poème conserve une certaine unité, une cohésion, par le retour de formules qui connaissent de légères variations. Ainsi, dans ce poème en vers libres, voit-on l'alexandrin « On en a mis plusieurs sur d'anciens clairs de lune » – seul vers à faire rime suffisante, avec celui qui le précède (« aucune » / « lune ») – revenir en écho lexical dans deux décasyllabes marqués par un parallélisme : « On en a placé sur d'anciennes neiges. / On en a placé sur de vieilles pluies ». Puis, plus discrètement, dans le vers « Elles couvrent avec soin de très anciens orages », où l'antéposition d'« anciens » souligne la reprise. Les anaphores du verbe « Examinez » (v. 9 et 19), ou du présentatif « Il y a » (v. 10 et 17, décliné en « Il doit y avoir », v. 21) participent elles aussi à cet effet de cohésion.

Ces répétitions-variations suggèrent un monde clos, sans progression, d'autant plus que les visions elles-mêmes se répètent sur certains points, telles que la présence d'une féminité juvénile (« filles du roi », « Une vierge », « troupe de petites filles », « Mes sœurs »), associée à la liquidité (« étang », « antédiluviens », « neiges », « pluies », « marais », « moiteurs », « eau chaude », « glace »).

Les sèmes de l'ancienneté et du végétal achèvent de donner sa cohésion au poème. C'est que le poète projette dans le monde clos des « cloches de verre » un paysage intérieur, « Toute une vallée de l'âme » (v. 4), qui, loin de s'apparenter à un paysage état d'âme mélancolique tel que les symbolistes ont pu en décrire avec talent (de Verlaine à Samain), annonce le déferlement des images venues des tréfonds de l'inconscient que les surréalistes mettront à l'honneur.

## SÉANCE 2 Les enluminures d'Elkamp

**Support :** Max Elskamp, « Mais comme en image à présent », *Enluminures*, 1898.

**Objectif :** Analyser comment l'écriture poétique rivalise avec la peinture.

**Durée :** 1 heure 30.

Max Elskamp, né à Anvers (1862-1931), quoique lié aux symbolistes parisiens, mena une vie assez solitaire. Il écrit plusieurs recueils importants dans les années 1890, puis pendant vingt ans garda le silence et privilégia le travail artistique (gravure), avant de republier des poèmes dans les années 1920.

Vous vous assurerez, avant l'étude du poème, que les élèves connaissent la définition d'une enluminure.

### TEXTE 2

#### « Mais comme en image à présent »

Mais comme en image à présent  
voyez ici souffler le vent  
et tout qui plie :  
arbres, mâts, croix, roseaux, sapins,  
5 et puis aussi la mer au loin  
qui hurle et crie,

faisant écume, embruns et eaux,  
pour la kermesse<sup>1</sup> des bateaux,  
les bleus, les verts,  
10 vagues en bas, vagues en haut,  
donnant du flanc, donnant du dos,  
beauprés<sup>2</sup> en l'air.

Mais lors, et tout à son métier,  
voyez aussi le batelier  
15 assis en poupe,  
et comme il rit, l'écoute<sup>3</sup> aux mains,  
de s'aller ainsi corps et biens  
de cap en coupe ;

car c'est la vie qu'il s'est choisie,  
20 ainsi qu'elle parlait en lui  
selon la chair,  
de ceux de Flandre que l'on voit  
depuis tous les temps, rame aux doigts,  
à vau la mer<sup>4</sup>.

M. Elskamp, « Mais comme en image à présent », *Enluminures*, 1898.

1. *Kermesse* : fête ou foire annuelle célébrée en plein air.

2. *Beauprés* : mât placé à l'avant d'un navire.

3. *Écoute* : cordage servant à orienter une voile et à l'amarrer.

4. *À vau la mer* : détournement de la locution à vau-l'eau, « au fil de l'eau, du courant », d'où l'expression *aller, s'en aller à vau-l'eau* ; « se perdre, se désorganiser ».

## → Questions

1. Dans quelle mesure peut-on dire que le poème est bien une sorte d'« enluminure » ?

2. Comment le poème parvient-il cependant à échapper à l'immobilité d'une image, à donner une impression de vie ?

## → Éléments de réponse

### Une enluminure

1. Le poème se présente au lecteur comme l'équivalent d'une image : « *Mais comme en image à présent* » (v. 1). L'adverbe « *comme* » établit à la fois une analogie et une différence entre écriture et « *enluminure* » (selon le titre du recueil). Le registre visuel est donc souligné, notamment par les deux impératifs adressés au lecteur : « *voyez ici* », « *voyez aussi* », répartis de façon équilibrée dans le poème, aux vers 2 et 14, c'est-à-dire au second vers des première et troisième strophes d'un poème qui en compte quatre. Le parallélisme est d'autant plus frappant que les mots « *ici* »/« *aussi* » jouent sur l'assonance en [i]. Mais le verbe « *voir* » est également employé dans la dernière strophe, à l'indicatif cette fois, dans un présent de vérité générale qui suggère que l'espèce d'« *image* » décrite au long du poème est le reflet de la réalité humaine des bateliers flamands (ou que celle-ci a quelque chose de très pittoresque, au sens propre, de très pictural).

En outre, le poème comporte les deux éléments attendus d'une « *transposition d'art* » : l'organisation picturale de la description par plans (« *ici* » s'oppose à « *au loin* » dans la première strophe) et la mention de couleurs (celles des bateaux : « *les bleus, les verts* »). On sera aussi sensible à la suggestion des courbes (« *arbres, mâts, croix, roseaux, sapins* » qui « *plifent* », « *vagues* », « *flanc* ») et des lignes (« *beauprés* », « *rame aux doigts* »).

### Un poème à « la louange de la vie »

2. Le poème alterne régulièrement octosyllabes et vers de quatre syllabes, comme pour suggérer le balancement rythmé de la mer. Mais ce balancement s'entend également dans le double parallélisme des vers 10 et 11 : « *vagues en bas, vagues en haut / donnant du flanc, donnant du dos* ». À cette binarité s'ajoutent des éléments qui décrivent le désordre amené par le vent. Ce sont les énumérations des vers 4 et 7, qui soulignent la courbure des lignes et la confusion de l'air et de l'eau. Enfin, le poète réserve une part aux perceptions auditives, qui arrachent le texte au silence de l'image : si l'expression « *souffler le vent* » est par métonymie associée à « *voyez* », la mer, elle, « *hurle et crie* », ce qui, loin d'effrayer le marin, le fait « *ri[re]* ». Mais c'est qu'il écoute « *la vie qu'il s'est choisie* » « *par[ler] en lui* ».

Tout le poème, en effet, s'il rivalise avec l'image, est un hymne à la vie, à ce plaisir de vivre qu'incarne le batelier, bravant le vent et la mort avec le rire aux lèvres, ce que le poète relie à l'esprit flamand, qui « *depuis tous les temps* » vibre « *selon la chair* » à l'appel de la mer.





▲ William Degouve de Nuncques, *La Nuit à Bruges*, pastel, 60 x 90 cm, 1897.

### SÉANCE 3 Histoire des arts : un nocturne symboliste

**Support** : William Degouve de Nuncques, *La Nuit à Bruges*, 1897.

**Objectif** : Étudier un tableau symboliste d'un artiste belge influencé par Maeterlinck et Verhaeren.

**Durée** : 1 heure.

#### → Questions

1. Décrivez les éléments majeurs de ce tableau : motifs, composition, couleurs...
2. Quels éléments permettent au peintre de créer une impression de mystère ?

#### → Éléments de réponse

##### Un nocturne bleu

1. Les nocturnes bleus sont caractéristiques de la période symboliste du peintre. Le motif l'atteste : la ville flamande de Bruges, avec ses canaux et ses bâtiments médiévaux (cf. *Bruges-la-morte* de Rodenbach) ; l'atmosphère vespérale, baignée d'une lumière bleue, qui rappelle la peinture de Whistler ou d'Odilon Redon, mais aussi les paysages crépusculaires ou les clairs de lune des poèmes de Maeterlinck, ou de Verhaeren dans *Les Soirs* (1887).

La composition d'ensemble est fondée sur l'élément central : d'impressionnants bâtiments à pignons à redents triplés par la perspective légèrement oblique. Les éléments ternaires dominent : trois étages, fenêtres parfois assemblées par trois, et sur le côté trois branchages de saules qui pendent par-dessus un mur. Le bleu est décliné en camaïeu : sombre pour le ciel, tons plus clairs ailleurs, jusqu'au bleu-gris des pierres. Le canal permet de beaux effets de reflets. La ligne de force la plus évidente est celle, horizontale, qui partage en deux le tableau et qui suit la muraille et la séparation entre le premier et le deuxième étage des bâtiments.

##### Un « maître du mystère »

2. Degouve de Nuncques excelle à suggérer l'inquiétante étrangeté. L'absence de figure humaine ou de silhouette animale donne l'impression d'une ville déserte ; les arbres dénudés et tombants renforcent la dévitalisation du paysage. Le bleu baigne de crépuscule tout le lieu, froid et immobile. L'eau du canal elle-même paraît figée. Pourtant, certaines fenêtres sont encore, à cette heure tardive, éclairées, d'un jaune vif qui contraste avec le bleu, laissant deviner une veille, voire une insomnie, qui donne à imaginer.

##### Prolongement

Vous pourrez demander aux élèves de rechercher et de choisir un autre « nocturne » du même peintre, par exemple *Le Canal* (1894), *Nuit à Venise* (1895), *Le Cygne noir* (1896) ou *Nocturne au Parc Royal de Bruxelles* (1897), et d'expliquer d'où vient l'impression de mystère dans l'œuvre qu'ils auront élue.

## ÉTAPE 2. Verhaeren, poète des villes en noir et or

### SÉANCE 4 Londres, ville noire

**Support :** Émile Verhaeren, « Londres », *Les Soirs*, 1887.

**Objectif :** Analyser une vision spleenétique de la ville.

**Durée :** 1 heure 30.

Le poète Émile Verhaeren, né près d'Anvers (1855-1916), fut un poète influent, admiré dans toute l'Europe. Symboliste, il traverse dans les années 1880 une crise spirituelle qui lui inspire les trois recueils de la « trilogie noire », dont *Les Soirs*, avant de découvrir le socialisme et de retrouver une certaine foi dans l'avenir (*Les Villes tentaculaires*, 1895). Sa poésie s'apaise ensuite et il se fait le chantre de son pays (*Toute la Flandre*, 1904-1911).

#### TEXTE 3

« Londres »

Et ce Londres de fonte et de bronze, mon âme,  
Où des plaques de fer claquent sous des hangars,  
Où des voiles s'en vont, sans Notre-Dame  
Pour étoile, s'en vont, là-bas, vers les hasards.

- 5 Gares de suie et de fumée, où du gaz pleure  
Ses spleens<sup>1</sup> d'azur lointain vers des chemins d'éclair,  
Où des bêtes d'ennui bâillent à l'heure  
Dolente<sup>2</sup>, immensément, qui tinte à Westminster<sup>3</sup>.

- Et ces quais infinis de lanternes fatales,  
10 Parques<sup>4</sup> dont les fuseaux plongent aux profondeurs,  
Et ces marins noyés, sous des pétales  
De fleurs de boue où la flamme met des lueurs.

- Et ces châles et ces gestes de femmes soûles,  
Et ces alcools en lettres d'or jusques au toit,  
15 Et tout à coup la mort parmi ces foules,  
Ô mon âme du soir, ce Londres noir qui traîne en toi !

É. Verhaeren, « Londres », *Les Soirs*, 1887.

1. *Spleen* : mot emprunté à l'anglais et qui, depuis Baudelaire, désigne en poésie un ennui profond et une mélancolie que rien ne paraît justifier.

2. *Dolent* : triste et plaintif.

3. *Westminster* : palais du Parlement à Londres, célèbre pour sa tour horloge où sonne la cloche surnommée Big Ben.

4. *Parques* : nom de trois divinités de la mythologie romaine, qui présidaient à la destinée des humains, représentée par le fil qu'elles filaient au fuseau et à la quenouille, et que l'une d'elle coupait (signe de la mort).

### → Questions

1. Quels aspects de cette description de Londres font de la ville un lieu de désespoir ?
2. Montrez que ce paysage urbain est en accord avec l'état intérieur du poète.

### → Éléments de réponse

#### Une ville du spleen

1. D'inspiration baudelairienne, ce poème décrit une ville du spleen. L'atmosphère est ténébreuse : la nuit s'impose (l'« étoile » qui manque, les « lanternes » allumées des quais et les « foules » alcoolisées évoquent l'ambiance du « soir »). Les couleurs dominantes sont le noir, le gris et le bleu foncé : « fonte », « fer », « suie », « fumée », « azur », « noir ». Mais cette obscurité est comme soulignée par quelques points de lumière, qui ne dessinent pourtant aucun espoir, parce qu'ils sont trop ténus, liés à la mort ou au vice : « chemins d'éclair », « lanternes fatales », « lueurs », « alcools en lettres d'or » des devantures de troquets... L'insistance sur le décor métallique signale une déshumanisation de la ville : Londres est « de fonte et de bronze », et l'on y entend d'abord que « des plaques de fer claquent sous des hangars », formule qui dans l'assonance en [a] et l'allitération en [k] imite le son froid qui résonne. Les lieux évoqués sont ceux d'une activité industrielle, mécanique et marchande, sans âme (« hangars », « Gares », « quais »). Le monde des choses, personnifié, est chargé de peine : le gaz « pleure » et l'heure qui sonne se fait « Dolente » ; mais les humains, ici, ne semblent pas conscients du pathétique de leur situation, victimes d'une griserie qui les aveugle.

L'absence d'étoile qui signifierait la présence de la Vierge (Notre-Dame protectrice des gens de mer) voue les marins aux « hasards » et à la noyade sus les « pétales/De fleurs de boue » – allusion probable à la fréquentation des prostituées.

La « mort », qui surgit personnifiée « parmi la foule » qui se livre aux plaisirs condamnables de la séduction et de l'ivresse, apparaît au terme de cette énumération. Chaque élément de celle-ci paraît



▲ Gustave Doré (1832-1883), *Au-dessus de Londres depuis une voie ferrée, 1872, gravure sur bois, BnF, Paris.*



constituer un motif supplémentaire d'accablant du poète. Le fait que chaque strophe relève d'une syntaxe nominale et que la conjonction « et » se démultiplie en une ample polysyndète donne l'impression que le poète ne cesse de découvrir des raisons supplémentaires de se désoler d'un tel lieu.

### L'accord du monde et de l'âme

2. Le poète s'adresse dès le vers 1 à « [s]on âme » pour lui donner à voir – puisque les déterminants déictiques dominent : « ce » ou « ces » comptent sept occurrences – un Londres déprimant. Se dédoublant, le poète invite son âme à regarder et à méditer avec lui sur le spectacle offert par la cité. Mais le dernier vers, véritable chute, renverse soudain la perspective et révèle que ce Londres est aussi en elle : ville et âme résonnent du même accord. Le spleen est une mélancolique harmonie d'un lieu désespérant et d'un état d'âme déprimé. Laquelle, de la ville ou de l'âme, est le reflet de l'autre ? Le poète se définit comme celui qui, par le pouvoir de son désespoir, voit, au fond de lui-même comme au milieu de la foule urbaine, la mort qui rôde et le destin (songeons aux Parques, nommées au vers 10) qui nous attend tous.

### Prolongement

Vous proposerez aux élèves de présenter (à partir d'Internet) l'illustration qu'ils choisiraient en regard de ce poème de Verhaeren, parmi les gravures et les tableaux suivants :

- Ch.-F. Daubigny, *London. Westminster*, 1866, musée Pouchkine, Moscou.
- G. Doré, *Au-dessus de Londres depuis une voie ferrée*, 1872, BnF, Paris.

- J. Whistler, *Nocturne en bleu et or : le Vieux Pont de Battersea*, 1872-1875, Tate Gallery, Londres.
- G. de Nittis, *Westminster*, 1878, coll. part.
- C. Monet, *Le Parlement de Londres*, 1903, musée d'art moderne André Malraux, Le Havre.

Vous pourrez leur demander de projeter l'œuvre choisie, et de justifier leur choix à l'oral, en faisant des références précises au poème.


## SÉANCE 5 Les Villes tentaculaires, recueil phare de la modernité urbaine

**Support :** Émile Verhaeren, *Les Villes tentaculaires*, 1895 (édition intégrale).

**Objectifs :**

- Lire un recueil intégral, abordable et relativement bref.
- Travailler sur les thèmes et les motifs de Verhaeren.

**Durée :** 2 heures.

Verhaeren bascule, avec ce recueil, dans une vision plus sociale et moins désespérée : la ville industrielle est certes un lieu ignoble, comme chez les romanciers naturalistes , mais elle a aussi ses étincelles de beauté et laisse espérer le réveil de l'âme.

Vous proposerez aux élèves de lire en autonomie le recueil, relativement court et abordable, avant la séance. Ils compléteront alors, par îlots, le tableau suivant :

Thèmes et motifs	Titres des principaux poèmes concernés par le thème/le motif	Quelles visions de la ville nous sont données ?
<b>Le passé de la cité, son histoire</b>	« L'Âme de la ville », « Une statue (moine) », « Les Cathédrales », « Une statue (soldat) »	La grandeur du passé de la ville semble désormais oubliée, figée dans les statues et monuments, et noyée sous le bruit et l'agitation de la ville moderne.
<b>L'industrialisation, la place des usines</b>	« La Plaine », « Le Port », « Les Usines »	L'industrialisation broie les ouvriers, les aliène ; les usines sont un monde de laideur et de désolation.
<b>La débauche et le vice, les lieux de plaisirs</b>	« Le Spectacle », « Les Promeneuses », « L'Étal »	La foule se réjouit de spectacles laids, grossiers, et la luxure règne, en ruinant et en rabaissant les humains au rang de bêtes.
<b>Le triomphe de l'argent et du profit</b>	« Une statue (bourgeois) », « La Bourse », « Le Bazar », « L'Étal »	Le capitalisme étend sa silhouette géante sur la ville : sa cupidité insatiable « mang[e] de l'or » et fait preuve de démesure.
<b>La beauté des lumières, des reflets de la ville</b>	« Le Port », « Les Usines », « La Révolte »	Les ors, les cuivres, les feux, et la mer, ponctuent de reflets multiples la ville, qui s'illumine parfois de beautés fulgurantes et violentes.
<b>L'espoir de la justice sociale</b>	« La Révolte », « Vers le futur »	Le peuple peut s'enflammer de colère et se battre pour refaire un nouveau monde « enfin sauvé de l'emprise des villes ». Prophétisme et foi dans l'avenir.
<b>La science, le progrès des connaissances</b>	« La Recherche », « Les Idées »	Au cœur de la ville, presque cachés, des savants font progresser toute l'humanité, s'acharnant à faire naître un monde nouveau fondé sur les idées.




## ÉTAPE 3. Poésie et métamorphoses

### SÉANCE 6 La ville transfigurée de Nougé

**Support :** Paul Nougé, « Ronde de nuit », *L'Expérience continue*, 1966.

**Objectif :** aborder un poème en prose surréaliste.

**Durée :** 1 heure 30.

Paul Nougé (1895-1967) fut la figure majeure du groupe surréaliste de Bruxelles, dès 1924. Il y côtoie René Magritte . Méfiant à l'égard de certains aspects de la théorie de Breton (l'écriture automatique, le « *hasard objectif* »), il joue volontiers avec les codes (détournant des slogans publicitaires) et le langage dans des textes, souvent de circonstance, qui n'ont été rassemblés que tardivement.

#### TEXTE 4

« Ronde de nuit »

L'immense fleur liquide chavire, se résout en musique sans pesanteur ; la mort de l'ombre aussitôt marque le crépuscule. Ce chemin entre ses murs de brique, voici l'eau tranquille où glisserait tout le ciel. Il ne faudrait qu'un son lointain et pur pour que la campagne ainsi fût vraiment notre meilleur visage.

La nuit lucide appuyée à peine, accorde les gestes de midi, et la plaine déserte, transfigurée, dévoile le sens des villes au soleil. Elles

flottent à distances égales de notre chair et de notre pensée. Nous portons dans nos mains le cœur calmé du jour.

Mais le visage détendu d'une femme agenouillée ne pouvait conjurer ce grand cri de l'espace. Les écluses du sommeil ont cédé déjà. Le matin a brisé les vitres trop fragiles.

Il faut qu'à nouveau nos yeux aveugles soient nus sous la lumière.

29 juillet 1924

P. Nougé, « Ronde de nuit », *L'Expérience continue*, 1966.

### → Questions

1. Quelles métamorphoses le paysage semble-t-il subir dans ce poème ?
2. Comment la nuit et l'onirisme sont-ils ici valorisés ?

### → Éléments de réponse

#### Un paysage transfiguré

1. Le poème indique par le lexique l'idée d'une transformation du paysage, par exemple avec les verbes « *se résout en* » et « *dévoile* », ainsi que le participe « *transfigurée* ». L'emploi du conditionnel (« *glisserait* », « *faudrait* ») et du subjonctif à valeur d'irréel



 Fernand Khnopff (1859-1921), Souvenir de Bruges. Entrée du béguinage, 1904, 27 x 43, 5 cm.

(« *fût* ») suggère que la rêverie du poète se plaît à reconfigurer davantage encore le paysage selon son désir.

La lumière s'abolit : le « *crépuscule* » marque la « *mort de l'ombre* », l'envahissement des ténèbres. Le « *chemin* » semble se liquéfier, devenant une « *eau tranquille où glisserait tout le ciel* ». Le silence lui aussi s'installe : la « *musique sans pesanteur* » du soir étouffe un moment le « *grand cri de l'espace* », et le « *son lointain et pur* » de la campagne reste à l'état de désir.

### Les séductions de la nuit

2. La nuit et l'onirisme sont clairement valorisés dans le poème.

La nuit est un moment d'apaisement : « *cœur calmé* », « *visage détendu* ». C'est le temps d'un équilibre, puisque les « *gestes de midi* » y sont « *accord[és]* », et que les contraires, sans se confondre, ne semblent plus antinomiques. En effet, les sensations et la perception abstraite du milieu urbain se stabilisent, « *à distances égales de notre chair et de notre pensée* », le rêve nocturne se nourrissant à la fois des souvenirs sensoriels et du flux des idées. De même, « *la plaine déserte, transfigurée, dévoile le sens des villes* », comme si l'antithèse entre la campagne et le monde urbain se résorbait.

De plus, la nuit et le rêve sont les lieux de la légèreté : « *sans pesanteur* », « *glisserait* », « *appuie à peine* », « *flottent* ». La liquidité et la féminité s'emparent de ce domaine onirique, avec toutes leurs séductions, comme le montrent les termes « *eau tranquille* », « *chavire* », « *écluses* » et « *femme agenouillée* ». Le poète et la femme aimée peuvent s'unir dans un même « *nous* » régulièrement marqué : « *nous* », « *notre* », « *nos* ».

La nuit et le rêve donnent alors le sens du monde. On relève de fait l'emploi du groupe verbal « *dévoile le sens* », qui, proche du participe « *transfigurée* », suggère une révélation d'ordre presque mystique. La nuit est qualifiée de « *lucide* », adjectif dont on rappellera le double sens, ici utilisé en syllepse, étymologique ou concret (cf. le latin *lux*, « *lumière* ») et abstrait (« *qui fait preuve de lucidité* »). Le « *visage* » évoqué à deux reprises, superpose au paysage une figure humaine, expressive, donc signifiante.

A *contrario*, la lumière du jour surgit avec violence : « *grand cri de l'espace* », « *ont cédé* », « *a brisé* ». Elle met fin, brutalement mais de manière attendue, au calme nocturne. Paradoxalement, elle rend les « *yeux aveugles* », incapables de voir l'essentiel lorsque le jour fait éclater le sens dans les divers objets du monde nettement séparés, délimités.

## SÉANCE 7 Christian Dotremont : pour un art qui change le regard

**Support** : Christian Dotremont, « *Jorn lève* », 1964.

**Objectifs** :

- Aborder le mouvement littéraire et artistique CoBra.
- Analyser comment l'écriture poétique célèbre le pouvoir du peintre.

**Durée** : 1 heure 30.

Pour terminer la séquence, on peut aborder l'œuvre du poète Christian Dotremont (1922-1979), né à Tervuren, près de Bruxelles. Il fonda un « *surréalisme révolutionnaire* » belge en 1947, puis, avec le peintre danois Asger Jorn, le mouvement CoBra (entre 1948 et 1952), dont il fut l'animateur principal.

### TEXTE 5

#### Jorn lève<sup>1</sup>

Jorn lève la trappe du tableau  
il gravit les grottes

Forgés les éperons du serpent

Il bouleverse la table  
5 des matières naturellement

Liés déliés le sol  
le spectre de la nuit le soleil  
l'enfer l'herbe

Il peint le Jylland<sup>2</sup>  
10 dans l'histoire de l'art

Chamboulé le rectangle

Il fourre de cailloux  
le savon de l'esthétique

Libéré le miroir

15 Il laisse aux éclats du travail  
le souffle du cri

Démuré le mur

Il branche la place  
sur les chemins

20 Déroutée la route

Il écrit avec patience  
la pensée qui l'impatiente

Allumée l'attention  
aux démêlés des nœuds  
25 aux nids des mêlées

Il verse les sables des sabliers  
il en fait rive neuve.

Tervuren, 1964

Ch. Dotremont, « *Jorn lève* », 1964, dans *CoBra Poésie*, anthologie établie et présentée par J.-C. Lambert, 1992.

1. En danois, « *Vive Jorn !* ». Asger Jorn (1914-1973) est un peintre danois. Son œuvre relève du spontanéisme et de la peinture gestuelle, et s'oppose à la rigueur de l'abstraction géométrique.

2. *Jylland* : nom danois du Jutland, péninsule formant la partie continentale du Danemark.

## → Questions

1. Montrez que, dans ce poème, l'écriture et la peinture se répondent, voire se confondent.

2. Comment le poète décrit-il l'art d'Asger Jorn ? Quelles qualités paraît-il attribuer à sa peinture ?



## → Éléments de réponse

### Peinture et poésie mêlées

1. Le texte tisse des liens forts entre poésie et peinture. Éloge d'un peintre, comme le suggère le titre danois du poème, le texte est aussi, indissolublement, éloge du langage, non sans facétie, puisque le vers 1 établit un jeu de mots (par-delà les langues) avec ce titre.

On constate d'abord aux vers 21 et 22 que le peintre « écrit avec patience/la pensée qui l'impatiente » : la formule, qui s'appuie sur de denses effets sonores pour unifier le geste et la pensée (allitérations en [p], en [t], en [s] ; assonances en [a], en [i], en [e] et en [ɑ̃]), fait littéralement du travail pictural une écriture. D'autres éléments rapprochent les deux pratiques artistiques. Ainsi les vers « Il bouleverse la table/des matières naturellement » jouent-ils sur une ambiguïté : la « table/des matières » relève du lexique des livres, mais l'adverbe « naturellement », pris au sens propre, peut rebrancher le mot « matières » sur sa signification première de substance physique, et infléchir le sens des vers pour signifier que le peintre travaille la peinture à partir de la matérialité même de la toile et des couleurs, de façon libre. De même, les vers « Il peint le Jylland/dans l'histoire de l'art » ne dit pas seulement que, pour le poète, Jorn fait entrer un nouveau paysage dans l'héritage artistique, mais aussi, de manière plus saisissante, que la peinture de Jorn participe à l'écriture même de l'histoire de l'art. Enfin, la peinture de Jorn est traversée par le « souffle du cri », c'est-à-dire par une parole expressive.

Symétriquement, le poème cherche à se faire peinture. En omettant toute ponctuation, l'écriture joue de la juxtaposition des mots dont seul le lecteur décide les liens ou les séparations. Par exemple, dans « Liés déliés le sol/le spectre de la nuit le soleil/l'enfer l'herbe », les liens et déliaisons entre les mots sont assez lâches et libres pour que l'on ne sache pas si « le spectre de la nuit » est une périphrase désignant paradoxalement le « soleil », ou s'il s'agit d'une simple juxtaposition de termes antithétiques ; « l'enfer » et « l'herbe » ne sont-ils pas également apparentés, malgré leur apparente antinomie (brûlure vs fraîcheur), comme le suggère l'écho sonore en [eʁ] ?

Comme souvent chez Dotremont, la matière sonore engendre des images : « il gravit des grottes », « aux démêlés des nœuds/aux nids des mêlées » (on notera ici le chiasme phonique). Le geste d'écrire rejoint ainsi, par son travail sur la matérialité de la langue, le geste de peindre, qui travaille sur les « matières » et les pigments de couleur.

### Une peinture de l'ouverture

2. Le peintre Jorn est d'abord pour le poète celui qui change notre manière de regarder la peinture et, par-delà, le monde : « Jorn lève/la trappe du tableau », il nous fait entrer de l'autre côté de l'image. Il est celui qui agit : nombre de strophes commencent par lui attribuer une action : « Jorn lève », « il gravit », « Il bouleverse », « Il fourre », « Il verse », etc. Son geste a de la vigueur, et introduit du dur dans le mou des conventions esthétiques, du rugueux dans le lisse : « Il fourre de cailloux/le savon de l'esthétique ». La dispersion des œuvres (« éclats du travail ») ne cache pas l'élan créateur, « le souffle du cri ».

C'est pourquoi le résultat de sa peinture est l'ouverture à un monde nouveau, ce qu'expriment les cinq vers isolés qui, scandant le poème à la manière d'un refrain, se répondent par le parallélisme de construction participe passé + groupe nominal. En particulier, on soulignera l'importance de « Chamboulé le rectangle » qui montre que le peintre ne bouleverse pas seulement les matières mais aussi les formes géométriques, ou de « Libéré le miroir », formule qui dit la libération de la surface de la toile de toute figuration traditionnelle

du monde, ou encore de « Démuré le mur » et « Déroutée la route » qui affirment l'inouï que propose l'art du peintre à notre regard.

Les deux derniers vers insistent donc, logiquement, sur la création d'une « rive neuve » par le peintre, nouveau paysage engendré par le versement du « sable » que le peintre rend à sa matérialité – le sable de la grève – en le dérobant à l'abstraction de la pensée (sa valeur de symbole du temps dans les « sabliers »).

## SÉANCE 8 Évaluation (vers le commentaire)

**Support :** Paul Nougé, « Belle de nuit », *L'Expérience continue*, 1966.

### Objectifs :

- Apprendre à construire un plan de commentaire pour l'écrit du bac.
- Réinvestir les éléments étudiés dans le poème en prose de P. Nougé à la séance 6.

**Durée :** 1 heure.

### TEXTE 6

#### « Belle de nuit »

Ses doigts promènent dans nos yeux de charmants fantômes. Sa tête s'élève au-dessus des maisons et si les maisons s'endorment, elle n'abaisse pas les paupières devant la nuit.

La houle de son corps berce la ville endormie.

Ses lèvres pendant toute la nuit versent sur les toits une tendre clarté.

Promenons-nous sur le toit.

Au matin, il n'y a plus trace du prodige.

C'est, si l'on veut, un matin comme les autres.

P. Nougé, « Belle de nuit », *L'Expérience continue*, 1966.

Vous proposerez un plan de commentaire détaillé de ce poème.

### Corrigé (esquisse de plan)

#### I. Une rêverie nocturne

1. La nuit : omniprésence dans le lexique (« s'endorment », « nuit », « endormie », « nuit »)

2. L'onirisme : apparition de « fantômes », notions de charme et « prodige », gigantisme de la femme, clarté nocturne, l'imaginaire enfantin (la comptine « Promenons-nous dans les bois » réécrite)...

#### II. La transfiguration du désir

1. Séductions du corps féminin : prestidigitation, bercement maternel, « lèvres » érotiques

2. Union de la ville et de la femme

3. Métamorphose du regard, le thème initial des « yeux », la nuance « si l'on veut » dans la dernière phrase.



## ANALYSE FILMIQUE

# Misère au Borinage de Joris Ivens et Henri Storck (1934)

Par Marie-Pierre Lafargue, intervenante cinéma en milieu scolaire

## Un pamphlet filmé

Réalisé au début des années 1930 par le cinéaste hollandais avant-gardiste Joris Ivens et le belge Henri Storck, *Misère au Borinage* met en scène la grève générale qui a eu lieu entre juillet et septembre 1932 en Belgique et qui débute dans les mines du Borinage, au sud du pays, à la frontière avec la France. Véritable pamphlet anticapitaliste, ce documentaire rend compte avec virulence des actions des mineurs grévistes et de leurs familles, de leurs désastreuses conditions de vie et de la répression policière dont ils ont été les victimes.

Produit par *Le club de l'écran*, un ciné-club proche des milieux d'avant-garde communiste, *Misère au Borinage* est un film de commande qui ne dissimule en rien son caractère militant et qui demeure un emblème du cinéma social belge d'une terrible actualité.

Disponible en ligne<sup>1</sup>, d'une durée de moins de trente minutes, il se prête aisément à une exploitation pédagogique en classe autour du pouvoir de dénonciation des images et de leur possible manipulation.

## Mises en scène documentaires

Assumant un point de vue aussi personnel qu'engagé, *Misère au Borinage* repose sur des dispositifs de mise en scène qui revendiquent la dimension subjective du documentaire.

Le montage, vif et heurté, fait s'entrechoquer les plans au rythme de la révolte portée par le commentaire en voix off. Qu'elle soit implacable dans son constat social ou vibrante face à l'injustice de classes qui frappe mineurs et grévistes, c'est bien la voix du narrateur qui assure une unité à l'hétérogénéité de la bande-image.

Tourné en une dizaine de jours, en septembre 1933, soit plus d'une année après les faits relatés, *Misère au Borinage* ne dissimule pas ce décalage temporel et s'attarde au contraire sur le plan de la tombe d'un mineur tué pendant la grève.

Par ailleurs une esthétique de plans comme pris sur le vif, produisant l'impression d'un enregistrement du réel s'oppose à des parti-pris évidents de reconstitution. Ainsi dans la séquence de la visite



➤ Affiche pour une reproduction de *Misère au Borinage* au musée du cinéma de Bruxelles.

de l'huissier contrecarrée par la solidarité des voisins, la stabilité du cadre, la multiplicité des points de vue, le gros plan sur le visage du personnage et l'usage de mouvements de caméra trahissent une mise en scène. Il s'agit en fait d'une scène filmée avec des acteurs amateurs, ouvriers et mineurs ayant endossé – à grand peine – des uniformes de gendarmes, d'où le ton légèrement (et sans doute involontairement) burlesque du passage.

Enfin prenant un tour nettement offensif et appelant de ses vœux « la dictature du prolétariat pour l'avènement du socialisme », la séquence finale transforme le film en un tract cinématographique. Par une juxtaposition de plans très brefs, débarrassée de toute logique narrative, selon le montage des attractions théorisé par Sergueï Eisenstein à la même époque, le montage devient collage ; le film se fait proclamation.

## Conditions ouvrières

En citant la révolte des ouvriers américains de Pennsylvanie, Henri Storck et Joris Ivens situent d'emblée la grève du Borinage dans un mouvement plus large : les travailleurs du monde partagent le même sort et subissent la même exploitation par le grand Capital. En 1932, les mineurs belges revendiquent un « salaire vital »

et c'est bien la possibilité d'existence de ces hommes et de leurs familles qui fait l'objet du film.

Dès la troisième minute, *Misère au Borinage* dresse, par un enchaînement de plans fixes, un portrait de la mine. Les terrils, montagnes de résidus de charbon, viennent offrir un relief artificiel à une terre plate et sans végétation. Les corons aux maisons identiques accueillent les travailleurs tout aussi anonymes qui paient leur loyer au dirigeant de la mine. Les chariots remplis de charbon circulent à l'infini poussés par des hommes et des enfants courbés. Puis la caméra se glisse dans les boyaux infernaux de la Terre pour saisir le corps des mineurs : le torse nu, contorsionnés, leurs muscles tendus, ils effectuent des gestes précis et répétitifs tandis que la sensation d'étouffement et de danger augmente. Les plans s'enchaînent puis un raccord cut, brutal, sur le plan d'un corbillard puis une coupure de presse annonçant la mort par asphyxie de deux mineurs viennent confirmer la sensation produite : nous sommes au cœur des ténèbres.

Cette vision infernale est reprise à la fin du film : les hommes, en haut des terrils, grattent la terre à la recherche de quelques morceaux de charbon pour se chauffer. La brume blanche produite par les émanations de fumées font de leur silhouette des ombres. En apesanteur, sans perspective, les hommes ne sont plus que des fantômes.

## Sacralisation du mineur

Film de lutte et de douleur, *Misère au Borinage* présente par endroit une dimension élégiaque qui contraste avec son énergie d'action révolutionnaire. La mise en scène participe alors d'une véritable sacralisation de la figure du mineur, filmé tour à tour comme un martyr ou un saint. Ce parti-pris culmine dans la séquence des familles expulsées où la mise en scène multiplie les emprunts et motifs religieux : le don du pain, le jeune femme enceinte jetée sur les routes aux côtés de son mari poussant leurs maigres biens, la quête et la charité. Les berceaux montés sur les chargements, les mères chargées de nourrissons, le mouvement de l'exode renvoyant au chemin de la Vierge vers Bethléem.

En contrepoint, la mise en scène œuvre à la désacralisation de l'Église. Les baraquements en ruines où les mineurs trouvent refuge jouxtent une église en construction. La collision entre les taudis surpeuplés et le vide de l'édifice monumental accuse une inégalité sociale et l'hypocrisie de l'institution religieuse. Puis la forme inachevée du bâtiment et l'image des briques conservées au sec relativisent avec ironie son image sacrée.

Mineurs, chômeurs, expulsés, déplacés, femmes et enfants épuisés et mal-nourris, ce sont pourtant eux qui, collectivement, trouvent finalement la force de former le corps d'un peuple en lutte.

1. <https://www.youtube.com/watch?v=N3rgrJWuC8Y&feature=youtu.be>



➤ Scène du film *Misère au Borinage*, 1934.

# Stupeur et tremblements, Amélie Nothomb

Par Rachel Druet et Valérie Gourd, professeures de lettres à Nantes

► **Objets d'étude : le personnage de roman du xvii<sup>e</sup> à nos jours**

## Sommaire

### Supports :

- Amélie Nothomb, *Stupeur et tremblements*, Le Livre de Poche, rééd. 2017.
- DVD *Stupeur et tremblements*, film d'Alain Corneau, 2003.
- Amélie Nothomb, *Attentat*, Le Livre de Poche, 1999.
- Amélie Nothomb, *Les Catilinaires*, Le Livre de Poche, 1997.

### Étape 1. Une autobiographie romancée

**Séance 1 :** L'écrivaine mise en scène

**Séance 2 :** L'ambiguïté de l'expérience

**Séance 3 :** L'évolution d'un personnage contrasté

### Étape 2. Satire, absurdité et humour

**Séance 4 :** Une satire de l'entreprise nippone théâtralisée

**Séance 5 :** Rendre compte de l'absurde

**Séance 6 :** Entre réalisme et onirisme

### Étape 3. Le monstrueux chez Amélie Nothomb

**Séance 7 :** Diversité des visages du monstre

**Séance 8 :** Les stratégies littéraires pour résister au monstre

## Présentation

Publié en 1999, *Stupeur et tremblements* d'Amélie Nothomb, roman facile d'accès et drôle que l'adaptation filmique a contribué à rendre populaire, séduit le jeune public. Si la lecture est aisée, le contenu n'en est pas moins riche et les pistes d'exploitation s'avèrent nombreuses.

La séquence présentée s'attache à développer la problématique suivante : « Stupeur et tremblements est-il un roman satirique sur le Japon ou une reconquête du pouvoir par l'écriture ? » En effet, si l'expérience nippone fait ressortir l'incapacité de la jeune fille à saisir les codes que l'entreprise impose, l'écriture permet une reconstruction des événements humiliants pour résister à l'aliénation subie.

La première partie de l'étude traite de l'aspect autobiographique de ce roman. La singularité de cette auteure très médiatiquement présente permet de faire comprendre aux élèves l'étroite relation entre un auteur contemporain et son œuvre. Le roman raconte une expérience personnelle initiatique qui entre dans l'élaboration d'une mythologie personnelle.

La seconde partie vise à approfondir la satire de l'entreprise nippone à travers un humour proche de l'absurde. L'adaptation cinématographique permet d'interroger les élèves sur les techniques propres à chaque art, la littérature et le cinéma, pour donner à voir l'imaginaire d'Amélie. La frontière si ténue entre la réalité de l'entreprise nippone et l'imaginaire débridé de la narratrice crée un décalage plaisant pour le lecteur.

Enfin, la dernière partie se penche sur l'écriture du monstre. Il est présent à travers le personnage de M. Omochi dans ce roman, mais il est un motif obsessionnel dans l'œuvre d'Amélie Nothomb. La confrontation avec des extraits d'autres romans de l'auteure permet de les mettre en réseau pour en comprendre les multiples facettes. L'écriture peut être vue comme un moyen de résister au monstrueux.

Nous rappelons que l'absence de découpage en chapitres nous oblige à nous appuyer sur les numéros des pages de l'édition choisie et citée.

## Les + numériques

Dans cette séquence, vous pourrez exploiter les ressources multimédia suivantes, disponibles sur le site NRP dans l'espace « **Ressources abonnés** ». Rendez-vous sur <http://www.nrp-lycee.com>.



- Un groupement de textes complémentaires problématisés
- Un commentaire linéaire d'un passage de *Stupeur et tremblements* (entraînement EAF)



## ÉTAPE 1. Une autobiographie romancée

### SÉANCE 1 L'écrivaine mise en scène

#### Supports :

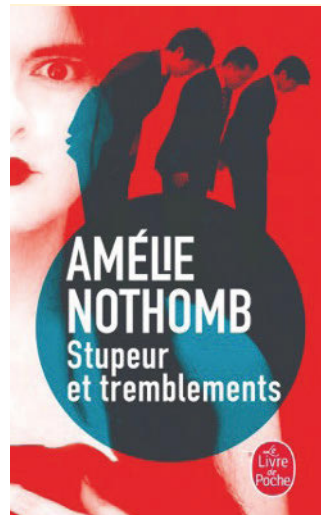
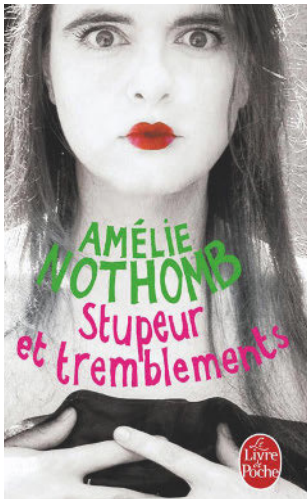
- Les couvertures des deux éditions successives de *Stupeur et tremblements* ; d'autres couvertures de romans d'Amélie Nothomb.
- La masterclass d'Amélie Nothomb accessible sur la chaîne de France Culture sur Youtube.

**Objectif :** Analyser l'image médiatique d'un auteur pour entrer dans son œuvre.

**Durée :** 2 heures.

### → Questions

1. À partir de l'observation des différentes couvertures, quelle place est donnée à l'auteure dans son œuvre ?
2. Après la projection de la « masterclass », pourrait-on dire que l'auteure se donne à connaître comme un personnage de roman ?
3. Quel questionnement authentique nous livre-t-elle à travers ce jeu de masque ?

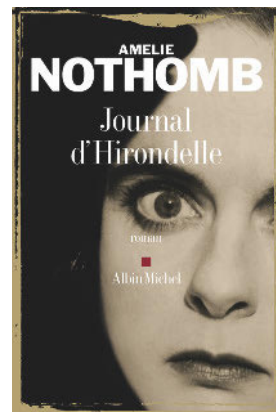


↻ Deux couvertures de *Stupeur et tremblements*.

### → Éléments de réponse

#### Un écrivain qui se donne à voir

1. Amélie Nothomb est présente sur toutes les couvertures de ses romans. Le lecteur n'est pas renseigné en premier lieu sur le thème de l'histoire, l'atmosphère ou les personnages principaux, mais sur l'auteur. La notoriété de l'auteure peut expliquer ce choix, mais cette omniprésence peut aussi signifier le désir d'un auteur de se donner à voir comme personne et de créer une relation interpersonnelle avec son lecteur (on sait qu'A. Nothomb entretient une correspondance très fournie avec son lectorat). Cette impression est renforcée sur les photos des deux couvertures de *Stupeur et tremblements* où l'auteure regarde intensément l'observateur, suggérant une relation entre crainte et fascination. Sur les deux photos, Amélie auteure est aussi personnage puisqu'elle est maquillée d'un rouge à lèvres dessiné étroitement comme celui des Geishas. Mais si sur la première édition, la photo est donnée pour réaliste, la seconde est insérée dans un montage où Amélie est présentée en second plan, en surplomb de trois hommes de l'entreprise Yumimoto qui s'inclinent en manière de soumission.



↻ Couvertures de romans d'Amélie Nothomb.

## Une image construite et contrôlée

2. L'émission de France Culture permet de préciser l'image médiatique que l'auteure veut donner d'elle-même. Au premier abord, on est frappé par les caractéristiques insolites qui peuvent sembler fabriquées : physiquement, on reconnaît des invariants comme ses vêtements et ses cheveux noirs, sa peau blanche, son rouge à lèvres, son regard perçant, qu'elle promène parfois sur des personnes du public. Quelques attitudes sont données comme des rituels d'interview : la coupe de champagne, indispensable, et qui est sentie comme un danger quand elle vient à manquer. L'auteure évoque un rituel d'écriture : chaque jour, elle se met à sa table de 4h à 8h du matin après avoir bu un grand bol de thé noir. Enfin, Amélie Nothomb donne des éléments qui construisent une mythologie autobiographique : la conviction d'être Dieu à 5 ans (13'20), le drame de l'adolescence (7'25), le choix d'écrire comme dernière ressource devant l'absence d'autre talent (2'24). Cette personnalité atypique que l'auteure nourrit avec humour pourrait paraître fabriquée si elle ne rendait pas accessible une expérience singulière d'écrivain.

## Une voix authentique et atypique

3. À travers ces traits fixes et ces rituels, Amélie Nothomb veut faire entendre la cohérence de sa recherche littéraire et humaine. L'auteure s'affirme à la fois comme mégalomane et d'une parfaite humilité. C'est ce qui explique l'autodérision qu'on peut repérer tout au long de l'interview et sa manière de ne présenter aucune vérité comme définitive. On reviendra par exemple sur le moment où elle revendique la supériorité de la syntaxe sur la métaphore dont elle avoue pourtant en faire un usage abondant (19'30). Elle affirme la puissance du langage capable de « tuer » ou de « sauver » (7'30), mais plus loin elle présente la musique comme un art supérieur à la littérature (31'). Au lieu d'être gommées, ses errances et ses contradictions sont authentiquement exprimées. Car la conviction d'A. Nothomb est contradictoire comme la vie elle-même : même si l'écriture naît dans la souffrance, elle sauve. La contrainte hebdomadaire d'écrire à son grand-père (43') est présentée comme un épisode archétypal de cette vérité existentielle.

Ainsi, ces différentes approches préalables sur l'auteure permettent de comprendre de quels questionnements est née l'œuvre d'inspiration autobiographique que nous étudions.

## SÉANCE 2 L'ambiguïté de l'expérience

**Support :** Amélie Nothomb, *Stupeur et tremblements*, incipit p. 7-9, « Monsieur Haneda [...] en début d'après-midi ».

**Objectif :** Entrer dans l'œuvre par l'étude de l'incipit.

**Durée :** 1 heure.

## → Problématique

Comment cet incipit met-il en place les deux tensions contradictoires du roman : coexistence du pathétique et du burlesque ?

## → Questions

1. En quoi cet incipit exerce-t-il d'emblée, par des décalages comiques, une séduction sur le lecteur ?

2. Quelle place est faite au corps et de quel sens est-il porteur ?
3. Le texte donne l'impression d'un emprisonnement spatial et social. Expliquez.
4. Comment se côtoient dans le texte burlesque et pathétique ?

## → Éléments de réponse

### Un incipit déroutant et séducteur

1. Dès l'entrée, A. Nothomb séduit son lecteur par une démonstration burlesque. La narratrice se lance dans l'explication de sa position subalterne dans l'entreprise nipponne. Le premier paragraphe, par un emboîtement des propositions relatives, rapporte les différents échelons hiérarchiques de Yumimoto. Le deuxième paragraphe répète le constat du premier en balayant l'échelle hiérarchique dans l'autre sens, selon une litanie similaire des relatives, qui tourne à l'absurde. Le troisième paragraphe, très bref, est introduit par la conjonction « donc » et annonce la conclusion implacable des constats énoncés précédemment : la position inférieure de la narratrice dans l'entreprise.

Les décalages comiques se poursuivent : la présentation de M. Saito, son premier bourreau, est placée sous le signe du ridicule. Il omet les usages élémentaires de l'accueil pour adresser à Amélie une réprimande humiliante rapportée au discours direct « *Pourquoi n'avez-vous pas averti la réceptionniste de votre arrivée ?* » Cette brutalité verbale s'accompagne du regard de « *mécontentement* ». La narratrice conclut ce bref épisode par une phrase où se mêlent l'ironie et l'autodérision : « *sans avoir prononcé un seul mot, j'avais déjà produit une mauvaise impression* ». Le malentendu est installé.

### Le corps mis à mal

2. Face à l'hostilité de cet accueil, la narratrice se décrit comme privée d'autonomie. Son corps est objectivé. En effet, il semble être soumis à la pression des objets qui la guident violemment dans l'univers hostile de l'entreprise. C'est l'ascenseur, d'abord, qui la « *crach[e] au dernier étage* », puis la fenêtre l'« *aspir[e] comme l'eût fait le hublot brisé d'un avion* ». La narratrice qui dit « je » n'a pas de nom dans le passage. Mais elle n'est pas la seule dont l'identité est mise à mal. M. Saito est représenté au départ comme « *une voix rauque* ». Les « *hordes de gens* » qui lui sont présentés se perdent dans l'anonymat et la narratrice en « *oublie les noms* ».

Puisque le corps est réduit à l'état d'objet, la pensée se retire : « *il n'y avait dans ma tête aucune pensée* », dit la narratrice. Elle est, contrairement à M. Saito, privée de voix et le souligne par la paronomase : « *je ne trouvais rien à répondre et ne répondit rien* ». Le corps devient le symptôme de son humiliation : « *j'inclinai la tête et les épaules* ». À l'inverse, la narratrice associe la corpulence de M. Omochi à son pouvoir dans l'entreprise : « *monsieur Omochi, qui était énorme et effrayant, ce qui prouvait qu'il était le vice-président* ». Et la « *place* » attribuée à Amélie se trouve « *juste en face de celle de [s]a supérieure directe* », pour être soumise à surveillance. Cette prédominance donnée au corps devient le signe d'un enfermement, d'un emprisonnement de la narratrice.

### La narratrice piégée

3. Dès l'arrivée, le lieu semble coupé du monde. Amélie le souligne par la répétition de l'adverbe « *loin* » dans un rythme ternaire ascendant. La visite de l'entreprise provoque une perte de repères que les nombreux adjectifs hyperboliques, « *innombrables et immenses salles* », « *salle gigantesque* » font ressentir. Quelques

repères lui sont donnés par son guide, Saito, comme dans l'univers du conte, avec des espaces autorisés – « *il m'introduisit* », « *il me guida* » – et des espaces interdits – « *il me montra une porte* » – qui attisent la curiosité de la jeune fille. Ainsi, ce monde est présenté comme coupé de l'autre et hostile pour la jeune fille qui n'en comprend pas les codes. Elle est prise au piège.

4. Dans cet incipit, le burlesque et le pathétique s'imbriquent. En effet, les liens logiques utilisés par la narratrice pour présenter l'entreprise montrent avec humour l'implacable et absurde réalité de l'organisation hiérarchique. Cet humour côtoie le pathétique à travers les références à la dépossession corporelle que la narratrice subit, telle une proie piégée.

### Prolongement

On proposera la lecture de deux incipits déroutants, celui de *Candide* de Voltaire et celui de *Jacques le Fataliste* de Diderot. On demandera ensuite aux élèves d'écrire à leur tour un incipit surprenant et séduisant.

## SÉANCE 3 L'évolution d'un personnage contrasté

**Support :** Amélie Nothomb, *Stupeur et tremblements* (extraits p. 13 à 14 ; p. 24 à 27 ; p. 53 à 57 ; p. 92 à 101 ; p. 125 ; p. 166 à 172 ; p. 187).

**Objectif :** Comprendre l'évolution d'un personnage de bourreau à victime.

**Durée :** 1 heure.

Le personnage de Mlle Fubuki Mori, dont l'arrivée est très théâtrale et retardée, offre une complexité intéressante car ses actes sont souvent incompris par Amélie ainsi que pour le lecteur. Femme nipponne, elle incarne tout à la fois la beauté absolue selon la narratrice et la figure tragique du sacrifice. C'est ce subtil paradoxe que la séance tente de dégager.

## → Questions

1. Comment la narratrice présente-t-elle sa supérieure ? Sur quels aspects se focalise-t-elle ?
2. Quel sentiment Amélie projette-t-elle sur Fubuki ? Cette dernière le partage-t-elle ?
3. Après avoir lu les pages consacrées au rôle de la femme nipponne (p. 92 à 101), expliquez la réaction de Fubuki face à l'insubordination d'Amélie.
4. Quel acte impardonnable commet la narratrice selon les codes hiérarchiques ?
5. Pour quelles raisons Amélie s'humilie-t-elle devant Fubuki lors de sa démission ?
6. En quoi le mot de Fubuki reçu par Amélie lors de la parution de son premier roman est-il remarquable ?

## → Éléments de réponse

### Une parodie de portrait

1. La présentation de Fubuki par la narratrice ne porte que sur son aspect extérieur. Pour Amélie, sa supérieure, seule femme dans un univers masculin, incarne la beauté nipponne absolue : grande, fine, élégante, mince et souriante. L'hyperbole « *le plus beau nez du monde* », l'association de la douceur de la voix et de l'intelligence de l'être ainsi que le détournement de la célèbre anacoluthie du nez de Cléopâtre font songer à une parodie de rencontre amoureuse digne de celle de Frédéric Moreau dans *L'Éducation sentimentale* de Flaubert. « *Ce fut comme une apparition* » semble nous dire l'espiègle narratrice.

2. Son aveuglement se prolonge et l'empêche de dissocier la personne de la supérieure hiérarchique. Aussi, quand au sortir de son entretien désastreux avec M. Saito au sujet de sa maîtrise trop fine du japonais, Amélie se confie à Fubuki, elle néglige qu'elle représente sa supérieure directe et s'adresse à elle comme à une amie. Cette dernière, prudente, ne répond pas à Amélie, se contente de sourire et soutient M. Saito dans sa décision. L'erreur commise par Amélie est de penser que Mlle Mori est une amie et de sortir ainsi des codes de l'entreprise.

### Le sacrifice de Fubuki

3. Lorsqu'Amélie découvre que le billet de dénonciation est signé par Fubuki, elle ne respecte pas les conseils prudents énoncés par M. Tenshi, fin connaisseur des rouages de l'entreprise, et exige des explications de la part de celle qui l'a trahie. Là encore, la méprise de la narratrice consiste à confondre personne et rang. C'est bien elle qui n'a pas respecté les codes de la hiérarchie et qui a fait preuve d'un orgueil jugé propre aux Occidentaux.

L'explication de Fubuki sur sa difficulté à progresser dans l'entreprise déjà évoquée par M. Tenshi et la réflexion de la narratrice au sujet du statut tragique de la femme nipponne éclairent le lecteur et l'amènent à reconsidérer son jugement. Présentée par Amélie comme « *une dénonciatrice* » (p. 59) voire un bourreau, au fil du texte, Mlle Mori apparaît davantage comme la victime d'un système impitoyable et implacable.

### Soumission et démission

4. Amélie commet une erreur fatale en rejoignant Fubuki dans les toilettes après le « viol » public dont elle a été victime. La méprise tient à l'empathie sans filtre ni analyse d'Amélie qui ne prévoit pas les conséquences de son geste. Humiliée, Fubuki se vengera avec férocité et subtilité : le lieu de l'intimité devient l'instrument de la vengeance. Amélie, affectée aux toilettes, est punie par là où elle a péché si l'on reprend l'isotopie religieuse utilisée par elle-même.

5. L'érotisme de la soumission d'Amélie lors de son discours de démission traduit les rapports de force entre dominants et dominés dans la hiérarchie de l'entreprise Yumimoto. La satisfaction ressentie par Amélie devant le plaisir qu'elle procure à sa supérieure témoigne du lien existant entre les deux femmes ; celui de victime consentante.

6. Le mot de Fubuki écrit en japonais révèle que le masque des codes de la hiérarchie est dépassé du moment qu'Amélie n'incarne plus une rivale.



Cette séance permet aux élèves de prendre conscience de la complexité de Fubuki Mori, jeune femme nippone sacrifiée sur l'autel de la réussite, ainsi que de l'ambiguïté des sentiments de la narratrice à son égard, qui éprouve tant de difficultés à com-

prendre les codes de l'entreprise. À la lumière de ces éclairages, les élèves nuanceront la vision manichéenne ressentie lors d'une première lecture.

## ÉTAPE 2. Satire, absurdité et humour

### SÉANCE 4 Une satire de l'entreprise nippone théâtralisée

**Support :** Amélie Nothomb, *Stupeur et tremblements* (p. 43 à 48 et p. 115 à 123).

**Objectif :** Saisir le pouvoir de la mise en scène dans l'économie narrative.

**Durée :** 1 heure.

Dès l'incipit, le tragique et le burlesque coexistent dans le roman d'A. Nothomb tissant complicité et humour avec le lecteur. On remarque que le seul travail digne de ce nom est effectué par Amélie avec M. Tenshi et il est paradoxalement sanctionné par M. Omochi dans une scène marquante. Quand le vice-président humilie en public Fubuki Mori, on en ignore les raisons mais la

démonstration de force est si violente qu'on en ressent la puissance. Comment ces deux scènes de réprimande, stylistiquement dramatisées, offrent-elles une vision originale de la narratrice sur son expérience nippone ?

### → Questions

1. Quels sont les points communs et les différences entre ces deux situations de réprimande ? Appuyez-vous sur les personnages en présence, leurs interventions et les raisons invoquées pour structurer votre réponse.

2. Comment M. Omochi est-il désigné par la narratrice ? Qu'en déduisez-vous ?

3. Qu'apportent les exagérations et les comparaisons utilisées par la narratrice ?



▲ Scène du film *Stupeur et tremblements* d'Alain Corneau, avec Bison Katayama et Sylvie Testud, 2003.

## → Éléments de réponse

### Deux scènes symétriques

1. La voix tonitrueuse du vice-président annonce la violence de la scène présentée comme irrationnelle par la narratrice surprise. Dans le premier cas, la raison ne réside pas dans la qualité du travail réalisé par M. Tenshi et Amélie, mais par le non-respect des attributions de chacun : M. Saitama, même absent, aurait dû effectuer ce dossier. En vérité, il s'agit surtout au vice-président de rappeler les règles mises en place dans l'entreprise pour son bon fonctionnement : il faut faire preuve d'humilité et rester à sa place. Or, Amélie ne le comprend pas et ses interventions contestent l'autorité établie ce qui redouble la colère de M. Omochi et la consternation de M. Tenshi. Alors que la scène se situe en huis clos dans le bureau du vice-président, la réprimande à Mlle Fubuki se passe « devant la quarantaine de membres de la section comptabilité » et sans raison explicite. Lors de cette humiliation publique, Amélie a intégré que le silence était la posture la plus sage, même si elle regrette cette passivité.

### Un personnage de conte

2. Si M. Omochi est quelquefois désigné par sa fonction, c'est essentiellement pour mettre en évidence le rapport existant entre le pouvoir et le poids, et indirectement la nourriture. La narratrice n'hésite pas à qualifier M. Omochi d'« obèse », de « montagne de chair », de « masse de chair », de « monstre », et à l'affubler d'une « voix d'ogre » le rapprochant de l'univers des contes et lui prêtant des attributs anthropophages. Dès lors, au-delà de la démonstration de la domination hiérarchique, se déploie une métaphore du viol physique : le poids de l'agresseur sert à étouffer la proie, l'animal fragile agonise devant la bête sauvage et Mlle Fubuki plie sous son « tortionnaire » telle « une amante éreintée ». Le conte est aussi évoqué avec les paroles enfantines suppliantes de la jeune fille exposée, humiliée et rabaisée.

### Une société résumée

3. À travers ces scènes longuement rapportées et commentées par la narratrice se dessine le condensé d'une société dans laquelle la hiérarchie et les codes priment sur l'individu. Les exagérations contenues dans les commentaires d'Amélie prêtent à sourire car ce sont des raccourcis historiques de mauvaise foi dans la mesure où ils réduisent et dévalorisent le Japon (p. 44). Les interprétations de la narratrice se veulent être des éclairages pour le lecteur devenu complice. Ainsi, Amélie interprète la gestuelle de M. Omochi à travers un discours explicitement sexuel et argumenté : les rapports sociaux sont ceux de la domination, du pouvoir et de l'humiliation. La violence des comparaisons utilisées dans ce passage est proportionnelle à celle de l'« engueulade » et à celle que vit Amélie, témoin du « drame ».

Ces deux scènes de réprimande installent le lecteur dans une dimension dramatico-comique et construisent également le portrait en action et en situation de M. Omochi. Certes, il est un vice-président sadique et imprévisible mais aussi le produit et le garant de la société nipponne telle que la présente Amélie grâce à ses interprétations et ses commentaires.

### Prolongement

Afin de les entraîner aux épreuves anticipées de français et de réinvestir les notions étudiées, on peut demander aux élèves de

préparer un commentaire linéaire du dernier portrait en action de M. Omochi lors de la démission d'Amélie (p. 174 à partir de « Ce fut au tour de monsieur Omochi » jusqu'à « sans demander mon reste », p. 181).

## SÉANCE 5 Rendre compte de l'absurde

**Support :** Amélie Nothomb, *Stupeur et tremblements*.

**Objectif :** Comprendre les stratégies d'écriture qui construisent l'absurde et l'humour.

**Durée :** 1 heure.

Dans *Stupeur et tremblements*, l'humour repose beaucoup sur l'absurdité des situations et la logique provocatrice d'Amélie. Cette séance propose une lecture analytique autour de la problématique suivante : comment la restitution de l'absurde conduit-elle à l'humour ? Si les élèves ont rapidement repéré l'incohérence des situations, ils peuvent avoir plus de mal à détecter les stratégies d'écriture qui dévoilent les apories des situations ou des conclusions d'Amélie.

## → Questions

1. Faites la liste des missions données à la narratrice au cours de son année de stage chez Yumimoto.
2. Pour quelles raisons lui demande-t-on de changer de poste ? Que lui reproche-t-on ?
3. Les sanctions vous semblent-elles justifiées ? Quel effet produisent-elles sur le lecteur ?
4. Quelles répliques d'Amélie trahissent une incohérence, voire inconséquence ?
5. Comment qualifieriez-vous le discours de démission de la narratrice ? Justifiez votre réponse.

## → Éléments de réponse

### Des situations ordonnées

1. Dès le début de son stage, Amélie sait qu'elle commencera en bas de l'échelle de l'entreprise puisque telle est la tradition. Après avoir écrit et réécrit une lettre anodine, à son avis (p. 10), elle sert le café (p. 20-21), puis distribue le courrier (p. 29), met à jour les calendriers (p. 31), photocopie inutilement les mêmes documents à plusieurs reprises (p. 32 à 35) avant de se trouver affectée au classement des factures (p. 61), puis à la vérification des notes de frais des salariés (p. 73) pour finir à l'entretien des toilettes de l'étage (p. 145 et suivantes). Toutes ces missions sont acceptées avec fatalité par la narratrice, accrochée à son idéal nippon et persuadée d'appartenir à cette société.

### Une employée indocile

2. Pour un nippon, Amélie ne présente aucune qualité requise dans la mesure où elle enfreint tous les codes implicites. Elle prend certaines libertés sans en référer à sa hiérarchie et conteste les décisions prises.

## Un paradoxe assumé

3. Les ordres et les sanctions paraissent non appropriés. Par exemple, Amélie ne doit plus parler japonais car elle maîtrise trop la langue pour une étrangère, ou bien distribuer le courrier de sa propre initiative car cela nuit à la personne affectée à ce poste. Occidental, le lecteur partage la vision d'Amélie qui lui livre sa propre interprétation : son incapacité à s'insérer dans l'entreprise puisqu'elle se donne en spectacle, prend des initiatives transgressives et est incapable de se servir d'une machine à calculer.

## La logique d'Amélie

4. Les remarques de la narratrice ont le don d'exaspérer ses interlocuteurs persuadés qu'il s'agit d'une provocation de sa part. On note un décalage entre les faits et les interprétations d'Amélie qui met en avant l'absurdité de la situation, provoquant ainsi l'humour. Par exemple, M. Omochi incarne le pouvoir parce qu'il est gros (p. 9) ; les rapprochements opérés entre les Allemands et les Nippons s'appuient sur des raccourcis historiques d'un goût douteux (p. 64) ; la métaphore nucléaire est utilisée pour rendre compte de la colère de Fubuki (p. 125) ; Amélie se compare à un martyr pour expliquer sa présence dans l'entreprise (p. 131). Ce jeu, au sens d'écart, met en lumière le mécanisme de pensée de la narratrice et son inadaptation.

## La ridicule démission

5. Amélie joue le jeu de l'absurde auquel elle s'est prise lors de sa démission. Son discours est répété et récité comme celui d'un acteur qui attend la réaction de son public. Elle endosse le statut de l'Occidentale inadaptée et inapte qui n'a su être digne de sa mission (p. 166 à 182) et se présente à ses différents supérieurs. Alors que la formule est la même, la narratrice livre ses commentaires selon son herméneutique : Mlle Fubuki jubile (« elle jouissait »), M. Saïto est pathétique (« Il avait l'air très gêné de ce que je racontais »), M. Omochi sadique (« Il triomphait. ») et M. Heneda humain (« [il] me reçut avec une extrême gentillesse »). L'humour est également renforcé par l'utilisation de vocables familiers trahissant la voix d'Amélie, amusée par cette expérience.

Au terme de cette séance, les élèves auront repéré les mécanismes de révélation des situations absurdes et de la mise en place de l'humour à travers l'écriture d'Amélie Nothomb qui théâtralise des moments choisis pour mieux raconter son inadaptation passée et constructive dans la mesure où cette expérience sera l'occasion de transformer le vécu en roman.



➤ Scène du film *Stupeur et tremblements* d'Alain Corneau, 2003.

## SEANCE 6 Entre réalisme et onirisme

### Supports :

- Amélie Nothomb, *Stupeur et tremblements*.
- DVD *Stupeur et tremblements*, film d'Alain Corneau.

**Objectif :** Saisir l'implication de l'imaginaire dans l'expérience vécue et ses enjeux.

**Durée :** 1 heure.

Les élèves peuvent être déroutés par l'intrusion de l'imaginaire dans l'univers réaliste de l'entreprise Yumimoto aussi bien sur le plan narratif que dramaturgique. En effet, si l'imaginaire met à distance l'absurdité des situations vécues par Amélie, il permet aussi une mise en scène de son personnage complexe. Cette séance qui s'appuie sur le roman et l'adaptation filmique pose la question suivante : dans quelle mesure le jeu entre réalisme et onirisme offre-t-il un espace de liberté au personnage principal ?

## → Questions

1. Que sont les défenestrations dont parle la narratrice ? Que lui apportent-elles ?
2. En quoi la « nuit de folie » (p. 88) est-elle onirique ? Pour quelles raisons Amélie la qualifie-t-elle de « fabuleuse » (p. 81) ?
3. Comment le film rend-il compte de ces moments imaginés par Amélie ?

## → Éléments de réponse

### La défenestration salvatrice

1. Dès le début du roman, la narratrice est attirée par la baie vitrée située à son étage et explique qu'elle se précipite « dans la vue » (p. 29) ; il y a comme une séparation du corps et de l'esprit. Lors de son affectation aux toilettes, la baie vitrée devient un remède contre l'ennui. Amélie évoque même le paradoxe de sa situation : « ce qui m'a sauvé la vie, c'est la défenestration » (p. 161). La souffrance ressentie par la narratrice est relativisée par cette fenêtre au propre comme au figuré. Cette idée de fuite voire d'échappatoire est davantage explicitée lors du départ et généralisée : « Aussi longtemps qu'il existerait des fenêtres, le moindre humain de la terre aurait sa part de liberté » (p. 185). Comme dans le poème de Verlaine « Le ciel est par-dessus le toit », l'ouverture sur l'extérieur s'avère être un espace de liberté potentiel, plausible pour compenser l'enfermement, voire l'aliénation subie. Sans doute l'écriture de ce roman autobiographique est-elle également une fenêtre pour son auteure comme un espace de création, de récréation formatrice.

### Une imagination salutaire

2. La « nuit de folie » correspond à la troisième nuit blanche consécutive pour la narratrice qui se rend compte qu'elle échoue dans la tâche qu'on lui a assignée. « [S]on esprit passa de l'autre côté sous l'effet de la fatigue mais aussi comme unique moyen de résistance en sa possession : elle refuse de démissionner et se ridiculise avec sa « théorie des patates » (p. 73) responsable de son échec. Quelle alternative lui reste-t-il ? Elle ne peut que compter sur le pouvoir de l'imagination comme porte sinon de sortie au moins d'accès à la liberté. Si Amélie qualifie cette nuit de « fabuleuse », c'est aussi bien parce qu'elle s'affranchit des codes en se comportant d'une façon



sauvage, mais également parce qu'elle s'octroie un voyage vers la légende, le merveilleux comme en témoignent ses comparaisons bibliques et mythiques.

### Des dispositifs complémentaires

3. Rendre compte des passages oniriques n'est pas aisé au cinéma. La voix off en contrepoint opère un doublement narratif et l'on pourrait presque parler de narrateur verbal pour la voix off et de narrateur visuel pour les images, comme dans les albums. Dans les cas des défenestrations, toujours violemment interrompues par un supérieur ramenant Amélie à la réalité, l'image est redondante car elle montre ce que le texte dit (de 3'42" à 4'05" ; de 20'38" à 21' ; de 33'36" à 33'50" ; à 1h07'49" ; à 1h20'50" ; de 1h25'53" à 1h26'15" ; de

1h37'46" à 1h38'06"). Dans le cas de la « nuit de folie » (de 56'48" à 1h04'50"), l'image est complémentaire dans la mesure où la voix off tisse des métaphores religieuses sur la souffrance ainsi que sur la chute de Dieu à martyr en passant par Jésus.

Les escapades nocturnes « de l'autre côté » et les défenestrations de la narratrice lui offrent la possibilité d'une mise à distance, parfois provocante mais nécessaire pour survivre au sein de l'entreprise dans laquelle aucune place ne semble lui convenir. La dérision dont elle use pour se définir la situe du côté des victimes conscientes, voire consentantes capables tout de même de retourner la situation à leur avantage. De cette expérience professionnelle ratée, Amélie Nothomb, grâce à son écriture ironique, reconstruit la réalité et se révèle comme écrivaine. Et si Yumimoto n'avait été qu'un levier de création littéraire ?

## ÉTAPE 3. Le monstrueux chez Amélie Nothomb

### SÉANCE 7 Diversité des visages du monstre

**Support :** Trois extraits de romans d'A. Nothomb, *Attentat*, incipit « la première fois que je me vis [...] ne soyez pas dupes » ; *Les Catilinaires*, p. 65-66 « M. Bernardin nous faisait l'effet d'être mince [...] ne pouvait en accepter l'éventualité » ; *Stupeur et tremblements*, p. 120-123 « Si j'avais dû être l'interprète simultanée [...] il s'en alla ».

**Objectif :** Comprendre les différentes formes du monstrueux dans l'œuvre d'Amélie Nothomb et les questionnements qu'il soulève.

**Durée :** 1 heure.

Amélie Nothomb est une auteure de romans courts qui forment un ensemble où l'auteur voudrait voir un géoglyphe (une forme unique dessinée par un entassement de pierres). Le motif de la laideur et de la monstruosité revient de manière insistante dans ses différents romans.

### → Questions

1. À travers les trois scènes, comment peut-on caractériser la figure du monstre chez Amélie Nothomb ? Le monstrueux est-il toujours mauvais ?
2. Au-delà du personnage de M. Omochi, quelles sont dans le roman les différentes manifestations du monstrueux ?
3. En quoi la présence des monstres rapproche ces textes de l'univers du conte ?

### → Éléments de réponse

#### Fascination pour le monstre

1. La présence d'un personnage monstrueux est récurrente dans les romans nothombiens, c'est-à-dire un personnage dont

l'aspect physique est repoussant ou difforme : « Mon visage ressemble à une oreille. Il est concave avec d'absurdes boursoufflures de cartilages », avoue le narrateur d'*Attentat*, tandis que la femme de M. Bernardin dans *Les Catilinaires* est « à la limite de l'humain ». Elle est qualifiée de « protubérance ». Dans *Stupeur et tremblements*, c'est l'obésité d'Omochi qui est monstrueuse : « ma graisse me gêne dans mes mouvements ». Cette difformité est toujours décrite avec fascination, c'est-à-dire avec un mélange de crainte et de volupté.

Or cette monstruosité physique a des conséquences morales, justement à cause de la fascination qu'elle suscite. Le monstre qui se sait monstrueux peut trouver un plaisir à effrayer l'autre. Ce plaisir est rapproché d'un plaisir sexuel par le narrateur d'*Attentat* qui parle de « volupté » et clairement décrit comme un acte sexuel chez Omochi qui commet, par la puissance de sa corpulence et de sa voix, un « viol » sur la frêle Fubuki. La monstruosité chez Nothomb est donc associée souvent à un désir de dévoration, à une prise de pouvoir sur l'autre par la nuisance qu'elle exerce sur lui. Mais le monstre des *Catilinaires* n'obéit pas à cette logique puisque la monstrueuse Madame Bernardin est un ange de douceur. Laideur physique et monstruosité morale sont parfois décorréées.

#### Monstruosité de la société japonaise

2. Au-delà du personnage d'Omochi dont l'onomastique dit bien ce qu'il représente, c'est toute la culture japonaise qui est effrayante à force d'excès et dont la narratrice relève les aspects monstrueux. L'entreprise est décrite comme « l'une des plus grandes compagnies de l'univers » (p. 15). Le gigantisme est souligné par les superlatifs : « tout ce qui existait à travers la planète entière », « version titanesque », « l'argent [...] dépassait l'entendement humain ». Comme l'obèse Omochi, l'entreprise dévore ses employés et notamment Amélie. Cette monstrueuse entreprise fabrique de monstrueuses attitudes. C'est le cas de la pourtant superbe Fubuki qui devient la « tortionnaire » d'Amélie. Malgré sa beauté parfaite, Fubuki a une attitude monstrueuse à l'égard de sa subalterne. La narratrice cependant reste tout au long du roman fascinée par celle qui la hait et qui trouve une jouissance aux humiliations qu'elle lui inflige, comme le montre la scène de démission : « c'est un beau spectacle que ton besoin d'entailler ma peau à coups d'insultes »

(p. 170). Nothomb nous interroge sur la vertigineuse fascination que l'on éprouve face à la laideur physique et morale.

### Monstruosité et univers du conte

3. À l'instar de son roman intitulé *Barbe Bleue*, la monstruosité est souvent liée au conte. Ainsi, la narratrice écrit à propos d'Omochi qu'il parle d'« *une voix d'ogre réclamant son déjeuner* ». On peut dès lors suivre les péripéties comme un parcours initiatique de la narratrice cherchant à obtenir une reconnaissance aidée de son adjutant Tenshi face à ses opposants Saito et Fubuki. La lettre finale signerait le succès de la quête de la narratrice.

### Prolongement

On demandera aux élèves de chercher plusieurs images représentant des monstres dans l'histoire de la peinture, d'en resituer le contexte et d'étudier l'image que l'auteur en donne.

## SÉANCE 8 Les stratégies littéraires pour résister au monstre

**Support :** Amélie Nothomb, *Stupeur et tremblements*, parcours transversal.

**Objectif :** Comprendre comment l'écriture devient un acte de résistance.

**Durée :** 1 heure.

Dans *Stupeur et tremblements*, le pouvoir est à celle qui écrit. Après que la narratrice s'est sentie dévorée par l'entreprise tentaculaire, elle reprend le pouvoir par le récit distancé de son expérience passée. On sent dans le roman la jubilation de résister au monstre.

## → Questions

1. À l'aide du travail effectué sur l'humour (étape 2), montrez en quoi le rire est une forme de résistance dans le roman.

2. À l'aide de l'épisode du boycott des toilettes (p. 148-149 : « *En vérité [...] aussi essentiel* »), montrez comment le point de vue interne permet de réinterpréter les faits passés.

3. Étudiez comment l'emploi du discours direct condamne Fubuki dans l'épisode des erreurs comptables d'Amélie (p. 66 à 68 : « *En me tirant [...] assez de dégâts comme ça* »).

4. En étudiant le discours rhétorique (p. 135-136 « *L'hygiène sanitaire [...] fou rire* »), montrez qu'Amélie résiste à la monstrueuse humiliation de Fubuki par la force des mots.

## → Éléments de réponse

### De l'affaire des toilettes à la crise politique

1. Amélie, au bout de cinq mois, est affectée au nettoyage des toilettes. La cause en est-elle à ses innombrables maladroites verbales et professionnelles ou à l'acharnement inhumain de sa supérieure ? La narratrice reste ambiguë. Cependant, par le récit, elle fait d'une situation avilissante l'occasion d'un coup de force diplomatique : « *depuis ma nomination, aller aux toilettes de l'entreprise était devenu un acte politique* ».

2. La narratrice imagine le discours implicite des fomenteurs du boycott, et conclut de manière solennelle : « *jamais lieux d'aisances ne furent le théâtre d'un débat idéologique à l'enjeu aussi essentiel* ». Ici, le point de vue sur l'événement inverse le rapport de force. L'écriture lui permet de reprendre le pouvoir sur ses bourreaux et de donner à son humiliante nomination une importance qui la flatte.

### Des mots qui condamnent celui qui les prononce

3. La narratrice rapporte souvent les dialogues qu'elle a eus avec sa supérieure au discours direct pour montrer l'affreuse cruauté de celle-ci. C'est le cas p. 66-68 où Fubuki accuse Amélie de vengeance et de stupidité. Ses paroles rapportées au discours direct montrent d'abord la bêtise de ses préjugés : « *Vous vous conduisez aussi basement que les autres Occidentaux* », dit-elle par une extrapolation d'un événement isolé pour en faire un trait de civilisation. Elle semble prendre plaisir à dispenser des insultes gratuites avec une tournure proche de la litote, qui montre sa perfidie : « *Je n'ignore pas que vous êtes peu intelligente* ». Enfin, son désir d'écraser son interlocutrice est perceptible dans l'emploi des types de phrases affectifs : « *L'honneur ! Qu'est-ce que vous y connaissez à l'honneur ?* » Dans l'ensemble de ce dialogue, Fubuki se condamne avec ses propres mots qui révèlent ses abus de pouvoir. Le discours direct discolpe la narratrice.

### Une rhétorique de la résistance

4. Pourtant, la narratrice ne se contente pas d'un récit objectif des événements. Nombreux sont les passages où, selon l'alternance traditionnelle de l'autobiographie, elle commente les événements racontés. C'est dans ces passages que la narratrice montre la force des mots, qui comme elle le précise dans l'interview de France Culture, ont le pouvoir de « *tuer* » ou de « *sauver* ». Ainsi, p. 135, la narratrice fait une déclaration solennelle qu'elle adresse « *à ceux qui ne manqueront pas de trouver indigne [s]a soumission* ». Elle affirme avoir conservé sa dignité en inversant le sens des mots : « *le sale devint le propre, la honte devint la gloire, le tortionnaire devint la victime et le sordide devint le comique* ». Ainsi, elle démontre que le récit de sa honteuse expérience permet paradoxalement de la sauver. Et elle confirme cette force du langage par la métaphore religieuse qu'elle file durant toute la fin du roman : « *je siégeais en mon ministère* ». Les mots condamnent ceux qui ont voulu l'humilier et lui redonnent sa dignité.

Ainsi dans ce récit, tout repose sur les mots qui donnent aux événements leur sens et qui permettent à la narratrice d'inverser le rapport de force qu'elle a subi dans la vie réelle.

On poursuivra ce travail par une dissertation : Peut-on affirmer qu'au cœur de tout écrit autobiographique, on trouve une volonté de se justifier ?

# ABC DU BAC

## Des outils efficaces pour faire **réussir** vos élèves

### POUR RÉVISER EN S'ENTRAÎNANT



- De nombreux sujets du Bac adaptés aux nouveaux programmes et classés par thème
- Des corrigés clairs avec de nombreux conseils et astuces

### POUR RÉVISER SIMPLEMENT ET EFFICACEMENT



## Réussite LE BAC ASSURÉ

- L'essentiel des cours pour des révisions simples et efficaces
- Toutes les bonnes méthodes pour des révisions vraiment ciblées
- Des exercices variés avec tous les corrigés détaillés

Des sujets et des conseils pour l'épreuve :

@ [www.abcbac.com](http://www.abcbac.com)

 Nathan



## ANALYSE D'IMAGE

# Léon Spilliaert, *Vertige – l'escalier magique*, 1908

Par Roger Courault

« Spilliaert ajoute au répertoire iconographique universel une interprétation saisissante des psychoses d'angoisse et des névroses paralysantes. C'est ainsi qu'Hitchcock, plus tard, suscitera dans ses films, le trouble et l'angoisse. »

Anne Adriaens-Pannier

## Ostende

Dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le jeune pays qu'est la Belgique devient un foyer artistique très dynamique. Bruxelles est le centre de cette activité culturelle. Galeries, revues d'art, salons y fleurissent. De 1884 à 1893, le Salon des XX est le rendez-vous privilégié des artistes hostiles à l'art officiel. Son action se poursuit jusqu'en 1914, par le Salon de la Libre Esthétique, qui privilégie le mouvement symboliste. Des Belges, devenus célèbres, Félicien Rops, William Degouve de Nuncques et Fernand Khnopff, y proposent un nouveau regard artistique.

Deux autres grands artistes belges, James Ensor et Léon Spilliaert, sont avant tout liés à leur ville natale, Ostende. James Ensor est né en 1860 et Léon Spilliaert est de vingt ans son cadet. À cette époque, la modeste station balnéaire devient progressivement une station mondaine réputée. De grands travaux, à l'initiative du roi Léopold II, à partir de 1905, attestent de son importance. Dans *Le Monde d'hier*, Stefan Zweig raconte qu'en juillet 1914, apprenant la déclaration de guerre de l'Autriche à la Serbie, il put prendre « l'express d'Ostende [qui] fut le dernier train qui franchit la frontière allemande ».

## Spilliaert

Léon Spilliaert naît en 1880 à Ostende, où il passe l'essentiel de sa vie. Autodidacte, il ne fait aucune étude artistique, si ce ne sont quelques mois à l'Académie de Bruges en 1899-1900.

En 1900, il se rend à l'Exposition Universelle de Paris où il découvre les nombreuses tendances artistiques de l'époque, et en particulier le mouvement nabi avec Maurice Denis, ainsi que l'œuvre de tous les grands artistes belges contemporains. Dès lors, se sentant à l'étroit à Ostende, Spilliaert part pour Bruxelles où il est, un temps, employé au service d'un éditeur, Edmond Deman. Il



▲ Léon Spilliaert (1880-1946), *Vertige – l'escalier magique*, encre de Chine, aquarelle et crayon, 64 x 46 cm, 1908, Museum voor Schone Kunsten, Ostende.

découvre les lithographies d'artistes belges et du Bordelais Odilon Redon, ainsi que les œuvres d'Émile Verhaeren et de Maurice Maeterlinck.

L'œuvre de jeunesse de Spilliaert, considérée à l'époque comme trop sombre, ne connaît aucun succès en dehors du cercle de l'éditeur Deman. D'ailleurs, ce n'est qu'en 1909 qu'a lieu sa première exposition, au Salon de printemps, à Bruxelles. « Jusqu'à présent, ma vie s'est passée, seul et triste, avec un immense froid autour de moi », écrit-il, au secrétaire du Salon.

## Noir comme l'encre de Chine

Léon Spilliaert est avant tout un dessinateur. Tardivement, dans les années 1920, il utilise la peinture à l'huile, et seulement pour quelques œuvres. Ses matériaux sont l'encre de Chine, la mine de plomb, le fusain, le crayon et la craie. Ainsi, *Vertige* est un lavis d'encre de Chine, aquarelle et craie de couleur sur papier.

L'utilisation de ces matériaux nécessite un travail rapide. La plume ou le pinceau sont trempés dans de l'encre de Chine diluée. Une superposition de couches noires permet à Spilliaert de créer du volume et de la profondeur. L'artiste manie ces éléments avec une grande dextérité, permettant de créer des dessins où s'exprime toute la diversité du noir. Spilliaert fait sienne la formule d'Odilon Redon : « *le noir est la couleur la plus essentielle... il est l'agent de l'esprit* ». Travaillant à la plume ou au pinceau, Spilliaert utilise des papiers au format modeste, 64 x 48 cm pour *Vertige*.

Artiste d'Ostende, Spilliaert dessine sa ville. Non pas les immeubles et les bâtiments, mais le bord de mer, les plages, les dunes, les digues et les phares. W. Spies, dans son article « Collisions » dans *Les Archives du rêve* (2014) parle, reprenant la formule de Freud, d'une « *inquiétante étrangeté* ». Ces lieux, cette ville, sont souvent vides d'habitants, sombres et angoissants.

On retrouve cet état d'angoisse et cette sensation de solitude dans les dessins où figurent des êtres humains. Entre 1902 et 1908, Spilliaert réalise de nombreux autoportraits. Dans un premier temps, ceux-ci résultent d'une observation précise, rigoureuse, introspective de lui-même. Mais les autoportraits de 1907-1908 – *Vertige*, rappelons-le, date de 1908 – sont des autoportraits avec miroir, oppressants et évoquant la mort. Ainsi, *Autoportrait (2 novembre)* montre une tête cadavérique dans un atelier où, sur le calendrier fixé au mur, se lit le chiffre 2, référence au 2 novembre, jour des Morts.

## Vertige

*Vertige* est un cauchemar. « *Le Vertige est une vision d'épouvante et d'horreur tragiques* » écrit, en 1909, un critique d'art français, dans ce qui est le premier article publié sur Spilliaert. Une femme solitaire est perchée sur une construction pyramidale. Les marches, étroites et escarpées, interdisent toute issue positive. Un saut fatal et la mort semblent l'unique perspective. Les contremarches sont noires. Cependant, les deux dernières sont plus claires, en pleine lumière, et suggèrent quand même un espoir d'ascension. La femme est toute de noir vêtue et sa longue écharpe flotte au vent. Un paysage incertain semble indiquer un littoral, des dunes, la mer. Les ombres très marquées annoncent le crépuscule. Tout est inquiétude.

Ce dessin, à la solitude angoissante, avait été précédé d'un autre, disparu de nos jours, plus explicite : la femme était attirée par le vide. *Le Vertige*, également intitulé *L'Escalier magique* est, selon Anne Adriaens-Pannier, « *une œuvre des plus monumentales de l'artiste. Il n'y a qu'un pas à franchir pour remplacer la figure féminine par le personnage de Spilliaert lui-même, en équilibre précaire sur les marches de la vie, similaire à l'image d'épouvante que montre son autoportrait au miroir* » (catalogue de l'exposition Spilliaert, 1996, Ostende).

Cette femme menacée, ce gouffre béant, ces marches trop étroites donnent l'impression d'être au cinéma, de regarder Eva Marie Saint descendant les sculptures du Mont Rushmore dans *La Mort aux trousses* (1959). Comme écrit W. Spies, « *ce n'est pas pour rien qu'Hitchcock qui sut créer des images inoubliables pour traduire l'effroi et l'appel du vide, était fasciné par les perspectives vertigineuses de Spilliaert* ».

## Le symbolisme

Cette vision fantastique inquiétante ainsi que ses autoportraits, montrent l'importance du « moi » pour Spilliaert. Il veut décrire, traduire son monde intérieur. Communiquer l'inexprimable, c'est ce qu'ont voulu faire aussi les peintres symbolistes.

On peut déceler dans l'œuvre de Spilliaert de nombreuses influences. Ainsi, *Vertige* est à rapprocher d'une œuvre du peintre romantique allemand, Caspar David Friedrich, *Femme au bord d'un précipice* (1803). En ce qui concerne ses contemporains, Spilliaert a subi, même s'il le conteste, l'influence des peintres nabis. Le graphisme de *Vertige*, ses blancs et noirs accentués ainsi que sa mise en page doivent beaucoup à des Nabis comme Maurice Denis et, surtout, Vallotton. Il est difficile de nier également l'influence des estampes japonaises. On décèle en plus l'influence de l'expressionnisme intense d'Édouard Munch dans la composition de ses dessins. Et, bien sûr, habitant Ostende, Spilliaert fréquente et admire son compatriote Ensor, un aîné souvent agacé par ce jeune homme qui lui « *court entre les jambes à chaque petite promenade. Il me guette partout et quand j'entrouvre ma porte, sa grêle silhouette se dessine déjà à quelques pas, et moi, j'aime me promener seul à Ostende* » !

Mais Spilliaert est, avant tout, lié au mouvement symboliste. Il admirait les écrivains Verhaeren et Maeterlinck, dont il a illustré des recueils et les pièces de théâtre. Rencontré en 1904, Émile Verhaeren devient un ami et un soutien, qui l'aide à faire connaître ses dessins, en France en particulier. Il admire aussi Odilon Redon, sans pour autant chercher à l'imiter, et apprécie l'œuvre de Fernand Khnopff, principal représentant du symbolisme en Belgique.

Des influences, des convergences, certes, mais Spilliaert n'appartient vraiment à aucun groupe. « *Aucun mouvement collectif ne m'intéresse. Un vieil instinct me dit de me raccrocher à moi seul* », dit-il en 1925. Ses bords de mer déserts, ses personnages solitaires, son goût pour l'encre de Chine, en font un artiste à part. Ses œuvres, à « *l'inquiétante étrangeté* », fascinent de nos jours, alors qu'il fut longtemps négligé.

### Pistes d'exploitation pédagogique

#### La peinture en Belgique

Étudier les principaux représentants belges des grands mouvements artistiques des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles (néo-impresionnisme, symbolisme, surréalisme, abstraction) : Magritte et le surréalisme, par exemple.

#### La peur, l'angoisse

Comment représenter et faire partager une impression de panique, de peur ? Quels sont les moyens utilisés par les peintres ? Confronter ces procédés avec ceux qu'utilisent les écrivains.

#### Mythologie

De nombreux peintres, de nombreux tableaux ont marqué les cinéastes et imprégné leurs films. Rechercher quelques exemples de cette influence (Salvador Dali, Hitchcock, Walt Disney...).

Y a-t-il des correspondances entre les œuvres du peintre Auguste Renoir et les films de son fils, le cinéaste Jean Renoir ?

# Faire barrage à l'infox

Par Christine Gensanne, professeure de lettres au LEGTA de Libourne-Montagne

► **Objet d'étude :** « Construction de l'information »

**Question :** « Comment s'assurer du bien-fondé de l'information ? »

## Sommaire

### Étape 1. Quels moyens pour déjouer l'infox ?

**Séance 1 :** Déjouer l'infox au stade de la titraille

**Séance 2 :** Devoir. Distinguer les faits bruts de leur interprétation et de leur instrumentalisation

**Séance 3 :** Ne pas se laisser duper par de fausses images

### Étape 2. Comment s'assurer du bien-fondé de l'information ?

**Séance 4 :** Analyser *Fred se méfie des fausses infos*

**Séance 5 :** Devoir. Diagnostiquer une infox

**Durée de la séquence :** 11 heures

## Présentation

Le 4 octobre 2018, dans une recommandation parue au *Journal Officiel*, la Commission d'enrichissement de la langue française préconise l'emploi du mot « infox » (créé à partir des mots « information » et « intoxication »), ou de la périphrase « information fallacieuse », pour remplacer l'anglicisme « fake news ». Ce JO suggère l'utilisation du terme infox « lorsqu'il s'agit de désigner une information mensongère ou délibérément biaisée [...] répandue par exemple pour favoriser un parti politique au détriment d'un autre, pour entacher la réputation d'une personnalité ou d'une entreprise, ou encore pour contredire une vérité scientifique établie ».

Contre la désinformation, il existe des outils efficaces : les sites de *fact-checking*, même si la sophistication actuelle des moyens permettant de réaliser l'infox rend de plus en plus difficile, voire impossible, sa détection : c'est ce qu'on appelle « l'ère de la post-vérité ». Il s'agit, pour les journalistes d'investigation qui s'en chargent, de vérifier l'exactitude de l'information, d'abord au niveau des faits rapportés, puis des chiffres avancés par les personnes susceptibles de servir d'argument d'autorité (les politiques, les experts, etc.), et enfin de s'assurer de la neutralité du traitement de l'information.

L'élève de 2<sup>de</sup> a-t-il déjà eu le sentiment d'être confronté à l'infox ? A-t-il à cœur de lutter contre ? A-t-il conscience de ses conséquences ? Connaît-il les moyens mis à sa disposition en ligne pour y résister ? Peut-être pas, même si la plupart de ces sites présentent d'indéniables qualités pédagogiques. Donner l'impulsion est donc souvent nécessaire pour que l'élève les découvre sans se sentir démuni, et sans se décourager.

Par conséquent, cette séquence se proposera d'abord de doter l'élève de bases simples et facilement mobilisables pour déjouer l'infox dans la presse traditionnelle, puis de l'accompagner dans la découverte de sites qui lui offriront des moyens plus élaborés de se protéger contre l'infox numérique (à laquelle il est sans doute plus exposé que les générations plus âgées, lisant généralement davantage sur ordinateur ou smartphone que sur papier). Dans un second temps, nous nous appuierons sur un document de *fact-checking* pour traiter la question de notre programme : « Comment s'assurer du bien-fondé de l'information ? »

## Les + numériques

Dans cette séquence, vous pourrez exploiter les ressources multimédia suivantes, disponibles sur le site NRP dans l'espace « **Ressources abonnés** ». Rendez-vous sur <http://www.nrp-lycee.com>.



- Éléments de corrigé pour le devoir écrit (séance 2).
- Un article sur les infox dans les siècles passés : « *L'infox jadis ?* »



## ÉTAPE 1. Quels moyens pour déjouer l'infox ?

### Objectifs :

- Distinguer information, commentaire et prise de position.
- Rédiger un article de presse en tenant compte des contraintes du genre journalistique.
- Décoder les effets visuels dans la mise en scène de l'information.

### SÉANCE 1 Déjouer l'infox au stade de la titraile

**Support :** Des magazines dont le titre est problématique.

**Objectif :** Saisir la différence entre le sujet annoncé dans le titre et la réalité du contenu d'un article.

**Durée :** 2 heures.

### → Comparer le titre et le contenu de l'article

Un titre peut induire le lecteur en erreur, en promettant bien plus qu'il ne tient, ou en biaisant le problème, dans le seul but de faire vendre à l'aide d'une information faussée ou quasi nulle en termes de contenu informatif (généralement dans la presse dite à *sensation*, presse *people*). Un titre peut aussi n'être pas assez explicite (titre-accroche trop sibyllin, satirique). Faites-le constater aux élèves dans vos exemples, et demandez-leur de réfléchir à la façon de tomber dans le piège. On pourra aussi les alerter sur la nécessité de se méfier par principe de tout titre sensationnel, stupéfiant, incroyable, « trop » attractif, racoleur, ou sollicitant nos *bas-instincts* (curiosité malsaine, etc.).

### → Exercice

#### S'appuyer sur les titres véritablement informatifs

Proposez un exercice à partir d'une collection de titres que vous aurez préalablement constituée.

Quels titres sont fiables parmi les six niveaux de titres que l'on peut rencontrer dans un article de presse ?

L'idéal est de disposer d'un tableau interactif pour cet exercice. Il s'agit de demander à l'élève de reconstituer un puzzle à partir de quatre constituants, contenant chacun six données :

**1. Le nom technique des six sortes de titre :** a. *titre-accroche* ou *gros titre* – b. *titre chapô* ou *sous-titre* – c. *surtitre* – d. *titre rubrique* – e. *titre technique* – f. *intertitre(s)*.

**2. Leur position et leur taille dans l'article.** Respectivement : a. au centre, en grand et en gras – b. sous le gros titre, au centre, en caractères plus gros que ceux du texte de l'article – c. au-dessus du gros titre, au centre, en caractères moyens – d. en haut à gauche, en caractères majuscules – e. en haut à droite, en caractères majuscules – f. à l'intérieur des colonnes de l'article, généralement en

gras, et en plus gros, pour les différencier des caractères dans les colonnes.

**3. La fonction de chaque titre.** Respectivement : a. attirer le lecteur, lui donner envie de lire l'article – b. résumer en quelques phrases l'article, en dégagant ses idées principales – c. donner l'idée générale de l'article : c'est-à-dire celle qui le résume précisément dans son entier, en un mot ou un groupe de mots – d. classer l'article dans une catégorie supérieure, en un mot (ex. : Monde ; Culture ; Démocratie...) – e. indiquer à quel genre technique d'article on a affaire en un mot (Reportage ; Interview...) – f. baliser l'article : en indiquant où s'articulent ses idées principales ; ou en faisant des accroches *bis* ou *ter* pour relancer le désir de continuer à lire l'article ; en quelques mots.

**4. Des exemples concrets des six sortes de titre,** trouvés dans cinq articles de presse (donnez-les dans le désordre, car il est aussi intéressant de demander à l'élève de reconstituer le jeu complet de la titraile d'un article donné, pour lui faire travailler sa logique). Si – comme il arrive souvent – les articles collectés ne présentaient pas une titraile entière, créez vous-même les titres manquants.

Une fois l'exercice corrigé, faites le point avec la classe : quels titres nous renseignent vraiment ? Peut-on classer ces titres-là en fonction de leur intérêt informatif ?

Ex. : 1. le chapô – 2. le surtitre – 3. le titre rubrique – 4. le titre technique – 5. l'intertitre.

### SÉANCE 2 Devoir. Distinguer les faits bruts de leur interprétation et de leur instrumentalisation

**Support :** La chaîne Youtube de *Brut* <https://tinyurl.com/youtube-brut>

#### Objectifs :

- Distinguer les faits de leur interprétation.
- Décliner une information en commentaire et prise de position.

**Durée :** 3 heures.

### → Travail en amont

Rendez-vous avec la classe sur la chaîne Youtube de *Brut*, qui propose de très courtes vidéos accrocheuses et souvent de qualité, très adaptées au Bac Pro. Ces supports ont pour atout majeur d'être synthétiques, intéressants, et de s'attacher à des sujets plus originaux que la norme. Demandez à chaque élève d'y choisir un sujet et de traiter l'exercice ci-dessous.

Faites un rappel des caractéristiques techniques des différents types d'articles ainsi que des principaux procédés rhétoriques (argument d'autorité, question rhétorique, logos, ethos, pathos...). Vous préciserez également le sens des mots *objectif* et *subjectif*.

## → Application

• Après avoir choisi un sujet, créez trois articles différents en modifiant l'objectif de votre texte dans les trois catégories suivantes : informative (faits bruts), commentaire (informations et opinions) et prise de position (informations et arguments pour convaincre).

• Créez des titres différents pour chaque type d'article, selon son but : informer, exprimer une opinion ou convaincre. Certains éléments pourront ne pas changer, mais il sera nécessaire d'en modifier d'autres.

• Le devoir sera rédigé sur le recto d'une feuille horizontale A3, sous la forme ci-dessous, qui peut servir de modèle à remplir par l'élève.

Article d'information	Article de commentaire	Article de prise de position
Il s'en tient aux faits bruts, qu'il relate objectivement. Il répond précisément aux questions : Quoi ? Où ? Quand ? Qui ? Comment ? Pourquoi ?	Il est subjectif. Le journaliste dépasse les faits bruts pour les approfondir, en nous livrant son opinion, sans forcément chercher à convaincre. S'il s'attache principalement à l'analyse des faits, les données sur lesquelles il se base doivent être justes, non déformées.	Il est subjectif et s'attache principalement à nous convaincre. Il utilise à cette fin des procédés de rhétorique (art de persuader) et peut forcer le trait, voire manipuler. Ce type d'article ne respecte pas toujours la vérité des faits, qu'il peut déformer ou masquer.



▲ Un journaliste photographie depuis son balcon l'interview de Mélenchon diffusée sur TF1 le 1<sup>er</sup> décembre 2013 (capture d'écran dans la vignette à droite)

Vous trouverez en ressource numérique des éléments de corrigé pour cet exercice, à partir d'une vidéo aux allures trompeuses d'info : « Les Vers de mer géants, ça existe » <https://tinyurl.com/y8s5nj7y>

### SÉANCE 3 Ne pas se laisser duper par de fausses images

#### Supports :

- Un article des *Observateurs* pour apprendre à vérifier une photo <https://tinyurl.com/verifier-photo>
- Article « Du faux de plus en plus vrai », dans le dossier n° 149 du *Canard enchaîné*, octobre 2018, p. 85 à 87.

**Durée :** 2 heures.

## → Exercices

### Apprendre à vérifier une photo

Demandez à la classe de consulter l'article sur le site des *Observateurs*, hors cours. Puis testez la compréhension et la mémorisation des élèves en proposant en classe un bref questionnaire.

1. Dans quel(s) cas doit-on se méfier d'une photographie ?
2. Qu'est-ce qu'il ne faut surtout pas faire avec une photographie en ligne ?
3. Comment identifier une image retouchée ?
4. Comment se rendre compte qu'une photographie a été recadrée et réutilisée hors de son contexte ?
5. Les outils conseillés par le site sont-ils infaillibles contre l'infox par l'image ?

Cherchez en ligne un cas de photographie trafiquée (si possible un cas célèbre) et demandez aux élèves de pratiquer en classe, en appliquant les conseils donnés pour vérifier sa fiabilité.

### Apprendre à vérifier une vidéo

On demandera aux élèves de lire cursivement l'article en surlignant tout ce qui se rapporte directement à la seule info vidéo.

Dans un second temps, l'élève travaille sur les seules zones surlignées de l'article. Il reclassifie les idées qu'elles contiennent pour en dégager un plan personnel, comprenant : une idée générale, des idées principales, des idées secondaires, un connecteur par idée.

Donnez ce questionnaire à la classe, lequel mélange vérification de lecture, synthétisation, test de connaissance du vocabulaire, activation de la méfiance face à l'info, apport de culture générale, et permet de reprendre les aspects les plus importants de l'article.

1. Comment comprenez-vous la notion de *deep fake* ?
2. Qu'est-ce qui a changé dans les nouvelles info vidéos (et qui est grave) ?
3. Les sources indiquées à l'intérieur de l'article vous semblent-elles fiables ? Pourquoi ?

4. Qui est principalement mis en scène dans les info vidéos ? Pourquoi ?

5. Selon vous, quelle(s) conséquence(s) peut (peuvent) avoir ces info vidéos ?

6. Résumez de manière organisée le passage racontant la fausse vidéo créée sur Barack Obama.

7. D'après l'auteur de l'article, peut-on encore gagner le combat contre les fausses images ? Dégagez les arguments et les preuves qu'il déploie.

8. Qu'entend l'auteur par « infocalypse » ?

9. Quel risque précis court la démocratie, d'après vous, face à l'info vidéo ?

10. Comment vous représentez-vous concrètement la « signalétique » évoquée en fin d'article ?

11. L'article vous semble-t-il objectif, ou force-t-il au contraire le trait ? Pouvez-vous fournir des indices prouvant votre point de vue ?

12. Qui sont les deux personnages caricaturés sur le dessin de presse du bas de la page 87 ? Expliquez le sens de l'image.

## ÉTAPE 2. Comment s'assurer du bien-fondé de l'information ?

### SÉANCE 4 Analyser *Fred se méfie des fausses infos*

**Support :** La BD en ligne *Fred se méfie des fausses infos* <https://tinyurl.com/y9sew242>

**Objectifs :**

- S'interroger sur le contexte de production d'une information.
- Identifier les sources.

**Durée :** 2 heures.

En amont de l'exercice, définissez quelques termes techniques de la BD : case, cartouche, bande, planche, phylactère.

### → Exercice

Demandez à la classe de lire la BD hors cours, avec pour consignes :  
- de noter, au fur et à mesure de leur lecture, tous les termes et expressions qui ne leur sont pas familiers ou qui relèvent du vocabulaire spécialisé, afin de créer un lexique de base de l'information et des médias ;

- de remplir un tableau qui leur permettra de synthétiser la BD et d'approfondir son propos par des réflexions personnelles (modèle ci-dessous).



⚡ Une violente orage fait une dizaine de morts dans la région de Nîmes en 1998. Une rumeur naît dans les médias annonçant que ce bilan est invraisemblable et qu'il y aurait eu beaucoup plus de victimes.



## → Éléments de réponse

Modèle de tableau d'exploitation de la BD *Fred se méfie des fausses infos*

Vous guiderez les élèves vers les réponses aux questions contenues dans ce tableau.

Planches	Synthèse	Approfondissement personnel
P.1	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Pour quelle raison faut-il se méfier des fausses informations ?</li> <li>- Quelle solution générale pour éviter les infox propose la planche ?</li> </ul>	<p>Le cartouche en haut à droite emploie trois fois le mot « <i>telle-ment</i> », associé aux mots « <i>de sources, d'information, de personnes</i> »</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Sur quoi sommes-nous informés aujourd'hui ?</li> <li>- De quelles sortes de sources, peu fiables, voire dangereuses, pourraient concrètement provenir de fausses informations ?</li> <li>- Qui produit de l'information aujourd'hui ?</li> <li>- Pourquoi faut-il aussi se méfier de ses amis et de sa famille ?</li> <li>- Quelles sortes de conséquences peuvent avoir de fausses informations dans les médias selon vous ?</li> </ul>
P.2	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Qu'est-ce qui garantit le plus la fiabilité d'une information aujourd'hui : la presse papier ou la presse en ligne ? Pourquoi ?</li> <li>- Quelle solution et quelle mise en garde pour vérifier la source que nous donne la planche ?</li> </ul>	<p>Renseignez-vous :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Qu'est-ce que l'agence AFP ?</li> <li>- Comment le site <i>Wikipédia</i> s'efforce-t-il de garantir la fiabilité de ses articles ?</li> </ul>
P.3	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Quelle nouvelle solution globale propose la planche ?</li> <li>- Quels sont les quatre indices qui permettent de détecter l'infox ?</li> </ul>	<p>Remémorez-vous les fonctions des six titres qu'il est possible de créer pour un article de presse : pourquoi lire un titre ne suffit-il pas pour savoir s'il y a infox ou non ?</p>
P.4	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Comment s'assurer que l'auteur d'une information est fiable ? Dressez la liste des critères identifiables sur la planche (dans son texte et ses images).</li> <li>- Quelles autres données ont leur importance pour détecter l'infox ?</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- D'après vous : n'importe qui peut-il délivrer une information fiable ? Justifiez-vous.</li> <li>- Certains auteurs sont-ils plus aptes que d'autres à nous fournir une information fiable ?</li> <li>- Un expert peut-il lui aussi délivrer des infox ? Pourquoi ?</li> </ul>
P.5	<p>Pourquoi pouvons-nous être prédisposés à croire une infox ?</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Pourriez-vous définir les termes <i>démagogie</i> et <i>manipulation</i> ?</li> <li>- En quoi la planche a-t-elle un rapport avec ces termes ?</li> </ul>
P.6	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Quelle solution propose la planche contre l'infox ?</li> <li>- Pourquoi cette solution est-elle particulièrement efficace ?</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Consultez un des sites anti-infox proposés par la planche et donnez en quelques lignes votre avis d'utilisateur.</li> <li>- Comparez éventuellement l'attractivité et le côté pratique de deux de ces sites.</li> </ul>
P.7	<p>En quoi cette planche fait-elle appel à votre sens des responsabilités ?</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Connaissez-vous des exemples concrets d'infox récentes qui ont été largement répandues dans la presse papier, parce que l'information n'avait pas été suffisamment vérifiée ?</li> <li>- Quelles conséquences peut avoir une infox qui se diffuse largement dans des médias d'ordinaire fiables ?</li> </ul>
P.8	<p>Synthétisez l'ensemble de la BD : pourquoi « <i>les fausses informations deviennent de plus en plus difficiles à distinguer des vraies informations</i> » ?</p>	<p>Pour approfondir : faites des recherches sur la notion d'<i>ère de post-vérité</i>.</p>

## Prolongements

On pourra proposer aux élèves l'exercice suivant sur le lexique de l'information et des médias dans *Fred se méfie des fausses infos*.

Mobilisez quinze élèves. Chacun d'entre eux choisit l'un des points ci-dessous, qu'il pense avoir compris. À l'oral, il en propose une définition claire et en fournit un exemple.

1. Info – 2. Intox – 3. Fact Checking – 4. Source ; Fiabilité des sources ; Critères de crédibilité des sources ; Sources dignes de confiance – 5. Presse traditionnelle – 6. Journalistes de terrain – 7. Design des grands médias – 8. Titre – 9. Registre de langage de l'auteur – 10. Journaliste – 11. Véracité – 12. Données informatives – 13. Article factuel – 14. Article d'opinion – 15. Hoax

## SÉANCE 5 Devoir. Diagnostiquer une infox

**Supports :** Un corpus d'articles autour d'une infox.  
**Objectif :** Rendre compte à l'oral d'un événement d'actualité présenté à travers différents médias.  
**Durée :** 2 heures.

### → Application

Constituez un corpus d'articles de presse en ligne correspondant à une infox (en les puisant dans les grands médias traditionnels : la presse nationale et la presse quotidienne régionale si possible). Proposez ce corpus aux élèves, avec la consigne d'appliquer les recommandations de Fred, pour savoir s'ils ont effectivement affaire à une vraie ou à une fausse information.

Vous pouvez chercher des articles sur les sites [hoaxbuster.com](http://hoaxbuster.com) ou sur *Désintox* d'Arte.

Suite à ce travail, chaque élève s'exprimera lors d'un oral organisé de moins de trois minutes (utilisez un compte-à-rebours) dans lequel il diagnostiquera (« *il y a infox* » ou « *il n'y a pas infox* »), et justifiera son diagnostic.

Si tous les diagnostics de la classe ne convergent pas, organisez un rapide débat, dans lequel vous inviterez chaque intervenant à affûter les preuves de ses arguments.

### → Compléments de la séquence

#### Trois infox autour de l'enseignement public

- « La Blouse et l'uniforme » (disponible jusqu'au 12/06/2019)

<https://tinyurl.com/ycybu27s>

- « Parcoursup, la blague prise au sérieux » (disponible jusqu'au 30/05/2019)

<https://tinyurl.com/y8nz9kfu>

- « Moins d'élèves selon Olivier Dussopt ? » (disponible jusqu'au 26/09/2019)

<https://tinyurl.com/y9quzwmz>

#### Pour travailler autour des infox

- « Les Décodeurs » du journal *Le Monde* en ligne, et leur Vérificateur d'informations

Décodex <https://www.lemonde.fr/verification/>

- *Infos ou intox : le vrai du faux*. Académie de Nice et CLEMI

<https://tinyurl.com/y8y8dvyp>

- *Rétronews* : le site de presse de la BNF, pour comparer le traitement de l'information aux XIX<sup>e</sup>, XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. [L'infox jadis ?](https://www.retronews.fr/)

<https://www.retronews.fr/>

#### Documentaires

- *Strip Tease, L'Émission qui vous déshabille*

Ces documentaires, réalisés à partir de 1985 par Jean Libon et Marco Lamensch traitent, sans aucun commentaire vocal, des sujets pris dans des faits de société atypiques. Pour l'effet burlesque.

<https://tinyurl.com/yatr9349>

- Le docufiction *Homo Orcus*, pour tester la résistance des élèves à l'infox. (voir Séquence Bac Pro NRP n°66)

#### Théorie du complot

- Comment détecter une théorie du complot

<https://www.gouvernement.fr/on-te-manipule>

- Petite méthode pour démonter les théories du complot

<https://www.dailymotion.com/video/x3ldjd4>

- <http://www.internetsanscrainte.fr/s-informer/usages-recherche-informations>

#### Sitographie

- Fichier PDF, BD gratuite en ligne : *Fred se méfie des fausses infos*

<https://tinyurl.com/y9sew242>

Mention légale : « Cette bande dessinée a été réalisée par l'équipe de fact-checking *Aos Fatos*, en partenariat avec l'International Fact-Checking Network de l'Institut Poynter. Elle a été traduite en français par *Les Décodeurs* du journal *Le Monde* »

- Sites de fact-checking recommandés par ce document : *Les Décodeurs* du journal *Le Monde*, *Les Observateurs*, *Désintox* Arte, *Hoaxbuster.com*

- Chaîne Youtube de *Brut*, média d'information 100% vidéo, 100% digital.

<https://tinyurl.com/youtube-brut>

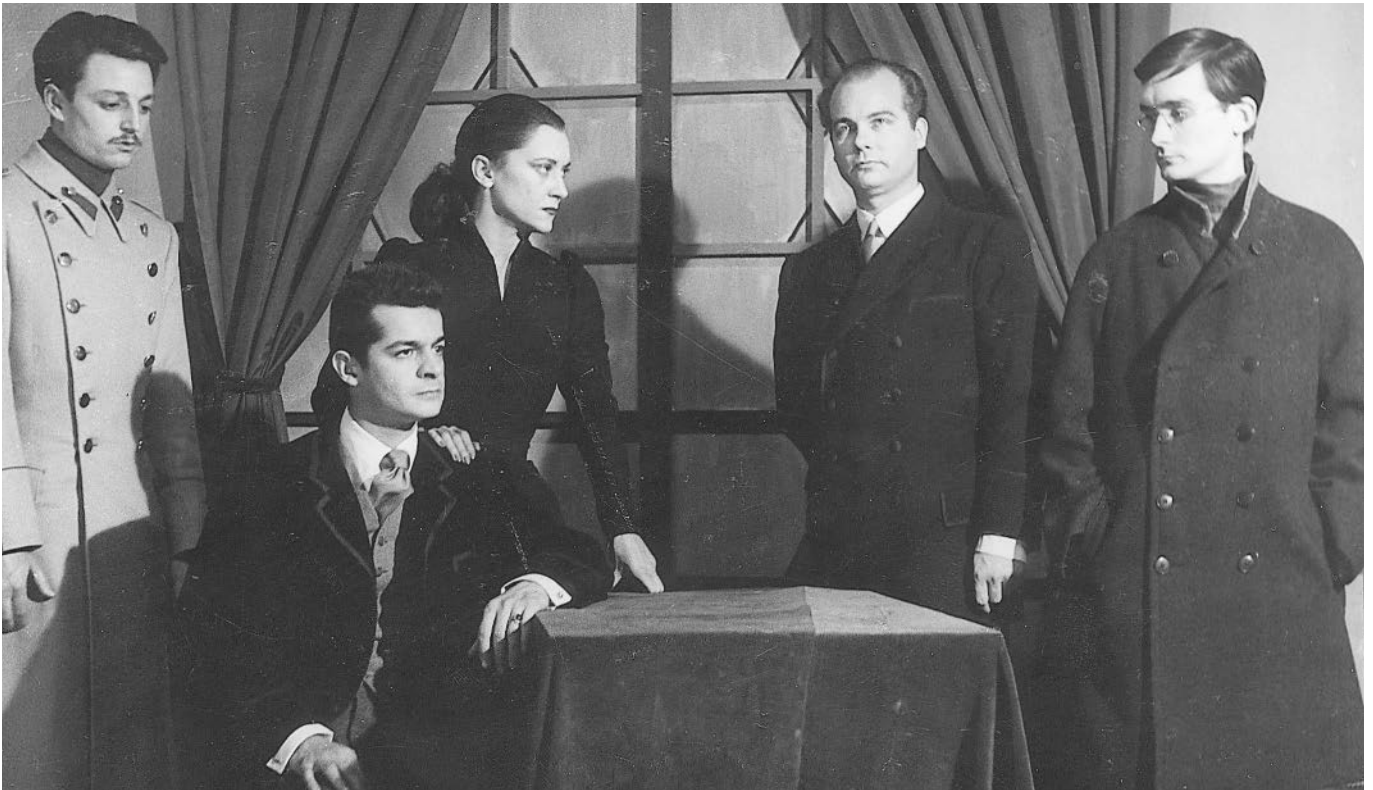
- P. Famery et Ph. Leroy, *Réaliser un journal d'information*, « Les Essentiels », n°43, Milan, 1996.

- Michel Voirol, *Guide de la rédaction*, CFPJ, 1992.

- Jean-François Bussière, *Encyclopédie du Gorafi*, Flammarion, 2017. Pour travailler sur des infox parodiques.

# Intégrer l'étude d'une œuvre intégrale dans une dissertation

Par **Véronique Pagès**, professeure de lettres modernes au lycée Joseph Saverne (L'Isle-Jourdain)



▲ *Jean Pommier, Serge Reggiani, Maria Casarès, Yves Brainville et Michel Bouquet dans Les Justes, mise en scène de Paul Cetti, 1949.*

► **Objet d'étude :**  
Le théâtre du XVII<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle

► **Supports**  
– Albert Camus, *Les Justes* (1949), Folio, 2013  
– Max Rouquette, *Médée*, « Classiques et Contemporains », Magnard, 2003

## Présentation

Les supports proposés nous amèneront à considérer l'écriture et la représentation de la violence au théâtre. Sachant que, désormais, l'exercice de la dissertation mobilisera la lecture d'une œuvre intégrale, la problématisation de la lecture de l'œuvre théâtrale des *Justes* de Camus pourra nourrir cet exercice tout comme la pratique du commentaire.



## Problématiser la lecture d'une pièce de théâtre : Albert Camus, *Les Justes* (1949)

Suite à la lecture de l'œuvre intégrale, nous interrogerons les élèves sur la démarche de l'écrivain et ses intentions avec sa pièce *Les Justes* au travers de la relecture de l'avant-propos.

Pour continuer la réflexion, nous analyserons le personnage de Kaliayev, héros de la pièce. Ce dernier a la hantise d'être un assassin, c'est-à-dire quelqu'un qui se livrerait à une violence gratuite et aveugle. Il se définit au sein du trio formé par Stepan, à la violence brutale, et par Dora, alter ego de Kaliayev. À la page 63, il affirme : « *j'essaie d'être un justicier* », une sorte de terroriste humain.

### TEXTE

En février 1905, à Moscou, un groupe de terroristes, appartenant au parti social révolutionnaire, organise un attentat à la bombe contre le grand-duc Serge, oncle du Tsar.

Cet attentat et les circonstances singulières qui l'ont précédé et suivi font le sujet des *Justes*.

Si extraordinaires que puissent paraître, en effet, certaines des situations de cette pièce, elles sont pourtant historiques. Ceci ne veut pas dire, on le verra d'ailleurs, que *Les Justes* soient une pièce historique. Mais tous les personnages ont réellement existé et se sont conduits comme je le dis. J'ai seulement tâché à rendre vraisemblable ce qui était déjà vrai.

J'ai même gardé au héros des *Justes*, Kaliayev, le nom qu'il a réellement porté. Je ne l'ai pas fait par paresse d'imagination, mais par respect et admiration pour des hommes et des femmes qui, dans la plus impitoyable des tâches, n'ont pas pu guérir de leur cœur. On a fait des progrès depuis, il est vrai, et la haine qui pesait sur ces âmes exceptionnelles comme une intolérable souffrance est devenue un système confortable. Raison de plus pour évoquer ces grandes ombres, leur juste révolte, leur fraternité difficile, les efforts démesurés qu'elles firent pour se mettre en accord avec le meurtre – et pour dire où est notre fidélité.

Albert Camus, avant-propos des *Justes* (1943), Folio, 2013.

### → Questions

1. En vous appuyant sur l'avant-propos écrit par Camus, vous direz quelle est la démarche de l'écrivain et quelles sont ses intentions avec sa pièce *Les Justes*.

2. Dans quelle mesure le personnage de Kaliayev, qui se définit comme un « *justicier* », ouvre-t-il un débat sur la violence ?

### → Éléments de réponse

#### La démarche de l'écrivain

1. Dans son avant-propos, Camus s'explique sur ses sources, sur sa démarche et sur ses intentions. Il révèle l'ancrage historique de sa pièce tout en revendiquant une part de création. Le lecteur ne doit pas appréhender l'œuvre comme un pur témoignage his-

torique mais bien comme une œuvre d'art. On ressent, dans cet avant-propos, l'admiration très forte de Camus « *pour des hommes et des femmes qui, dans la plus impitoyable des tâches, n'ont pas pu guérir de leur cœur* ». Camus rend donc hommage à leur irréductible humanité, à leur « *juste révolte* », une révolte légitime car ce n'est pas la jouissance du mal que ses différents personnages recherchent mais la fin de l'oppression exercée par un tyran. Ceux que Camus qualifie dans *L'Homme révolté* de « *meurtriers délicats* », de « *cœurs extrêmes* », de « *grands cœurs* », paieront d'ailleurs cher cette violence libératrice.

#### Le personnage de Kaliayev ou la violence en débat

2. C'est un personnage qui a une quête, un but : il tue mais c'est au nom de la liberté et pour le bien-être à venir d'un peuple alors opprimé. La violence à laquelle il se livre (lancer la bombe sur l'oncle du Tsar) a un sens pour lui. Il revendique une certaine pureté d'intentions tout au long de la pièce : « *Nous acceptons d'être des criminels pour que la terre se couvre enfin d'innocents* » (p. 37) ; « *Ce n'est pas lui que je tue. C'est le despotisme* » (p. 42) ; « *J'ai lancé la bombe sur votre tyrannie, non sur un homme* » (p. 109) ; « *Quel crime ? Je ne me souviens que d'un acte de justice* » (p. 116). Cette violence n'est pas celle incarnée par Stepan qui ne se fixe aucune limite. Il y aurait donc différentes violences ; celle qui a un but humaniste semble légitime d'après Kaliayev.



▲ Camus, assis à son bureau au journal *Combat*, 1944.

– C'est aussi un personnage humain, une âme sensible. Kaliyev a un cœur et un certain sens éthique : « *Je n'ai pas pu* » (p. 52) ; « *Il y avait des enfants dans la calèche du grand-duc* » / « *Je n'ai jamais pu soutenir ce regard* » / « *Je n'ai pas vu la grande-duchesse. Je n'ai vu qu'eux* » (p. 53-55) ; « *tuer des enfants est contraire à l'honneur* » (p. 65) ; dans la bouche de Stepan face à Kaliyev : « *Je n'ai pas assez de cœur pour ces niaiseries* » (p. 59).

– Kaliyev a une conscience : « *Je croyais que c'était facile de tuer, que l'idée suffisait, et le courage. Mais je ne suis pas si grand et je sais maintenant qu'il n'y a pas de bonheur dans la haine* » (p. 83). Les pages 83-86 (Kaliyev face à l'amour) peuvent être examinées. Il représente toutes celles et ceux auxquels Camus rend hommage dans son avant-propos : « *des hommes et des femmes qui, dans la plus impitoyable des tâches, n'ont pas pu guérir de leur cœur* ».

– Il a l'âme d'un poète ; aux yeux de Stepan, cette âme est antinomique avec l'action terroriste (p. 20). Kaliyev est un révolutionnaire idéaliste ; il aime la vie, croit en la paix à venir et pour laquelle il œuvre, là où Stepan est profondément nihiliste. Kaliyev est plein de vie ; on détachera la didascalie qui accompagne son entrée en scène : « *Il rit* » (p. 26-27-28), ou p. 33 : « *J'aime la vie. Je ne m'ennuie pas. Je suis entré dans la révolution parce que j'aime la vie* », p. 36 : « *la révolution pour la vie, pour donner une chance à la vie* ». À la p. 89, son regard se tourne vers un bonheur futur : « *La Russie sera belle* ».

– C'est un personnage qui s'engage et va jusqu'au bout. Il renonce à être gracié, n'est pas lâche. Son action revêt un sens collectif qu'il assume pleinement ; il donne sa vie au nom d'un idéal révolutionnaire pour lequel il accepte de mourir : « *Une pensée me tourmente : ils ont fait de nous des assassins. Mais je pense en même temps que je vais mourir, et alors mon cœur s'apaise* » (p. 39) ; « *Si je ne mourais pas, c'est alors que je serais un meurtrier* » (p. 119) ; « *Mais, en mourant, je serai exact au rendez-vous que j'ai pris avec ceux que j'aime, mes frères qui pensent à moi en ce moment. Prier serait les trahir* » (p. 121) ; « *D'autres viendront peut-être qui s'autoriseront de nous pour tuer et qui ne paieront pas de leur vie* » (p. 137) s'inquiète Dora au dernier acte. Enfin, il fait des choix même s'ils sont difficiles : il sacrifie son amour pour Dora ou du moins le transcende-t-il dans l'action révolutionnaire.

Pour conclure, Kaliyev est l'archétype du personnage tragique entraîné par son destin et mû par son idéal. En conflit avec sa conscience morale, il se bat pour une cause qui ne peut que le brayer. Le théâtre, en tant que paroles et actes, nous met au cœur d'un débat incarné qui anime les personnages. La pièce, aux enjeux politique, philosophique et moral, met en avant les différentes manifestations de la violence et les débats qu'elle suscite. Si les personnages s'affrontent les uns les autres, ils se confrontent surtout à eux-mêmes.

## Commenter une scène d'exposition

En complément à l'étude de l'œuvre intégrale, on analyse la scène d'exposition de *Médée* de Max Rouquette. Cette scène nous permet d'examiner un personnage antique tragique revisité par un écrivain contemporain. Nous proposerons aux élèves de faire un commentaire de cette scène, afin d'investir les notions acquises dans l'exercice de la dissertation par la suite.

## → Proposition de commentaire

D'Euripide à Sénèque, en passant par Corneille ou encore Anouilh, la figure de Médée a fait l'objet de nombreuses réécritures. Max Rouquette, écrivain peu connu de la fin du XX<sup>e</sup> siècle – ses œuvres ont été écrites en occitan, puis traduites par lui-même en français à partir des années 1980, élargissant ainsi son public – s'est lui aussi intéressé à Médée, l'excessive et la meurtrière, dans son œuvre théâtrale éponyme publiée en 2003. L'extrait que nous allons commenter se situe au tout début de la pièce : tandis que Médée dort « *dans un terrain vague, non loin des remparts de Corinthe* » dans l'attente de Jason, la vieille Salimonde révèle la situation tragique de sa maîtresse dans le cadre d'un monologue.

### I. Un monologue inquiétant

Cette scène d'exposition prend la forme d'un monologue inquiétant, tout d'abord par la mise en place d'un cadre spatio-temporel morbide, un *no man's land* à la couleur du sang. Les didascalies occupent une grande place et confèrent au texte une forte théâtralité ; ainsi, la didascalie initiale, longue et riche, parle des conditions de vie précaires propres à l'exil et dessine le lieu de vie de Médée, un lieu de déchéance et de pauvreté : « *Une maison à demi ruinée, sans porte ni fenêtres : on les a volées ou, peut-être, brûlées pour se chauffer. De l'herbe, de la paille. Devant la porte, des balayures [...] un tas de cendres* ». Le personnage qui accompagne Médée renforce la puissance maléfique de cet espace ; en ce sens, Salimonde, figure du deuil avec son « *écharpe noire* » couvrant « *ses cheveux blancs* » comparés à des « *serpents* », est une figure annonciatrice de Médée, elle-même « *dressée comme un serpent* » aux aguets.

Le décor tel qu'il se trouve posé est symbolique ; il est question d'« *une corde tendue où on a mis à sécher une grande couverture rouge, qui cache une bonne partie de la scène* », d'un « *fil* » et d'un « *tambour* », autrement dit d'une orchestration tragique intensifiée par un silence que rendent palpable la didascalie récurrente : « *Un temps* », les points de suspension dans les paroles de Salimonde ou la phrase « *La vieille se tait* ». Cette scène d'exposition pose une atmosphère pesante où proies et prédateurs se trouvent mis en présence ; le Chœur qui entre en scène à la fin de ce monologue cerne tout autant l'ancre de la sauvage Médée que Médée ne fait peser sur la ville, en état de siège, une menace terrible, celle-là même qui culmine dans l'imprécation de Salimonde : « *Ah ! du fond du temps sans bornes, j'entends se lever un vent de malheur ; comme on devine le temps aux élancements, dans les reins, d'une vieille douleur* ». En effet, dans ce cadre spatio-temporel d'une grande noirceur, un conflit couve ; c'est bien une guerre qui se prépare sur fond de départ-absence de Jason. L'insistance sur l'adverbe « *jamais* », le futur à valeur prophétique, le chiffre « *trois* » scandé comme un compte à rebours : « *Il ne reviendra jamais, il ne reviendra jamais ! C'est évident. Trois fois Créon le fit appeler. Et il y a trois jours qu'il est allé chez Créon. Et il y a trois jours que* » soulignent l'inexorable engrenage tragique qui ranimera le monstre sommeillant en Médée.

### II. Une vision pessimiste de la condition humaine

Le personnage éponyme de Médée, suscitant terreur et pitié par sa dualité tragique, est au cœur du monologue de Salimonde. Nous avons le portrait d'une femme qui attend le retour de son mari avec une opiniâtreté maximale, « *sans crain[te]* », « *sans la moindre peur* », « *sans relâche* », « *Sans ciller* ». Hyperpuissante,



➤ *Médée* de Max Rouquette, mise en scène de Jean Louis Martinelli au théâtre de Nanterre Amandiers, 2009.

Médée reste imperméable aux intimidations de « *la nuit* », « *au froid mortel* », aux « *ombres et bruissement des ténèbres* ». Monstre par ses « *yeux terribles* », son « *œil de glace* », sa stature de « *serpent furieux* », Médée est-elle pour autant invulnérable ? Surhumaine et pourtant pathétique, telle apparaît, au seuil de la pièce, Médée emportée par le sommeil, jouet des dieux, abandonnée et exilée. Les verbes « *clouer* », « *ciller* », « *noyer* » expriment les intenses blessures qui lui sont infligées et la prière de Salimonde « *Puisse le ciel lui garder le long sommeil* », « *Pitié pour elle, dieux de là-haut, cachés dans les nuages et muets comme des poissons* », « *Pitié pour elle. Pitié pour les enfants* » nous demande d'aller à la rencontre d'un personnage complexe et duel en prise avec la spirale néfaste du divin.

Fortement reliée au personnage de Médée, la réflexion sur le sens de l'existence humaine constitue l'intérêt majeur de cette scène d'exposition. La voix-voie du néant (« *dort* », « *mort* », « *celui qui ne naquit jamais* », « *mourir* », « *se dessécher* », « *s'évanouir* ») se trouve d'emblée à son paroxysme : Salimonde « *rumine* » et les questions rhétoriques « *Pourquoi naître ?...* », « *À quoi bon vieillir ? La soif aveugle de la chair, une fois rassasiée, que reste-t-il ?* » confèrent à son monologue des accents shakespeariens, la vie n'étant envisagée que comme une succession d'arrachements et d'exils : « *lorsque demain n'a qu'un visage* », « *Quand toute vie n'est qu'un morceau de malheurs, de douleurs, de crimes* ». Apatrides et esseulés, ces personnages sont voués à ressentir le vide de la vie, à marcher « *d'un pas incertain* », « *sans savoir où aller* ». Pour dénoncer ce destin d'errance, Salimonde file la métaphore du « *chardon* », plante rebutante, proliférante et nuisible : « *Les chardons secs, roues lancées dans l'espace du désert, le vent d'hiver les emporte sans pitié, sans relâche, sous la pluie et le gel. Nous ne sommes rien de plus qu'un chardon arraché à sa terre et qui roule à tout vent et se déchire à chaque pierre* ». Semblable à un « *chardon* », pris dans la roue de l'infortune, l'étranger est donc un

indésiré, ce qui suscite l'indignation de Salimonde parlant pour un collectif, désigné par le pronom « *nous* », se faisant ainsi le portevoix de son peuple « *maudit* ».

Cette scène d'exposition est très riche : elle pose un espace résolument tragique via le personnage de Salimonde tout en révélant la dualité de Médée. Surtout, ce monologue fait résonner les thèmes existentiels et politiques de la pièce : Médée, mise au rebut de la ville de Corinthe, est renvoyée à son statut de femme délaissée et d'étrangère. La vie s'apparente à une errance, un théâtre où tout passe. Faisant suite à cette scène, le « *Psaume des Chemins* » assimilera clairement l'étranger au désastre ; ainsi le Chœur entérinera-t-il le chemin tortueux de Médée par qui « *périt la paix* ».

## Vers la dissertation

Pour mener à bien cet exercice, les élèves exploiteront la lecture de l'œuvre intégrale *Les Justes* et le parcours problématisé, ainsi que le commentaire de la scène d'exposition de *Médée*.

### ➔ Sujet

« *À l'acteur, je dis toujours qu'il doit avaler une kalachnikov et mettre la salle dans un état épouvantable* » déclare Wajdi Mouawad dans un entretien accordé au magazine *Télérama*, n°3560 du 4 avril 2018.





▲ Alphonse Mucha (1860-1939), Médée, Affiche pour Sarah Bernhardt et le Théâtre de la Renaissance, 1898.

## → Proposition d'introduction et plan détaillé de la dissertation

Le théâtre est un art de la parole et du corps, un art de la présence et, en tant que tel, il ne peut qu'impacter le lecteur-spectateur. Lorsque nous lisons un texte théâtral et/ou assistons à une représentation, nous vivons donc une expérience. Mais de quelle nature est cette expérience ?

Nous pouvons notamment nous demander si lire un texte théâtral et/ou assister à sa représentation, ce n'est pas se confronter à une extrême violence. Quelles sont les principales formes de la violence à l'œuvre au théâtre ? Peut-on parler de degrés de violence ? Quel rôle peut avoir la mise en scène ? La violence étant entendue comme atteinte à l'intégrité physique et/ou morale d'un individu ou d'un groupe, le théâtre serait alors synonyme de chocs, d'épreuves, de souffrances et l'expérience théâtrale serait irréductiblement maléfique.

Afin de répondre à ces différentes questions, nous verrons, dans un premier temps, que le théâtre peut être associé à l'idée de danger pour, dans un second temps, démontrer que le théâtre est aussi une expérience libératrice et positive ; le lecteur-spectateur ne se confronte qu'à un danger relatif.

## I. Le théâtre comme lieu de tous les dangers

1. Une violence inscrite dans les actes des personnages, les événements relatés et/ou joués, les personnages aux comportements excessifs. Médée est une meurtrière. Dans *Les Justes*, il est question de répondre à la violence par la violence : lancer une bombe contre le Tsar. En écho, on peut citer ici une phrase de Dimitris Dimitriadis : « *Écrire du théâtre est un accouchement de monstres* ».

2. Une mise à l'épreuve par la gravité et la profondeur des thèmes, des réflexions : théâtre et violence morale, psychologique. *Les Justes* pose la question de l'engagement et de la révolte, de l'amour impossible entre Dora et Kaliayev. Dans *Médée* de Max Rouquette c'est la question de l'exil, de la terre qui rejette l'autre, l'étranger. Dans un entretien donné sur *evene.fr* en juin 2009, Wajdi Mouawad affirmait que « *Le théâtre rassemble des gens venus écouter un cri qui va les bouleverser* ».

3. Immersion et intensification de la violence : l'impact émotionnel lié à la mise en scène. À titre d'exemples, on interrogera l'expérience de spectateur des élèves. Sinon, l'interprétation de Médée par Isabelle Huppert dans la mise en scène de Jacques Lassalle est très éloquente ; de blanc vêtue, la comédienne a bien avalé la « kalachnikov » dont parle Mouawad. Le décalage entre le costume et la voix crée une très forte sensation de malaise et d'oppression.

**Transition :** Toutefois, le théâtre ne se complaît pas dans un pur voyeurisme et ne cherche pas à nous torturer inutilement ; c'est aussi le lieu d'une certaine magie. Mouawad, toujours dans son entretien accordé à *Télérama*, affirme que « *L'écriture théâtrale doit convaincre par sa puissance poétique et émotive. C'est grâce à l'incarnation radicale de la parole, via le corps des comédiens, que l'étincelle peut avoir lieu* ».

## II. Le théâtre comme expérience intense mais cathartique

1. Le spectacle, en tant qu'espace de jeu, est relativement bienveillant. Même lorsque le quatrième mur est aboli par un dispositif plus ou moins immersif, nous savons que nous avons franchi un lieu « protégé » ; nous faisons d'ailleurs corps avec le public.

2. La dimension symbolique du texte et/ou du spectacle. On pourra réfléchir avec les élèves aux échappées et portes de sorties offertes au lecteur-spectateur, qu'il s'agisse de retour à la réalité par la rupture de l'illusion théâtrale ou de sublimation de la violence par l'art. Dans le texte de Max Rouquette, l'écriture poétique est une échappatoire à la noirceur. Dans la mise en scène de Jacques Lassalle, la minéralité et l'épuration de l'espace nous transportent dans un lieu originel sans souillure apparente.

3. La part d'« étincelle ». Pas de violence à l'état pur ; beauté et lumière ne sont jamais bien loin. On peut les trouver notamment dans les personnages : Kaliayev et Dora sont humanisés par leur amour impossible ; Médée représente la figure de l'exilée mise au rebut d'une société à travers les didascalies qui encadrent la scène d'exposition.

# Qui est le barbare ?

## Le discours de Calgacus (suite)

Par **Laurence Méric-Bonini**, professeure de lettres classiques au lycée Jean-Perrin (Rezé)

### Présentation

Dans la NRP n° 82 nous avons travaillé sur la traduction d'un extrait de la *Vie d'Agricola* de Tacite ; nous y avons découvert la figure du chef calédonien Calgacus et la dureté de ses propos envers les Romains. Nous allons maintenant procéder au commentaire de ce texte pour cerner tout d'abord le sens que Tacite donne à ce réquisitoire et dans un second temps le mettre en perspective avec des extraits de deux autres historiens, l'un de Salluste et l'autre de Tite-Live.

**Objectif :** Comprendre la portée d'un discours dans une œuvre historique.

### Commenter le texte de Tacite

On peut, dans un premier temps, demander aux élèves de travailler sur le portrait que Calgacus dresse des Romains en récapitulant les différents aspects de leur comportement. On les invite ensuite à observer l'image que Tacite donne, en écho, du chef calédonien.

#### Commentaire

On pourrait s'étonner de trouver une telle charge contre l'impérialisme dans la biographie d'un homme qui fut chargé de la conquête de la Bretagne. Reste à savoir ce que vise vraiment Tacite par le discours qu'il prête au chef calédonien. Il y dresse en effet deux portraits, l'un direct – celui des Romains – l'autre indirect – celui de Calgacus, le barbare.

#### I. UN PORTRAIT ACCABLANT DES ROMAINS ?

L'hostilité des Romains se manifeste tout d'abord par une **attitude arrogante** suggérée par le mot *superbia* qui résume tous les défauts que Calgacus va inventorier.

Son reproche le plus développé concerne la **violence** dont les Romains font preuve, mis en avant à travers les termes *infestiores*, *Raptores orbis*, *vastantibus*, *trucidare*, *inter uerba* et *contumelias*, dont on peut noter aussi les sonorités rudes.

Leur violence est également présentée comme la traduction en acte de la **cupidité** qui les anime et que l'on trouve dans l'adjectif *avari*, dans les verbes *scrutantur*, *concupiscunt*, *aufferre*, *rapere* et dans l'accumulation *non Oriens*, *non Occidens satiauerit*. Cette cupidité est portée à son comble par l'hyperbole *solī omnium* qui fait du peuple romain une exception exécutable.

Non contents de faire de tels ravages, les Romains font preuve de **duplicité** en tentant de masquer leurs vices sous des discours trompeurs comme le soulignent *falsis nominibus* et *nomine amicorum*

*atque hospitum*. Ce faisant, ils trahissent la *fides*, vertu fondamentale.

Ajoutons à cela la **bestialité** que stigmatisent les noms *libidinem* et *lasciviam* et le verbe *polluuntur*, sans oublier la comparaison avec la mer et les rochers qui présente les Romains plus hostiles encore que les éléments naturels, c'est-à-dire moins domestiqués, moins civilisés.

Les Romains décrits ici, bien loin des vertus de l'*humanitas*, incarnent au contraire par leur cupidité, leur soif de pouvoir, leur orgueil et leur cruauté la *feritas* caractéristique des barbares.

Face à ces Romains barbarisés, comment le barbare Calgacus apparaît-il ?

#### II. LE PERSONNAGE DE CALGACUS

##### a. Sa stature de chef

Notre passage commence par la phrase : « *Parmi les chefs, Calgacus se distinguait par sa bravoure et son lignage.* » (*inter pluris duces uirtute et genere praestans nomine Calgacus*). Tacite focalise l'attention sur Calgacus en le détachant du groupe *inter plures duces*. Un autre indice de son statut hors du commun est le fait que l'on sache son nom. Tacite n'a désigné nommément parmi les chefs bretons que la reine Boudicca et ce Calgacus. Observons aussi les qualités qui lui sont attribuées : l'honneur, la bravoure et la naissance : *virtute et genere*.

Or ne sont-ce pas là les qualités que l'on reconnaît à un *vir*, c'est-à-dire à un Romain ?

##### b. Le discernement politique

Calgacus perçoit bien la situation de son pays, tant géographique qu'économique comme on le voit à la fin du § 30 et dans la phrase 2 du § 31.

Il est aussi capable d'analyser l'état des forces en présence et donc les atouts de son peuple : « *Tout ce qui fait vaincre est de notre côté* » ; en effet, les Calédoniens ont pour eux à la fois des « *épouses qui enflamment leur courage* », « *pas de famille* », l'avantage du nombre et la connaissance du terrain : « *Ils ne connaissent rien de cette terre* ».

Calgacus a aussi une bonne connaissance de la composition de l'armée romaine, qui « *n'est qu'un ramassis des peuples les plus disparates* », et dont « *seules des circonstances favorables préservent [son] unité* ».

Enfin, il est capable de décoder les mobiles et la mentalité du peuple qu'il a à combattre, faisant état des prétextes qu'ils invoquent « *l'amitié et les lois de l'hospitalité* » et accumulant les termes à connotation négative.

##### c. Le sens de la parole

Tacite prête à Calgacus de vraies qualités oratoires, ne serait-ce d'abord que par la longueur de son discours (dont nous n'avons ici

que des extraits). Celui-ci est aussi marqué par plusieurs procédés stylistiques tels que :

- les rythmes binaires omniprésents : *coniuges sororesque, amicorum atque hospitum...*
- avec les parallélismes *nullae Romanos coniuges accendunt, nulli parentes* ;
- les antithèses *uitia hostium/gloriam* et *secundae res /aduersae*
- l'accumulation comme à la fin du § 31
- la question rhétorique « *Croyez-vous vraiment que les Romains soient aussi vaillants à la guerre que dévergondés dans la paix ?* »
- les exclamations en fin de texte
- l'utilisation de la première personne du pluriel qui crée l'unité

La stratégie argumentative consiste également à alterner les passages où il discrédite les Romains et ceux dans lesquels il encourage les Calédoniens, voir en particulier le § 32.

Courage, intelligence, dévouement à sa patrie et maîtrise du discours sont autant de qualités qui caractérisent le citoyen romain. Ainsi, Calgacus est romanisé par les qualités que Tacite lui prête autant que par la qualité de son langage, premier marqueur de civilisation, ce que traduit bien l'étymologie du mot *barbare*.

## Conclusion

Le barbare acquiert dans ce texte une dignité peu commune, alors que les Romains sont discrédités. Cette romanisation du bar-

## Texte de Salluste

*Romanis cum nationibus, populis, regibus cunctis una et ea vetus causa bellandi est, cupido profunda imperi et divitiarum ; qua primo cum rege Macedonum Philippo bellum sumpsero ; dum a Carthaginiensibus premebantur amicitiam simulantes. [...]*

*Nunc, quaeso, considera nobis oppressis utrum firmiorem te ad resistendum, an finem belli futurum putes ? Scio equidem tibi magnas opes virorum armorum et auri esse ; et ea re a nobis ad societatem ab illis ad praedam peteris. [...]*

*An ignoras Romanos, postquam ad occidentem pergentibus finem Oceanus fecit, arma huc convertisse ?*

*Neque quicquam a principio nisi raptum habere, domum, coniuges, agros, imperium ? Convenus olim sine patria, parentibus, pestem conditos orbis terrarum, quibus non humana ulla neque divina obstant, quin socios, amicos, procul iuxta sitos, inopes potentisque trahant excendant, omniaque non serva et maxime regna hostilia ducant.*

*Romani arma in omnis habent, acerruma in eos, quibus victis spolia maxuma ; audendo et fallundo et bella ex bellis serundo magni facti. Per hunc morem extinguunt omnia. Fortuna autem vitii nostris adhuc incolumis.*

bare et cette « barbarisation » du Romain posent la question de la légitimité de cet impérialisme. Mais Tacite ne le remet pas en cause en tant que tel. Son objectif n'est pas que Rome renonce à ses conquêtes. Il entend au contraire inciter les Romains à retrouver la *virtus* qui a fait leur grandeur. N'oublions pas l'œuvre dans laquelle s'intègre ce passage ; c'est bien sûr une louange envers l'action d'Agricola, qui incarnait cette *virtus* comme l'explicité Tacite à la fin de l'ouvrage :

« *Laisse-nous plutôt honorer ta mémoire en t'admirant et en immortalisant ta réputation et, si notre nature le permet, en t'imitant. Tel est le véritable hommage à te rendre, tel est le devoir de tous ceux qui te sont le plus attachés.* »

## Lecture comparée

### 1. TACITE ET SALLUSTE

À titre de comparaison, nous pouvons relire un fragment des *Histoires* de Salluste. Il s'agit de quelques extraits de la lettre fictive que Mithridate (roi du Pont) adresse à Arsace (roi de Parthes) pour lui proposer une coalition contre les Romains.

Sachez que les Romains n'ont jamais eu qu'un seul motif de faire la guerre à tant de peuples et à tant de rois : l'insatiable passion des richesses et du pouvoir ; c'est ce qui d'abord les arma contre Philippe, roi de Macédoine, tant qu'ils se virent pressés par les Carthaginois, ils simulèrent l'amitié. [...]

Maintenant, je te le demande, si tu nous laisses accabler, penses-tu que tu auras plus de moyens de résistance ou que la guerre n'arrivera pas jusqu'à toi ? Je sais qu'en soldats, en armes, en richesses, tes ressources sont immenses ; mais cela même qui nous fait rechercher ton alliance te désigne à leur cupidité. [...]

Ignorest-tu que les Romains, ne pouvant plus pousser leurs ravages jusqu'à l'occident où l'océan les arrête, se sont tous rejetés vers nos contrées ?

Ignorest-tu ce qu'est ce peuple qui, dès l'origine, n'a dû qu'au brigandage ses maisons, ses femmes, ses champs, sa suprématie sur quelques peuplades, vil ramas d'aventuriers, sans patrie, ne connaissant même pas les auteurs de leurs jours, nés pour être le fléau du monde entier, sans respect ni pour les dieux ni pour les hommes ; traitant indifféremment alliés comme ennemis, voisins comme étrangers, le faible comme le puissant ; renversant, exterminant tout sur leur passage ; regardant comme leur ennemi quiconque n'est pas leur esclave, en voulant surtout aux monarchies ? [...]

Armés contre tous, ils le sont encore plus contre ceux dont la défaite leur promet de plus riches dépouilles. C'est par un enchaînement d'attentats et de perfidies, c'est en semant guerres sur guerres qu'ils ont fondé leur grandeur. Avec cette politique ils anéantiront tout.



**Exercice**

Le texte étant par endroits assez difficile, on peut proposer aux élèves de faire correspondre les expressions des deux textes de façon à montrer que le regard porté par l'étranger sur les Romains est similaire. On leur donnera un tableau contenant les expressions du texte de Salluste ou de Tacite (au choix) en leur demandant de compléter l'autre colonne.

Texte de Salluste	Texte de Tacite
<p><b>a.</b> cupido profunda imperi et divitiarum</p> <p><b>b.</b> amicitiam simulantes</p> <p><b>c.</b> postquam ad occidentem pergentibus finem Oceanus fecit, arma huc convertisse</p> <p><b>d.</b> Convenus olim sine patria, parentibus</p> <p><b>e.</b> pestem conditos orbis terrarum</p> <p><b>f.</b> inopes potentisque trahant</p> <p><b>g.</b> Fortuna autem vitiis nostris adhuc incolumis.</p>	<p><b>a.</b> si locuples hostis est, avari, si pauper, ambitiosi</p> <p><b>b.</b> nomine amicorum</p> <p><b>c.</b> quos non Oriens, non Occidens satiauerit</p> <p><b>d.</b> contractum ex diuersissimis gentibus</p> <p><b>e.</b> Raptores orbis</p> <p><b>f.</b> opes atque inopiam pari adfectu concupiscunt</p> <p><b>g.</b> nostris illi dissensionibus ac discordiis clari</p>

**Conclusion**

Ces deux historiens du premier siècle ont choisi de confier à un étranger, un prétendu barbare, le soin d'exprimer ces critiques. Le texte de Salluste pointe en effet les mêmes travers chez les Romains : cupidité (a), perfidie (b), insatiabilité (c et f) ; ce faisant, il les désigne aussi à la vindicte du reste du monde (e) et souligne leur manque de grandeur véritable (d et g).

**2. TACITE ET TITE-LIVE**

La condamnation des dérives romaines n'est pas propre aux historiens du premier siècle. On trouvait déjà chez Tite-Live (*Histoire romaine* XXIX, 17) le récit des exactions commises à Locres pendant la deuxième guerre punique par le légat Pleminius.

*in hoc legato uestro – dant enim animum ad loquendum libere ultimae miseriae – nec hominis quicquam est, patres conscripti, praeter figuram et speciem neque Romani civis praeter habitum uestitumque et sonum Latinae linguae ;*

*12. pestis ac belua immanis, quales fretum quondam quo ab Sicilia diuidimur ad perniciem nauigantium circumsedissee fabulae ferunt.*

*13. ac si scelus libidinemque et auaritiam solus ipse exercere in socios uestros satis haberet, unam profundam quidem uoraginem tamen patientia nostra expleremus :*

*14. nunc omnes centuriones militesque uestros – adeo in promiscuo licentiam atque improbitatem esse uoluit –*

*15. Pleminios fecit; omnes rapiunt, spoliant, uerberant, uolnerant, occidunt ; constuprant matronas, uirgines, ingenuos raptos ex complexu parentium.*

*16. cotidie capitur urbs nostra, cotidie diripitur ; dies noctesque omnia passim mulierum puerorumque qui rapiuntur atque asportantur ploratibus sonant.*

En cet homme, en votre légat – le malheur extrême donne le courage de parler librement – il n'y a rien d'un homme, Pères Conscrits, sauf la figure et l'apparence, rien d'un citoyen romain, sauf l'attitude, les vêtements et les accents de la langue latine :

12. c'est un fléau, une bête féroce, semblable aux monstres qui, jadis, occupaient le détroit qui nous sépare de la Sicile pour perdre les navigateurs, à ce que rapportent les légendes.

13. Encore, si ses violences ; ses débauches, sa cupidité, il se contentait de les exercer seul sur vos alliés, ce gouffre profond, certes, mais unique, nous le comblerions, grâce à notre patience ;

14. en réalité, de tous vos centurions, de tous vos soldats, (tant il a voulu voir chez tous indistinctement l'arbitraire et le vice !) il a fait des Pleminius ;

15. tous pillent, dépouillent, frappent, blessent, tuent, déshonorent les femmes, les jeunes filles, les enfants libres arrachés aux bras de leurs parents ;

16. c'est chaque jour qu'on prend notre ville, chaque jour qu'on la met à sac ; jour et nuit, tous les quartiers retentissent, çà et là, des lamentations des femmes et des enfants qu'on ravit et qu'on enlève.

Trad. E. Lesserre sur le site Bibliotheca Classica Selecta

**Conclusion**

Dans les paroles qui sont rapportées devant le Sénat romain par un vieillard, on retrouve tous les traits de la *feritas* chez le Romain, prétendu civilisé. On notera toutefois que le comportement de Pleminius est présenté ici comme une déplorable exception contre laquelle le vieil homme espère l'appui du Sénat, garant du respect des lois et des traités qui unissent Rome à ses alliés.

La perspective diachronique laisse entendre que cette « barbarisation » a eu tendance à se généraliser au fil du temps et des conquêtes.

# Désigner

Par Adrien Viallet, professeur de lettres au lycée Maurice-Utrillo de Stains

## Présentation

Probablement parmi les points les plus difficiles de la langue française, les reprises nominales et pronominales ne sont en général que superficiellement maîtrisées au lycée, parfois réduites à un simple toilettage esthétique qui viserait à éviter les répétitions. Beaucoup d'adultes laissent même passer quelques erreurs dans le choix du pronom : *dont* à la place d'*auquel*, *le* à la place de *lui*...

Cela tient d'abord à la complexité du système pronominal français – et à sa richesse ! La morphologie des pronoms et leur syntaxe sont par exemple dures à assimiler : ils ont une forme simple (*nous*, *plusieurs*) ou complexe (*le mien*, *celle-là*), une seule forme (*vous*) ou de très nombreuses (*je, j', me, m', moi*), ils varient parfois en genre (*ils* et *elles*) en nombre (*quelqu'un* et *quelques-uns*), admettent parfois des modificateurs (*quelqu'un de bien*), n'apparaissent parfois que dans des interrogations... Les difficultés culminent avec les pronoms relatifs et interrogatifs (dans les interrogatives indirectes), à la fois marqueurs de la subordination et pronoms, où subsistent des variations casuelles latines (*que* de l'accusatif, *dont* du génitif, *auquel* du datif...).

Ce sont des problèmes de maîtrise de la langue qui viennent aussi de la difficulté à concevoir ce qu'est un pronom. Le nom est trompeur à deux égards : *pronom* signifie en effet « à la place du nom » bien que les pronoms ne reprennent pas nécessairement un nom isolé (le plus souvent, c'est un groupe nominal) et que beaucoup de pronoms (à commencer par les pronoms personnels) ne remplacent rien mais désignent directement. On parlera plus facilement de substituts.

Les substituts nominaux et pronominaux posent aussi un problème sémantique de référence, dans des situations de lecture comme d'écriture. En effet, lors d'un commentaire par exemple, il se peut que l'élève, en lisant, se perde dans les désignations des personnages et des idées. L'identification des personnages ou, plus difficile encore dans les textes argumentatifs notamment, des abstractions n'est pas toujours acquise en Seconde. Il se peut aussi que l'élève perde son correcteur en rédigeant : la référence est plus facile à maîtriser dans la complicité de l'oral, où le destinataire comprendra qui est « il » même si le locuteur n'en a pas parlé avant, qu'à l'écrit où « il » pourra désigner tour à tour le texte, l'auteur et le narrateur bien que l'élève ne les ait jamais évoqués précédemment.

## Remédiation

La désignation et la substitution nominale ou pronominale sont donc au carrefour de la sémantique, de la syntaxe et de la morphologie. Il paraît évident qu'on ne peut espérer régler tous ces problèmes d'un seul coup. Il semble aussi que multiplier les règles de grammaire constitue plus un obstacle qu'une solution.

Pour la morphologie et la syntaxe des pronoms, on donnera quelques règles ainsi que des exercices de systématisation sur des points précis qui font en général problème dans l'écriture des élèves. Il est complexe de montrer que la forme du pronom est soumise à sa fonction au sein de la phrase, particulièrement chez les élèves les plus précaires qui ne maîtrisent pas les fonctions de la phrase. Mais on peut systématiser l'usage d'un pronom dans un type de phrase ou repérer des énoncés fautifs : c'est ce que proposent les exercices 1 à 3.

Une option qui nous paraît plus fertile – et plus chronophage – est celle de traiter l'ensemble des problèmes dans une « *situation problème d'écriture* »<sup>1</sup> longue, construite en plusieurs phases. Ces phases pourront prendre place dans les heures d'accompagnement personnalisé, sous la forme d'activités de lecture et d'écriture centrées autour du pronom. Nous présentons ces activités inspirées des travaux de Dominique Bucheton dans les exercices 4 et 5. Précisons qu'il convient de présenter ces activités aux élèves comme répondant directement à leurs besoins et liées aux obstacles qu'ils ont connus alors en lecture et en rédaction. Si ces activités ont lieu, un moment sera consacré à une « *analyse a posteriori de la manière dont les activités ont été vécues* »<sup>2</sup>. L'enseignant laissera ainsi l'occasion de penser la désignation.

1. Nous faisons référence à l'ouvrage *Refonder l'enseignement de l'écriture* de Bucheton et plus particulièrement aux projets qu'elle expose dans le chapitre intitulé « Une situation problème d'écriture : la désignation de personnages ».

2. *Ibid.*

## Désigner : entraînement

### Exercice 1

Complétez les phrases avec le pronom relatif qui convient (*qui, que, quoi, dont, où, le quel, desquelles, auxquels...*).

Exemple : *C'est un bel appartement. Ce bel appartement me plaît beaucoup.* > *C'est un bel appartement qui me plaît beaucoup.*

a. Cette fille est brillante. Elle s'appelle Flora.

Cette fille ..... s'appelle Flora est brillante.

b. Le film passe à 20h30. Tu m'as parlé de ce film.

Le film ..... tu m'as parlé passe à 20h30.

c. On a passé les vacances dans ce village. Je suis née dans ce village.

On a passé les vacances dans le village ... je suis née.

d. Les forêts sont belles en automne. Les faons vivent à l'ombre des forêts.

Les forêts, à l'ombre ... vivent les faons, sont belles en automne.

e. Je me souviendrai toujours de ces instants. Pendant ces instants, je n'ai jamais été aussi heureux.

Je me souviendrai toujours de ces instants pendant ..... je n'ai jamais été aussi heureux.

### Exercice 2

Complétez les phrases par *l', le, la, lui* ou *leur*.

Exemple : *Je connais ma leçon d'histoire.* > *Je la connais.*

a. Elle apprend la boxe à ses amis. Elle ..... apprend la boxe.

b. Elle apprend la nouvelle à ses amis. Elle ..... apprend à ses amis.

c. Les séances de relaxation font du bien à Bilal. Les séances de relaxation ..... font du bien.

d. Les deux frères rassurent leur mère. Les deux frères ..... rassurent.

e. Elle donne toujours beaucoup à manger à sa fille. Elle ..... donne toujours beaucoup à manger.

### Exercice 3

Qui se cache derrière le pronom *il* de la deuxième phrase ? Réécrivez-la pour qu'elle soit plus claire.

a. L'auteur évoque le héros du roman dès les premières lignes. Il a dix-huit ans, il est sur un bateau.

.....

b. Dans cet alexandrin, le poète est comparé à l'albatros. Il commence par « Le Poète » avec une majuscule.

.....

c. Dans une autobiographie, le narrateur et l'auteur ne font qu'un. Il passe un pacte de sincérité avec le lecteur.

.....

d. Harry Potter n'est pas le bienvenu dans son école. Ils disent que c'est un menteur.

.....

### Exercice 4

Voici un extrait d'une fable de La Fontaine :

« Le Rat qui s'est retiré du monde »

Les Levantins<sup>1</sup> en leur légende  
Disent qu'un certain Rat las des soins<sup>2</sup> d'ici-bas,  
Dans un fromage de Hollande  
Se retira loin du tracas.

5 La solitude était profonde,  
S'étendant partout à la ronde.  
Notre ermite nouveau subsistait là-dedans.  
Il fit tant de pieds et de dents  
Qu'en peu de jours il eut au fond de l'ermitage  
10 Le vivre et le couvert : que faut-il davantage ?  
Il devint gros et gras ; Dieu prodigue ses biens  
À ceux qui font vœu d'être siens.  
Un jour, au dévot personnage  
Des députés du peuple Rat  
15 S'en vinrent demander quelque aumône légère :  
[...]

Mes amis, dit le Solitaire,  
Les choses d'ici-bas ne me regardent plus :  
En quoi peut un pauvre Reclus  
Vous assister ? que peut-il faire,

20 Que de prier le Ciel qu'il vous aide en ceci ?  
J'espère qu'il aura de vous quelque souci.  
Ayant parlé de cette sorte,  
Le nouveau Saint ferma sa porte.

1. Habitants du Proche-Orient. – 2. Soucis.

Jean de La Fontaine, « Le Rat qui s'est retiré du monde »,  
*Fables*, Livre VII, 1678.

a. Résumez ce texte.

b. Relevez tous les mots ou expressions qui désignent le Rat.

.....

c. Que nous apprennent ces désignations sur le personnage ?

.....

### Exercice 5

Écrivez une histoire.

Un premier personnage rencontre un autre personnage, puis ils se séparent. Le premier personnage rencontre un groupe de personnages.

Attention ! Aucun des personnages ne devra être désigné par un prénom (ou un pseudonyme). Tous les personnages seront de même sexe. Le récit à la première personne n'est pas autorisé.

Vous pouvez vous inspirer de n'importe quel livre ou film. Vous avez quarante minutes.



## Corrigés commentés

1. Cet exercice vise à voir ou à revoir la morphologie des pronoms relatifs. On pourra faire la différence entre pronoms simples (*qui, que, dont...*) et composés (*auxquels, lesquelles, duquel...*). Selon le niveau des élèves et l'objectif du cours (de la remédiation avec des élèves en difficulté ou bien une séance de grammaire), on pourra soit attirer l'attention sur le lien entre la forme du pronom et la préposition imposée par le verbe (j'ai parlé de = dont j'ai parlé, pendant ce temps = le temps pendant lequel) ou bien faire remarquer le lien entre la forme du pronom relatif et sa fonction (sujet, complément du nom...).

- a. qui
- b. dont
- c. où
- d. desquelles
- e. lesquelles

2. Cet exercice vise à rectifier la confusion très courante entre pronom complément direct (*il, la, le*) et pronom complément indirect (*lui, leur*). Le *a* et le *b* montrent facilement la distinction entre ces deux pronoms. On pourra de même réviser compléments direct et indirect dans le *c* et dans le *d*. La phrase *e* est là pour montrer que même si le genre du complément est féminin (*sa fille*), le pronom est quand même *lui*. On entend souvent en effet : « elle *la* donne son bain », « il *la* donne le biberon ».

- a. leur
- b. l'
- c. lui
- d. la
- e. lui

3. L'exercice a deux buts : faire prendre conscience aux élèves des ambiguïtés des pronoms et les aider à faire varier les reprises nominales et pronominales plutôt que de se cantonner aux pronoms personnels.

L'exemple *a* et l'exemple *b* sont plus aisés à désambiguïser.

Le *Il* du *a* est le personnage de roman. On peut le remplacer par « *Ce dernier* », « *Le personnage* », « *Ce héros* » par exemple. On notera la présence des adjectifs démonstratifs « *Ce* » qui actualisent le nom pour éviter de le répéter.

Le *Il* du *b* reprend le groupe « *cet alexandrin* » : on le remplacera par exemple par « *ce vers* » ou on suggèrera, pourquoi pas, d'autres tournures de phrase moins rigides.

L'exemple *c* est plus obscur et pourtant courant : il n'est pas évident que le *il* recouvre l'auteur ou le narrateur, puisqu'on vient de dire que les deux se confondent. La solution la plus facile serait de citer le nom de l'auteur en question.

L'exemple *d*, quant à lui, montre un pronom qui n'a pas d'antécédent dans le texte ou bien qui est sous-entendu. C'est une trace du langage oral à l'écrit. L'élève doit comprendre qu'il doit toujours faire référence le plus précisément possible lorsqu'il écrit : *Ils* demande donc d'être précisé et sera remplaçable par « *ses camarades* », « *les professeurs* », « *son entourage* »...

4. C'est un exercice d'analyse littéraire par le prisme des reprises nominales et pronominales. Les *Fables* de la Fontaine sont une source inépuisable pour qui cherche à faire étudier les phénomènes de substitution dans la langue française.

a. Cette question vise à faire état de ce que les élèves ont compris après une ou deux lectures. Si on manque de temps, on pourra simplement concentrer la question sur le nombre de personnages dans le texte. Souvent les réponses sont diverses et des élèves ont du mal à cerner qu'on parle toujours du même rat. Ce résumé n'appelle pas de correction de la part du professeur qui doit bien se garder, pour le moment, de donner des indices aux élèves.

b. « *un certain Rat las des soins d'ici-bas* » ; « *Notre ermite nouveau* » ; « *Il* » (3x) « *dévo*t personnage » ; « *le Solitaire* » ; « *un pauvre Reclus* » ; « *il* » ; « *J'* » ; « *Le nouveau Saint* ». On pourrait aussi évoquer « *ceux qui font vœu d'être siens* » mais si le Rat semble inclus dans cette globalité, ce groupe nominal ne le désigne pas seul.

c. On peut élaborer ici un travail de classification. Qui veut étudier la grammaire fera la distinction entre pronoms personnels et groupes nominaux. Au sein de ces groupes nominaux, le professeur pourra même montrer la différence entre un adjectif substantivé seul (« *le Solitaire* ») ou bien un groupe nominal complexe (« *un certain Rat las des soins d'ici-bas* »).


Il est aussi intéressant de voir les informations que le poète nous apporte à travers ces reprises nominales. Les pronoms personnels sont, à cet égard, les moins intéressants quoiqu'il faille noter tout de même que le Rat parle de lui à la troisième personne puis à la première. On notera surtout la neutralité bienveillante du poète dans

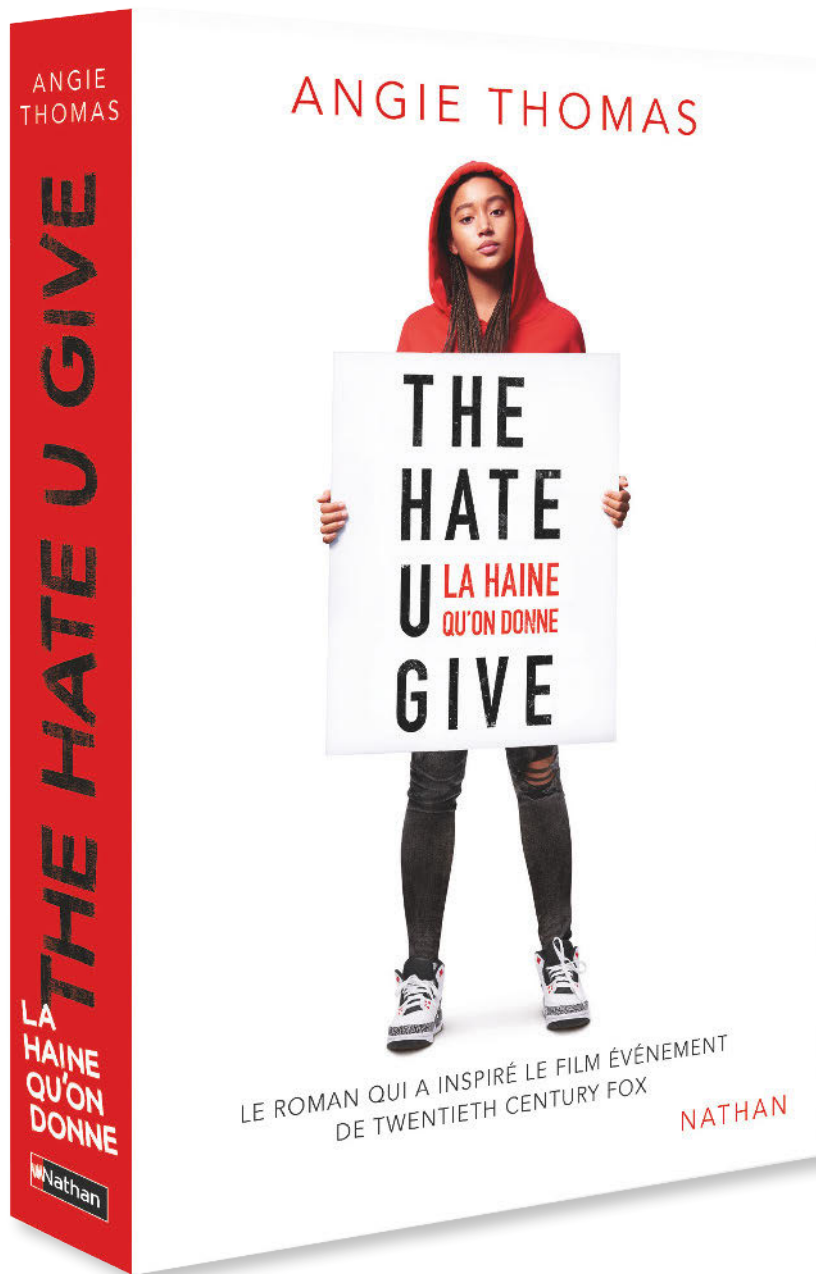
un premier temps, notamment à travers le déterminant indéfini « *certain* » ou bien le possessif « *Notre* ». L'ironie se fait sentir au fur et à mesure du texte : le Rat se désignant comme « *un pauvre Reclus* » après l'évocation de son opulence interpelle évidemment le lecteur. « *Le nouveau Saint* », reprise finale du poème, est à entendre comme de l'antiphrase. Plus loin encore dans la subtilité, on pourra commenter l'antéposition de l'adjectif *dévo*t dans « *dévo*t personnage » qui, au *XVII<sup>e</sup>* siècle, est marque d'ironie.

5. Cette consigne est reprise directement de l'ouvrage de Dominique Bucheton déjà cité. Utilisée de l'école primaire à l'université, contraignante grammaticalement mais très ouverte sémantiquement, elle constitue un casse-tête qui fera trouver ou retrouver les grandes ressources de la langue française. Bucheton évoque les épithètes (*la femme aux longs cheveux*), la précision sur les relations que les personnages entretiennent (*son mari, son ennemi, la victime*), les valeurs et les systèmes de focalisation (*notre héros préféré*), le jeu des pronoms indéfinis (*certain, d'autres, quelqu'un*).

Il sera intéressant pour le professeur d'étayer au fur et à mesure les connaissances des élèves sur la nomenclature technique de ces substituts en même temps que de leur demander un bilan des difficultés et des réussites connues lors de cette entreprise. On pourra laisser deux ou trois semaines avant de répéter le même exercice sans changer le fond de l'histoire, souvent avec beaucoup plus de succès.

# LE ROMAN QUI A INSPIRÉ LE FILM ÉVÉNEMENT DE TWENTIETH CENTURY FOX

Lauréat du prix  
des libraires  
 Libr'àNous



« Plus éclairant sur le vécu  
des Africains-Américains  
dans les Etats-Unis d'aujourd'hui  
que tous les livres que j'ai pu lire  
ces dernières années. »

**The Guardian**

« Tout le monde devrait lire  
*The Hate U Give* d'Angie Thomas. »

**HuffPost**

NOUVEAU

# ANTICIPA

## CONÇUE POUR VOUS

L'offre Santé & Prévoyance,  
référéncée par le Ministère  
de l'Éducation Nationale



ANTICIPA inclut également une assistance  
complète et des services pour vous  
accompagner au quotidien :

- consultations médicales à distance  
pouvant aller jusqu'à la délivrance  
d'une ordonnance.
- prise de rendez-vous médicaux  
en ligne
- et bien d'autres...

Réalisez votre devis sur



**anticipa.cnp.fr**  
rubrique "mon tarif en ligne"



**01 84 25 04 24**