



HAL
open science

Comment faire écrire à partir de l'objet ?

Alice Moine

► To cite this version:

Alice Moine. Comment faire écrire à partir de l'objet ?. Sciences de l'Homme et Société. 2023. dumas-04342915

HAL Id: dumas-04342915

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04342915>

Submitted on 13 Dec 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



HAL
open science

Comment faire écrire à partir de l'objet

Alice Moine

► **To cite this version:**

Alice Moine. Comment faire écrire à partir de l'objet. Sciences de l'Homme et Société. 2023. dumas-04342915v2

HAL Id: dumas-04342915

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04342915v2>

Submitted on 16 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License



2022-2023

Diplôme Universitaire
ÉCRITURE CRÉATIVE ET MÉTIERS DE LA RÉDACTION.

Mémoire de fin de formation.

COMMENT FAIRE ÉCRIRE

À PARTIR DE L'OBJET ?

ALICE MOINE

Direction : AMarie Petitjean / directrice

Soutenu le 22 Juin 2023 à CY Cergy Paris Université

Jury : AMarie Petitjean et Sylvie Brodziak

Les choses ont leurs secrets,
les choses ont leurs légendes,
mais les choses nous parlent
si nous savons entendre.

Barbara, *Drouot*

Et ces pleurs silencieux d'objets, à jamais abandonnés par leurs propriétaires. Avilis par des
mains étrangères, comme des corps non enterrés qui n'ont personne pour s'occuper d'eux.
Qui n'a jamais vu les sanglots d'objets morts n'a jamais rien vu ni entendu de triste.

Rachel AUERBACH,
Les sanglots des objets morts, traduit du yiddish (archives Ringelblum).

TABLES DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	5
PARTIE 1 : L’OBJET EN LITTÉRATURE.....	7
1. Définitions	9
1.1. Qu’est-ce qu’un objet ?	5
1.2. L’objet dans tous ses états.....	12
1.3. Typologies d’objet.....	16
Z.1. Zoom sur Francis Ponge : le mot-objet.....	20
Z.2. Zoom sur Jean Follain : réconcilier la parole et les choses.....	22
2. Pourquoi l’objet ?	25
2.1. L’objet matériel comme inducteur, une histoire personnelle.....	25
2.2. La place des objets dans les écrits scénaristiques.	27
2.3. Morceaux choisis de mon monde littéraire.....	30
3. L’objet en atelier d’écriture	31
3.1. Principe général de l’atelier.....	31
3.2. Recherche d’ateliers existants basés sur un inducteur matériel.....	33
Z.3. Zoom sur François Bon.....	38
3.3. Des bienfaits de la contrainte.....	40
3.4. Désacraliser le geste d’écrire.....	42
3.5. Ré-apprendre à regarder : le « punctum ».....	43
3.6. Un seul objet, plusieurs textes.....	44
3.7. Le cas particulier de la liste d’objets.....	45
3.8. Objet livre et livre-objet.....	47
Z.4. Zoom sur Michel Butor.....	51
4. L’objet dans les textes... ..	53
4.1. L’objet en littérature au XIXe siècle.....	53
Z.5. Zoom sur Honoré de Balzac.....	59
Z.6. Zoom sur Gustave Flaubert.....	61
Z.7. Zoom sur Émile Zola.....	63
Z.8. Zoom sur Marcel Proust	64
4.2. L’objet en littérature au XXe siècle.....	65
Z.9. Zoom sur Georges Perec et <i>Les Choses</i>.....	69

Z.10. Zoom sur Daniel Spoerri.....	71
4.3. Des sciences sociales à l'écopoétique.....	73
Z.11. Zoom sur Mauricio Rosencof.....	77
Z.12. Zoom sur Lydia Flem.....	78
Z.13 Zoom sur Christine Montalbetti.....	78
Z.14. Zoom sur Cécile Curiol.....	80
Z.15. Zoom sur la méthode KonMari.....	81
Z.16. Zoom sur Harry Parker.....	81
5. Dans ma valise d'animatrice.....	83
5.1. À propos de ma posture d'animatrice.....	83
5.2. L'art de la liste.....	86
PARTIE 2 : MISE EN PRATIQUE D'ATELIERS.....	90
<u>1. Atelier « OBJETS TROUVÉS, avez-vous donc une âme ? »</u>.....	91
1.1. Préambule autour de la perte.....	91
1.2. Matériel nécessaire.....	92
1.3. Script de séance.....	92
1.4. Exemples de textes produits en atelier.....	94
1.5. Laboratoire d'une expérience menée sans présence d'objet.....	105
<u>2. Atelier « Le pouvoir magique du CAPHARNAÛM »</u>.....	108
2.1. Préambule surréaliste.....	108
2.2. Matériel nécessaire.....	110
2.3. Script de séance.....	111
2.4. Exemples de textes produits en atelier.....	114
<u>3. Atelier « Parlez-vous BEAUBOURG ? »</u>.....	124
3.1. Préambule « Moviment ».....	124
3.2. Objectifs.....	126
3.3. Dispositif particulier à cet atelier.....	127
3.4. Matériel nécessaire.	127
3.5. Script de séance.	127
3.6. Exemples de textes produits en atelier.....	130
4. Retour des participantes : l'expérience de l'objet en atelier.....	136
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	138
BIBLIOGRAPHIE.....	142

INTRODUCTION

Faire écrire. Oui mais comment commencer ? D'où partir ? De la page blanche nourrie de plus pur imaginaire ? Celle qui impressionne et donne le vertige devant l'étendue du champ des possibles et le poids des prédécesseurs ? Comment le scripteur peut-il amorcer le geste d'écrire en atelier et ce, quel que soit la longueur, la forme ou le genre d'un récit attendu, tout cela dans l'ignorance des enjeux et des pivots ou de l'identité des personnages qui habiteront une histoire ? Au commencement d'une nouvelle, d'un roman ou de n'importe quel texte aussi bref soit-il, son auteur·rice ne sait rien au préalable. Planent une idée, un désir et quelques éléments épars qui ont suffisamment résonné pour générer un premier élan. Quels sont les éléments inducteurs à disposition sur lesquels prendre appui pour faciliter l'écriture ? Bien sûr les mots interceptés ou lus, les expériences d'autrui, les idées et les thèmes... Dans un tout autre registre, pourrait-on considérer que la cohabitation avec des objets tangibles sur lesquels le regard de l'auteur·rice se pose est une source d'inspiration ? Dans un récit de fiction, parfois les personnages agissent guidés par leurs intentions morales et à d'autres moments, leurs actions découlent directement de besoins matériels comme ceux nécessaires à leur socialisation, voire à leur survie. Car nous vivons au XXI^e siècle dans cette ère post-industrielle, soumis à nombres d'obligations matérielles qui contraignent plus qu'elles libèrent. Immergé·e·s dans un monde d'images et de marchandises, nous naviguons dans un océan d'objets imposés que nous devons manipuler dans notre travail, nos déplacements ou pour satisfaire nos besoins essentiels ou accessoires. Nos choix sont parfois liés à ce dont nous disposons ou ce que nous souhaiterions acquérir par nécessité ou par envie. Quels que soient notre milieu social, nos croyances, nos convictions philosophiques ou politiques, il est indéniable que les objets ont une grande influence sur nos destinées. En ce premier quart du XXI^e siècle résolument tourné vers la dématérialisation des techniques, du savoir et de la culture, les objets continuent d'orienter nos parcours en laissant planer leur ombre sur le peu de spiritualité qu'il nous reste. Est-ce cet abus de pouvoir qui confère aux objets une si mauvaise réputation dans les milieux intellectuels où les idées sont plébiscitées ? Pourtant qu'on le veuille ou non, l'objet a une place hégémonique dans nos vies. Tout condensé d'idées couchées sur le papier peut-il se targuer d'y échapper puisque le livre lui-même est un objet ? Quand bien même seule la voie numérique assure sa diffusion, son existence est encore redevable à la matérialité, du clavier sur lequel le texte a été saisi en passant par les fibres véhiculant ses informations cryptées jusqu'aux datas centers. Et si l'on ne peut que se désespérer de leur impact délétère dans la crise écologique que nous traversons, il me semble opportun de se réjouir de leur existence fictive dans l'impulsion créative, et

notamment littéraire.

C'est en partant du constat de l'omniprésence de cette matérialité que j'ai souhaité interroger l'objet comme inducteur dans le cadre d'ateliers d'écriture. Lointaine héritière du roman naturaliste du XIXe siècle, je trouve dans l'observation de ce qui m'entoure un territoire inspirant. Ainsi dans le cadre d'un atelier d'écriture, le monde concret et les objets tangibles pourraient constituer de véritables moteurs d'actions et de transformations du récit, quels que soient le genre et la forme abordés.

Partant de ma propre expérience d'auteure imprégnée d'images et de sons dont les années d'exercices du montage de films ont forgé l'approche, je vais expérimenter le postulat que la réalité matérielle pourrait devenir un tremplin désinhibant pour des participantes¹ d'ateliers d'écriture, notamment débutantes. Si l'objet bel et bien réel posé sur la table peut faciliter l'émergence d'un texte et son prolongement, alors comment faire écrire à partir de l'objet ? À quel dispositif peut-on faire appel pour stimuler leurs imaginaires ? Et ces objets bien réels, quels sont-ils ? Quels objets pour quels textes en particulier ? Objets moteurs de récit, objets prenant vie, cyber-objets, objets imaginaires, objets fétiches, objets sonores ou visuels : concrètement, que contiendrait la valise idéale de l'intervenant·e pour stimuler le processus de création littéraire en atelier d'écriture ?

Un choix n'est jamais anodin. En effet, mon approche de l'écriture provient notamment des techniques de l'écriture scénaristique que j'ai étudiées. Dans les films de qualité que j'apprécie, il s'agit toujours de montrer et non de dire. Le sujet agit, révélant ainsi ses buts secrets et ses empêchements. Objets manipulés, objets conduits, objets volés, arme du crime, objet de désir sont autant de vecteurs pour révéler l'état de conscience des personnages. En imaginant des protocoles d'écriture à partir des objets, je reproduis donc les processus de créations hérités de cette culture cinématographique autant qu'un penchant personnel : celui d'une inspiration qui ne craint pas de s'appuyer sur le concret pour raconter. Comme souvent chez les créateurs, ces processus sont invisibles pour celle ou celui qui les pratique, d'où la complexité que j'entrevois à les conscientiser. Partant du célèbre adage d'Aragon « Je crois encore qu'on pense à partir de ce qu'on écrit, et pas le contraire² », je vais donc m'atteler à clarifier ce protocole afin de constituer des ateliers singuliers qui me ressemblent. Duras ajouterait « Si on savait quelque chose de ce qu'on va écrire, avant de le faire, avant d'écrire, on n'écrirait jamais. Ce ne serait pas la peine.

¹ Sur quatre ateliers d'écriture menés, seuls deux hommes se sont présentés sur une trentaine de participantes. Par souci de réalisme, j'ai donc pris la liberté d'utiliser exclusivement le genre féminin pour désigner ceux qui ont suivi ces ateliers, comme Martin Wrinkler dans son livre *Ateliers d'écriture*, P.O.L., 2010.

² Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, Skira, 1969

Écrire, c'est tenter de savoir ce qu'on écrirait si on écrivait - on ne le sait qu'après³ », une citation qui m'oblige à faire un aveu : ce texte que vous lisez est une enquête autour de la thématique « Faire écrire par l'objet matériel » dont l'idée m'est apparue en rêve (comme souvent mes idées...). Selon le dicton d'un célèbre chirurgien « c'est en forgeant qu'on devient forgeron⁴ », je vais m'atteler à forger ma philosophie d'encadrante aussi souple et polymorphe que possible, dédiée à m'accompagner bien au-delà d'une seule année d'études universitaires. Dans ce but, j'explorerai des textes littéraires du passé jusqu'à nos jours pour évaluer la place des objets : comment à travers les siècles l'objet a été investi par la poésie et le roman et quels effets leur présence a-t-elle suscités ? Après le XIXe siècle, je me pencherai tout particulièrement sur deux auteurs du XXe siècle qui ont abordé l'objet d'une façon singulière : Francis Ponge (avec notamment *Le Parti-pris des Choses*, Gallimard, 1942), Georges Perec (dans *Les Choses*, Éditions Julliard, 1952) et d'autres rencontrés en chemin. Je m'intéresserai également à la question de l'objet dans les sciences sociales. Cet état des lieux non exhaustif permettra de me constituer un corpus de textes solide dont découleront mes consignes. À la croisée des arts et de la littérature, j'ausculterai la démarche inspirante des artistes Daniel Spoerri, créateur de « tableaux pièges » renfermant des objets, et Michel Butor auteur de livres-objets. Enfin, je présenterai trois ateliers sur le thème de l'écriture à travers les objets animés lors de mon stage à la Bibliothèque Publique d'Information⁵ située au cœur d'un objet surnommé « moviment » par Francis Ponge : le Centre Georges Pompidou à Paris.

Pour déterminer le bien-fondé de ma proposition, j'ai mené un travail de recherche dont ce mémoire est la restitution. Une recherche destinée à mieux me connaître (d'où ça me vient ? En quoi cette proposition est-elle mienne ?) ; à cerner le pourquoi de cette proposition (de quoi est-il question à travers l'objet ?) ; à établir une liste non exhaustive d'utilisation des objets en littérature (comment a-t-on procédé à travers les textes et les époques ?) et enfin à en analyser le processus (pratique de l'objet en atelier). Ma démarche consistera à être à la fois praticienne et chercheuse. Au terme de ce mémoire, j'ose espérer que le trajet parcouru me permettra de définir l'ossature de mes futurs ateliers et leurs possibles développements dans le but de poursuivre mon chemin d'auteure en évolution permanente, le regard tourné vers un des objets qui m'est le plus cher au monde : l'écriture.

³ Marguerite Duras, *Écrire*, Gallimard, 1993

⁴ Sauveur-François Morand, *Opuscules de chirurgie*, Chez Guillaume Desprez, Imprimeur du Roi & du Clergé de France, 1768

⁵ À l'avenir j'utiliserai l'acronyme « Bpi »

PARTIE 1

L'OBJET EN LITTÉRATURE

1. Définitions.

1.1. Qu'est-ce qu'un objet ?

L'étymologie latine « *objectum* » qui vient de « *jacere* » qui signifie jeter et de « *obicere* » qui signifie jeter devant et désigne ce qui est placé devant. L'objet ramène à quelque chose de taille réduite et donc manipulable pour que l'on puisse le jeter. Cette chose est nécessairement relative au sujet, qu'il soit sujet de l'action (soit celui qui jette, donc l'émetteur) ou le récepteur (soit celui sur qui l'objet est jeté).

Un objet se décrit par son nom. De fait, l'objet se distingue du mot (*verbum*) qui le signifie et comme le dit admirablement Montaigne : « il y a le nom et la chose : le nom, ce n'est pas une partir de la chose ny de la substance, c'est une pièce estrangere jointe à la chose, et hors d'elle »⁶.

1. Toute chose concrète, perceptible par la vue, le toucher : *Perception des objets.*

Synonyme : chose.

2. Chose solide considérée comme un tout, fabriquée par l'homme et destinée à un certain usage : *Une lampe, un livre sont des objets.*

Synonymes : article - ustensile.

3. Chose définie par son utilisation, sa valeur, etc... ou chose de nature diverse, utilisée à des fins décoratives, de collection, utilitaires... Exemple : les objets de toilette. *Vous a-t-on pris des objets de valeur ?*

4. Chose inerte, sans pensée, sans volonté et sans droits, par opposition à l'être humain : *On nous traite comme des objets.*

5. Entité définie à l'intérieur d'une science : *Objet mathématique.*

6. Ce sur quoi porte une activité, un sentiment. : *Quel est l'objet de vos recherches ? Un objet de désir.* Synonymes : matière - propos - substance - thème

7. But d'une action, d'un comportement : Toutes ces précautions ont pour objet la sécurité publique. Synonymes : objectif - sujet.

8. Chose ou personne qui motive une pensée, un sentiment, une action : *Il est l'objet d'une jalousie féroce. Sa colère est sans objet*⁷.

Au début de son étude sur le statut de l'objet dans la poétique de la Renaissance⁸, la professeure d'université Gisèle Mathieu-Castellani se pose également la question « qu'est-

⁶ Montaigne, *Les Essais*, Éd. Villet-Saulnier, PUF, 1965, II. 16, p. 618.

⁷ <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/objet/55366>

⁸ Mathieu-Castellani, Gisèle, *Avoir l'objet plus vivement empreint en l'ame: Le statut de l'objet dans la poétique de la Renaissance*, 2001.

ce qu'un objet ? » : « Une chose où l'on arrête les yeux, une chose où l'on arrête sa pensée, son cœur, son but ou son dessein »... « ce qui est opposé à notre vue, ou qui frappe nos autres sens, ou qui se représente à notre imagination », mais aussi « ce qu'on regarde, ou qu'on se représente, ou qu'on examine en s'appliquant à quelques art ou science »... ou encore « tout ce qui se présente à la vue », « tout ce qui se présente à l'esprit ».

Une autre définition nous est donnée par la professeure de littérature française et chercheuse suisse Marta Caraion : « Ainsi, avec des nuances définitionnelles, on distinguera les objets des choses selon leur relation aux sujets humains : la frontière entre les deux termes s'établit autour de l'acte de signification, l'objet étant la chose douée d'une finalité par rapport à l'humain. »⁹

À cette fonctionnalité peut venir s'ajouter une notion esthétique et/ou symbolique, une valeur d'échange et une sémantique sociale dont le fonctionnement a été décrit par Jean Baudrillard dans *Le Système des objets*¹⁰ (la « *Signification de prestige*¹¹ ») et par Pierre Bourdieu (*Le Pouvoir de la distinction sociale*¹²).

Dans *Éloge de l'objet : pour une philosophie de la marchandise*¹³, François Dagognet comprend la chose comme un élément du monde naturel non travaillé et employé par les humains (bout de bois, pierre) là où l'objet est une chose fabriquée par et pour l'homme : « l'appellation 'objet' renvoie, en effet, d'elle-même, au sujet : l'objet est posé, en face du sujet, par et pour lui, adjuvant ou un secours. ¹⁴»

La chose s'avère distincte de l'objet, bien que le langage courant s'encombre peu de cette distinction :

La chose est ce qui existe en soi, dans l'absolu, indépendamment de tout regard humain, indépendamment de toute figuration, de toute représentation, indépendamment de toute perspective du regard. En cela, elle s'oppose à l'objet qui ne se définit que relativement à l'activité d'un sujet, qu'elle soit perceptive ou productrice¹⁵.

L'objet se caractérise donc par une donnée relationnelle forte à l'humain qui en est le sujet. L'un des précurseurs français en sciences de l'information et de la communication Abraham Moles donnera cette définition de l'objet en 1969 :

⁹ Marta Caraion, *Comment la littérature pense les objets*, Champ Vallon, 2020, p. 28-29.

¹⁰ Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, Gallimard, Paris, 1968.

¹¹ Jean Baudrillard, *La morale des objets, Communications*, n°13, Les Objets, 1969, p. 25.

¹² Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

¹³ François Dagognet, *Éloge de l'objet : pour une philosophie de la marchandise*, Editions Vrin, 1989.

¹⁴ François Dagognet, *Éloge de l'objet*, Vrin, 2000, p. 20.

¹⁵ Christiane Vollaire, *La Matière des choses, Objet : Ponge*, textes réunis et présentés par Gérard Farasse, Paris, L'improviste, 2004, p. 84.

L'objet, dans notre civilisation, n'est guère naturel. On ne parlera pas d'une pierre, d'une grenouille ou d'un arbre comme d'un objet mais plutôt comme d'une chose.

La pierre ne deviendra objet que promue au titre de presse-papier.

L'objet a un caractère passif mais en même temps fabriqué.

Il est le produit de l'Homo Faber et, plus purement encore le produit d'une civilisation industrielle : un briquet, un fer à repasser sont des objets au sens le plus plein du mot. [...] En bref, qu'est-ce qu'un objet ? C'est un élément du monde extérieur fabriqué par l'homme et que celui-ci peut prendre ou manipuler¹⁶.

« Objets inanimés, avez-vous donc une âme qui s'attache à notre âme et la force d'aimer ?... » s'interroge Alphonse de Lamartine¹⁷ dans le poème *Milly ou la terre natale*¹⁸. Le poète nous interpelle sur la relation que nous entretenons avec les objets, qu'il s'agisse d'objets outils, d'objets fétiches, d'objets d'art, d'objets de culte ou encore d'objets imaginaires. Car les objets bien réels acquièrent à nos yeux une valeur non pas seulement marchande mais de l'ordre du véritable attachement. Ils possèdent un statut existentiel, qu'ils soient issus du domaine du quotidien ou du domaine de l'art. Du plus banal au plus sophistiqué, l'objet nous permet d'accéder au monde symbolique. Ils nous offrent un ancrage au réel dans une époque d'immatérialité à l'ère numérique.

Chaque objet porte en lui son récit, des étapes de fabrication à sa conception utilitaire ou artistique jusqu'à son usage réel. Il est le fruit d'une époque faite d'histoires (avec un grand H ou pas), de croyances ou de valeurs symboliques. Gageons que si nous prenons le temps de les scruter et d'interroger leur présence au monde, ils peuvent nous révéler une part de leurs mystères et bien au-delà : les objets sont parties intégrantes des sociétés humaines et en cela, les objets parlent d'homme et de femme en particulier. Leur petite voix intérieure me pousse à les convoquer dans le processus d'écriture.

Objets décrits, objets décriés, objets d'écrits : initier un « voyage dans l'épaisseur des choses¹⁹ » selon la formule de Francis Ponge, n'est donc pas une tâche aisée, tant l'objet est polysémique en fonction des approches disciplinaires et des contextes d'études. En littérature comme en poésie, les objets appartiennent à différentes typologies qu'il s'agit ici d'éclairer.

¹⁶ Abraham A. Moles, *Objet et communication*, *Communications*, n°13, Les Objets, 1969, p. 4-5.

¹⁷ 1790-1869

¹⁸ Alphonse de Lamartine, *Harmonies poétiques et religieuses*, Hachette, 2013.

¹⁹ Francis Ponge, *Le Parti pris des choses* suivi de *Proèmes*, *Introduction au galet*, Gallimard, Coll. « Poésie », 1993, p. 176.

1.2. L'objet dans tous ses états.

Dans son essai *L'objet et le récit de fiction*²⁰, Laurent Lepaludier classe les objets selon deux modes distincts de rapport au monde : le mode de représentation mimétique selon lequel les objets sont représentés selon les lois du monde empirique et la vraisemblance en opposition au mode représentation anti-mimétique ou de la déréalisation qui contrevient à ses lois et s'en affranchit. Le premier mode qui ancre l'effet d'illusion de réel s'étend du genre de fiction des romans d'aventures aux romans domestiques, au réalisme symbolique jusqu'aux romans policiers là où le second mode renvoie aux notions d'étrange et de merveilleux : ces objets qui échappent aux lois du monde réel peuplent les mythes et légendes, les contes des Mille et une nuits, la science-fiction de Wells, le fantastique ou le « nonsense » de Lewis Carroll... « We are nothing but a pack of card ! » s'écrie Alice²¹ dans un éclair de bon sens. L'objet dans la fiction a le pouvoir de faire croire à l'existence de l'objet, quand bien même celui-ci n'a aucune réalité.

1.2.1. L'effet de réel.

L'effet de réel est un élément présent dans un texte littéraire et dont la fonction est de donner au lecteur l'impression que le texte décrit le monde réel et non une fiction.

L'effet de réel a été nommé et théorisé par le philosophe et critique littéraire Roland Barthes dans un court article de 1968²² publié par la suite dans *Le Bruissement de la langue*²³. C'est notamment par cet effet que le récit de fiction permet de donner l'illusion du réel et faire croire à l'existence de l'objet. Le lecteur s'accorde à voir un monde « comme si » celui-ci était réel. Tout se passe comme si l'objet existait.

Ce sujet intéressait déjà les auteurs russes du XVIIIe comme l'évoque Victor Chlovski dans cet extrait :

Si par ailleurs on introduit un détail, il convient d'y réfléchir mûrement. Voici quelle conversation eut lieu entre Léon Tolstoï et Alexei Maximovitch Pechkov (Maxime Gorki), quand celui-ci vint pour la première fois rendre visite au grand écrivain. Tolstoï entama ainsi :

- Dans votre *Vingt-six et une* (titre d'une nouvelle), la table se trouve à combien de pas du poêle ?

Gorki répondit combien il y avait de pas entre les deux.

²⁰ Laurent Lepaludier, *L'objet et le récit de fiction*, Presses Universitaires de Rennes, 2004.

²¹ Lewis Carroll, *Alice in wonderland*, Pearson éditions, 2008.

²² Roland Barthes, « L'Effet de réel », *Communications*, n°11, 1968 p. 84-89.

²³ Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue : Essais critiques IV*, Seuil, 1993.

- Et la gueule de votre poêle, quelle largeur a-t-elle ?

Gorki le lui indiqua en écartant les mains ; alors Tolstoï se mit en colère :

- Comment pouvez-vous écrire que votre poêle éclaire les gens assis à table, alors que la largeur n'est pas suffisante ?!

Ce qu'il faut retenir de cette observation, c'est que Tolstoï, artiste déjà expérimenté, reliait l'une à l'autre chaque partie du tableau et prêtait attention au sens de chaque mot, alors que Gorki écrivait de manière approximative.²⁴

Le concept d'effet de réel permet de justifier la présence d'éléments descriptifs qui semblent dénués de valeur fonctionnelle, telle cette mention d'un baromètre dans la nouvelle *Un Cœur simple* de Gustave Flaubert : « un vieux piano supportait, sous un baromètre, un tas pyramidal de boîtes et de cartons²⁵ ». Cette précision n'a aucune fonction dans l'intrigue et n'est pas un indice sur la position sociale des personnages ni sur leur nature psychologique. Elle n'a d'autre fonction que d'affirmer la contiguïté entre le texte et le monde réel concret. Ce procédé caractéristique de l'esthétique réaliste moderne établit que seule la fidélité au monde matériel permet la vraisemblance.

Mais comment l'objet littéraire procède-t-il pour exister ? Le lecteur perçoit l'objet comme réel et l'intègre au monde représenté en lui appliquant un système de représentations mentales, de formes et de structures sensorielles. Par une relation de type analogique, la lecture crée une illusion de situation imitant sans la reproduire la relation sujet-objet. L'objet se donne au lecteur par le biais du langage : l'évocation, la description ou la dénomination. Il est un signifiant appartenant au système linguistique, lui-même impliqué dans des régimes sémantiques et esthétiques (poétique, symbolique...). En l'absence de l'objet, le signifiant opère la remémoration mentale correspondant aux propriétés caractéristiques de l'objet. L'objet surgit grâce à la puissance évocatrice du langage et l'attention du lecteur aux signes. Il s'agit d'une combinaison de phénomènes de remémoration, d'imagerie mentale et de perception imaginaire, un entrelacs bien plus complexe que la simple perception d'un objet réel.

Sa description peut contenir un certain degré de mystère jusqu'à sa dénomination tardive ou bien procéder par métaphore ou négation. Cette description est plus ou moins étayée de diverses propriétés propres à l'objet. Par le truchement du langage, l'illusion d'une matière peut être si forte que le lecteur semble la toucher ou la voir, comme s'il faisait appel à la perception directe. Par sa structure et son apparence l'objet possède donc une nature anthropologique intéressante.

²⁴ Victor Chklovski, *Technique du métier d'écrivain*, L'Esprit des Péninsules, 2006, p. 86.

²⁵ Gustave Flaubert, *Un Cœur simple (Trois Contes)*, Paris, Charpentier-Fasquelle, 1893, p. 4.

1.2.2. Poétique de l'objet.

Le professeur en littérature Bernard Beugnot questionne la possibilité même de l'existence même d'une poétique de l'objet et cherche par le fait même à savoir s'il existe une notion universelle de l'objet :

Y a-t-il une poétique de l'objet qui tient de l'objet lui-même, ses spécificités par delà les singularités d'époques ou de tempérament. Sinon, pourquoi l'objet émerge-t-il en poésie²⁶ ?

Il est vrai que le statut et les fonctions de l'objet ont tenu une place particulière dans la poésie française des troubadours du XIIe siècle à Michel Deguy, en passant par Jean Molinet, Remy Belleau, Saint-Amant, Baudelaire, Paul Valéry, Apollinaire, Henri Michaux, Jean Follain et Francis Ponge. Là où certains poètes et la critique contemporaine ont surtout abordé la poésie française en termes de problématique du sujet, de lyrisme, et de relations entre « je » et l'autre, ces diverses réalisations poétiques ont tenté à travers les siècles de définir une approche théorique : une « poétique de l'objet ».

Dans la poésie du XVIIe siècle, la présence d'objets quotidiens se fait discrète. Vers la fin du XIXe siècle se constitue une nouvelle poétique fondée sur la découverte de l'objet comme ressort de la poésie. S'amorce alors une évolution de la poésie moderne dans laquelle l'objet commence à occuper une place centrale. Tandis que les poètes romantiques et post-romantiques tels que Keats, Hugo ou Baudelaire semblent avoir une réelle hantise de l'objet animé et du sujet transformé en objet, Arthur Rimbaud suit « le projet d'une 'poésie objective' qui paraît viser non pas à éliminer le sujet lyrique mais à le transformer » : « Je est un autre. Tant pis pour le bois qui se trouve violon, et nargue aux inconscients, qui ergotent sur ce qu'ils ignorent tout à fait ! »²⁷

Dans l'Enquête de Jules Huret, le célèbre poète Stéphane Mallarmé²⁸ prétend que « Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le suggérer voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet, et en dégager un état d'âme par une série de

²⁶ Bernard Beugnot, *L'objet médiateur*, François Rouget et John Cameron Stout, *Poétiques de l'objet*, Paris, Champion, 2001, p. 218.

²⁷ Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, éd R. de Reneville et J.Mousquet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954, p. 268.

²⁸ 1842-1898

déchiffrements ». En 1874, il est pourtant l'auteur d'un journal de mode intitulé *La Dernière mode* ou il décrypte sur huit numéros l'univers d'un Grand Magasin dont l'« établissement universel [...] contient tout le rêve en pièces et en boîtes²⁹ ». Déjà conscient du danger que la vie économique fait peser sur l'Art et l'Esthétique et les valeurs symboliques et spirituelles, Mallarmé préfère-t-il alors avancer masqué à travers les lignes de l'ennemi pour tenter de convertir de l'intérieur le domaine marchand à la dimension esthétique ?

En 1912, dans « le manifeste technique de la littérature futuriste », le poète Marinetti déclarait « La chaleur d'un morceau de fer ou de bois est désormais plus passionnante pour nous que le sourire ou les larmes d'une femme » marquant d'un nouveau tournant cette tentative de situer l'objet au centre de la poésie « pour créer un 'lyrisme de la matière' qui soustrairait celle-ci à l'empire des états d'âme ».

S'ensuit l'émergence d'une nouvelle poésie objective dans la France du XXe siècle, dont les plus célèbres représentants sont Reverdy, Follain et Guillevic. Grand maître parmi tous, Francis Ponge pratique alors un renversement de la perspective centrée sur le sujet. Ce mouvement continue de faire des émules, notamment sur les poètes Royer-Journoud, Emmanuel Hocquard ou Anne-Marie Albiach. Récemment, Olivier Cadiot et Pierre Alfieri publiaient « Objets verbaux non identifiés » qualifiés selon leurs auteurs de maquettes, de chevilles, de « machine à émouvoir », de nomenclatures, de « costumes typographiques », de « cut-up », de « standards », de compressions, d'« accidents compactés »... Des mots qui mettent en évidence l'idée que l'écriture est bel et bien une « mécanique lyrique » créée à partir de matériaux souvent composites.

Au milieu de tout ce fatras d'objets poétiques, laissons brillamment conclure le romancier Jean Echenoz qui explique n'avoir « pas fait de poésie pour n'avoir pas à la porter, valise trop lourde, préféré juste un bagage à main plus maniable pour passer deux trois trucs à la douane, rien à déclarer, contrebande ma foi pourquoi pas. Déjà que le roman pèse, alors imaginez la poésie³⁰. »

Le poème donne à voir et l'image véhicule le sens du texte : l'acte créateur agit dans cette double relation des choses aux mots, au réel et à l'imaginaire. Figure de l'altérité et de l'ambivalence, l'objet poétique se livre à sa description textuelle dans un processus de maîtrise et de perte élaboré, dont l'étude approfondie nécessite de faire appel à divers domaines des sciences humaines : la psychanalyse, la sociologie, la phénoménologie, le féminisme et l'histoire de l'art, entre autres³¹.

²⁹ Textes reproduits dans Stéphane Mallarmé, *Œuvres Complètes* dans l'édition de la Pléiade, Gallimard 1945, p. 816.

³⁰ Confère Les Cahiers de l'Herne Echenoz dirigé par Jacques Barbaut, 2022.

³¹ Confère l'ouvrage de François Rouget et John Stout, *Poétiques de l'objet - L'objet dans la poésie*

1.2.3. Objet VS sujet.

En fiction comme en philosophie, objet et sujet coexistent et ne se conçoivent l'un sans l'autre. Entendons par sujet un personnage de fiction doué d'une voix narrative (extradiégétique ou intradiégétique, ou encore anonyme). Selon celle-ci, le rapport à l'objet sera subjectif ou objectif. L'objet peut être décrit par la subjectivité du personnage (focalisation interne) ou par la voix du narrateur (focalisation externe), que le récit use de première ou troisième personne.

S'établissent plusieurs types de relation entre sujet et objet : le rapport à la possession ; celui de la circulation des objets ; la relation à l'objet par la cristallisation ; l'objet comme déclencheur de souvenir ou rêverie ; la relation à l'objet comme décodeur de sentiments profonds.

Quant aux modes textuels qui l'expriment, citons la description (hypotypose et *ekphrasis* s'il s'agit d'objet d'art), la relation métonymique³² au sujet, la relation métaphorique au sujet, le renvoi au 'corrélat objectif', la réification et personnification ou encore l'objet pris comme contrepoint³³.

Au-delà de son statut et ses caractéristiques, il me semble intéressant de se pencher sur la poétique de l'objet en abordant la question de la représentation elle-même, de ses modes et de ses fonctions.

1.3. Typologies d'objets entre littérature et poésie.

1.3.1. La nature morte.

Genre considéré en général comme propre à peinture, la nature morte s'avère fondamentale dans la tradition poétique de l'objet de la Renaissance jusqu'à nos jours. À première vue présentée comme pure reproduction des objets de la nature (fleurs et fruits) ou des objets fabriqués par l'homme, la nature morte va bien au-delà d'une simple représentation objective de la nature. Ce genre pictural donne à voir un talent particulier du peintre, et dans le cas de la poésie, du ou de la poétesse qui l'exprime par le produit de l'artifice poétique.

française du Moyen Age au XXe siècle, Actes du Colloque international de Queen's University, 1999.

³² La métonymie est une figure de style de substitution qui consiste à remplacer un terme par un autre qui lui est associé.

³³ Confère le chapitre 5 dans Laurent Lepaludier, *L'objet et le récit de fiction*, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 65-79.

1.3.2. Les objets familiers.

Dans la tradition des poétiques de l'objet, les objets familiers sont alors retenus fréquemment, à l'exact opposé des objets fantastiques et des objets d'art qui fascinent les poètes et littéraires dans un tout autre registre.

Ils sont ceux que l'on ne regarde plus, parce que faisant partie du décor. Seuls les yeux aguerris peuvent les voir et les décrypter. La présence d'objets qui appartiennent au quotidien dans le poème aide grandement à créer un effet de réel et d'authenticité. Celle-ci reflète « le désir du poète d'authentifier sa représentation concrète du monde moderne » comme l'analyse l'universitaire Susan Harrow dans son analyse de la poésie expérimentale d'Apollinaire³⁴ contenant « le foisonnement d'objets banals et quotidiens ».

Un lien entre sujet et objet se tisse, l'un s'adressant à l'autre et vice versa comme dans cet extrait du poème *La salle à manger*³⁵ de Francis Jammes.

Il y a une armoire à peine luisante
qui a entendu les voix de mes grand-tantes
qui a entendu la voix de mon grand-père,
qui a entendu la voix de mon père.
À ces souvenirs l'armoire est fidèle.
On a tort de croire qu'elle ne sait que se taire,
car je cause avec elle...

Car en poésie de l'objet familier à l'objet fantastique, le pas peut-être vite franchi comme en atteste le poème d'Henri Michaux *La Pomme*³⁶ dans lequel la transformation de l'objet entraîne la transformation conjointe de son sujet.

J'étais autrefois bien nerveux.
Me voici sur une nouvelle voie :
Je mets une pomme sur ma table.
Puis je me mets dans cette pomme.
Quelle tranquillité !

1.3.3. Les objets fantastiques.

Dans le musée imaginaire des objets de fiction, ces derniers sont chargés de pouvoirs magiques ou maléfiques : objet rare impliquant une quête, entité à valeur hautement

³⁴ Susan Harrow. *The Autobiographical and the Real in Apollinaire's War Poetry*. Modern Language Review, 2002.

³⁵ Extrait du recueil de Francis Jammes, *De l'Angélu de l'aube à l'Angélu du soir*, Gallimard, 1971.

³⁶ Henri Michaux, *Plume précédé de Lointain intérieur*, Gallimard, Coll. Poésie, 1985.

symbolique, sociale ou économique, entité instable douée de pouvoirs de métamorphose. Ces objets rendent possible un passage entre deux mondes. Par leurs propriétés, ils composent le véhicule affranchi des lois terrestres ou une création futuriste aussi familière qu'étrange à la frontière du merveilleux et du plausible. Certains d'entre eux peuvent vivre au même titre que les personnages (les cartes animées d'*Alice in Wonderland*³⁷) ou à l'inverse faire d'un personnage animal un objet (confère le flamant rose devenu canne de croquet).

Au XXe siècle, la poésie surréaliste fait abondamment appel aux objets fantastiques. Chez les artistes surréalistes, l'objet est le point de départ d'une nouvelle approche de la réalité : selon eux, certains objets cachaient des pouvoirs évocateurs à l'image de ceux qu'André Breton appelait « l'objet trouvé » ou « l'objet insolite ». Ce poète trouvait de l'inspiration poétique dans « le mouvement spécial indéfinissable, que provoque de notre part la vue de très rares objets³⁸ ». L'objet ainsi devenu énigme peut servir de clé au merveilleux : il finit par composer une étrange altérité avec l'artiste lui-même.

1.3.4. La catégorie à part des sujets-objets.

La frontière entre sujet et objet peut aller jusqu'à disparaître. C'est le cas des sujets-objets, soit ces humains qui se transforment en objet : l'homme transformé en statue de sel, la femme réduite au rang d'objet du regard masculin...

Sans ces transformations majeures, le sujet reste en marge. Il est souvent représenté par l'un de ses cinq sens, notamment celui prépondérant de la vue. Dès lors que le poème nous donne à voir un objet, notre plaisir de lecteur tient à ce qu'il nous semble pouvoir le toucher, le soupeser, et donc se l'approprier.

1.3.5. Poésie, objet d'art ?

De par sa conception, le soin apporté à sa forme, les relectures multiples de son auteur, le perfectionnement de chacun de ses vers ou sonnets, le poème peut s'apparenter à une sorte d'objet verbal doué d'une perfection formelle qui évoque les formes et la plastique, en attestent certains exemples remarquables comme ce calligramme³⁹ d'Apollinaire en 1915.

³⁷ Op.Cit.

³⁸ André Breton, cité un Haim N.Finkelstein, *Surrealism and the Crisis of The Object*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1979, p. 16.

³⁹ Guillaume Apollinaire, *Calligramme*, Gallimard, Coll. Poésie, 1966.



G. APOLLINAIRE 1915

Ou encore certains poèmes d’Henri Michaux, réfutant le classicisme de la forme métrique au profit de la forme visuelle. Ses œuvres poétiques kaléidoscopiques sous le signe de la variété, empruntant à de multiples formes tant poétiques que journalistiques en passant par le graphisme, réinventent les genres loin de toute étiquette. Michaux inscrit le rythme dans la perception visuelle. Et le graphisme associé au souffle conduit à considérer certains poèmes comme des tableaux communicants.

Je cherchais des noms et j’étais malheureux.
 Le nom, valeur d’après coup et de longue expérience.
 Il n’y en a que pour les peintres, dans le premier contact avec l’étranger.
 Le dessin, la couleur, quel tout et qui se présente d’emblée⁴⁰ !

Ces aphorismes en particulier tentent souvent de dire les « choses » plutôt que de les représenter. Pour échapper aux contraintes qu’imposent le langage articulé et la linéarité du discours, Michaux va aller jusqu’à recourir à d’autres modes d’expression qu’il juge plus spontanés, comme le graphisme et la peinture. Arracher l’être à sa pesanteur matérielle, lui rendre son agilité, sans pour autant le séparer du monde sensible, telle est, semble-t-il, la gageure que s’est donnée Michaux dans ses dessins, ses peintures comme ses poèmes. Ainsi paraît-il brouiller la distinction dualiste et cartésienne que la pensée occidentale opère, généralement entre la matière et l’esprit. De la matière, Michaux évacue le poids, la substance, mais il garde l’étendue et le mouvement. C’est là ce que suggèrent ces “signes” étranges, aussi éloignés de l’abstraction ou de “l’arbitraire” qui caractérisent les signes dûment reconnus par les linguistes comme de la figuration “réaliste⁴¹”.

⁴⁰ Henri Michaux, *Ecuador*, Gallimard Coll. poésie, p. 28.

⁴¹ Patrick Feyder, *Henry Michaux textes et images*, dans *Écritures discontinues* Modernités, Pessac, 1993, p. 99-148.



42

Z.1. Zoom sur Francis Ponge : le mot-objet.

Chez certains poètes, le mot individuel peut lui aussi se rapprocher de l'objet qu'il signifie. Francis Ponge⁴³ est le grand représentant de ce cas d'une poétique du mot-objet. Dans *Le Parti pris des choses*⁴⁴, *Pièces*, *Le Savon*, *Comment une figue de paroles et pourquoi* et bien d'autres textes, Ponge s'amuse en permanence à jouer sur les correspondances avec le mot signifiant et sa sonorité et l'objet signifié qu'il désigne, cette chose « qui affecte l'âme comme son complément direct⁴⁵ ». Sa mission de poète ne consiste pas à étaler ses sentiments mais à atteindre au plus juste la matérialité d'un objet. Il est le poète des objets les plus banals. Pour lui, les choses ont une existence propre et deviennent objets poétiques dès lors qu'on les observe attentivement. Un « parti pris des choses » qui se développe sous la forme d'une préoccupation pour « l'évidence concrète », « l'épaisseur des mots », et « la rage froide de l'expression », une poésie hors des stéréotypes et des règles d'écriture. Ses objets-poèmes sont dédiés à un objet unique tel « L'huître », « Le Cageot » ou « Le pain ». Dans cette « leçon de choses » particulière qu'est *Le Parti pris des choses*⁴⁶, il se détourne de la perspective humaine pour se focaliser sur l'objet, net virage avec la tendance surréaliste au XXe siècle. Francis Ponge cherche ainsi à se détacher du lyrisme et de la poésie à travers ce recueil de poèmes en prose. Ainsi il rend aux objets du quotidien ou naturels leurs lettres de noblesse. Pour Ponge, il s'agit de ne pas polariser la pensée et de ne pas édifier des *a priori* formels, mais plutôt de fonder une rhétorique qui prend ses distances par rapport aux préoccupations de l'homme et qui nie les principes de vérité et

⁴² Henri Michaux, *Bataille*, encre, 1960, reproduite dans *Henri Michaux*, par René Bertelé, *Poètes d'aujourd'hui*, Seghers.

⁴³ 1899-1988

⁴⁴ Op.Cit.

⁴⁵ Francis Ponge, *L'Objet c'est la poétique*, *Œuvres complètes tome II*, édition établie sous la direction de Bernard Beugnot, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 657.

⁴⁶ Op. Cit.

de conviction. S'il valorise la variété offerte par les choses et les aspects concrets du monde, ce n'est pas dans un souci de les connaître objectivement ou pour révéler leur « vraie » nature mais bien pour exploiter la pluralité des rapports entre mots et choses⁴⁷.

Je considère seulement que dans un dictionnaire encyclopédique quelconque ou technique, l'objet n'est pas rendu dans sa vérité sensible, il ne correspond pas à la notion profonde que j'ai de lui, vous comprenez ? C'est desséché, c'est abstrait, c'est naturalisé au mieux [...] il n'y a absolument rien de sensible. J'aimerais faire un dictionnaire sensible.

J'essaye de partir de l'objet et d'être aussi objectif possible, c'est à dire de ne pas faire intervenir mes sentiments⁴⁸.

Dans l'optique du poète, le langage constitue lui aussi un objet : Ponge considère celui-ci autant dans sa matérialité puisqu'il l'associe à « un pion ou une figure, une personne à trois dimensions⁴⁹ » que dans ses implications sémantiques.

En somme, les choses sont, *déjà*, *autant mots* que choses et, réciproquement, les mots, *déjà*, sont *autant choses que mots*. C'est leur copulation, que réalise l'écriture (véritable, ou parfaite) : c'est l'orgasme qui en résulte, qui provoque notre jubilation.

Il s'agit de les faire *rentrer* l'un en l'autre : de n'y voir plus *double* : que les deux apparences se confondent (exactement) (ce qu'on appelle le registre en termes d'imprimerie).

[...]

Autrement dit : Si nous *aimons* les choses, c'est que nous les re-connaissons, je veux dire que nous les ressentons *à la fois* comme semblables à ce que notre mémoire avait conservé d'elles (et qui était inclus dans leur nom) et comme différentes de cette notion simplifiée et utilitaire (représentée par leur nom, le mot qui les désigne).

Ce qui nous fait *reconnaître* une chose *comme* chose, c'est exactement le sentiment qu'elle est *différente* de son nom, du mot qui la désigne⁵⁰.

⁴⁷ Philippe Charron, *La Représentation de l'objet chez Francis Ponge : une pratique transparente du sens spécifique*, Mémoire Université du Québec à Montréal, 2017.

⁴⁸ Francis Ponge, Extrait du documentaire de Guy Casaril, *Vers Francis Ponge*, Guy Casaril, diffusion 29 mars 1966, 2ème chaîne.

<https://www.youtube.com/watch?v=71wVZLWuXGo>.

⁴⁹ Francis Ponge, *My Creative Method in Œuvres complètes tome I*, édition établie sous la direction de Bernard Beugnot, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 531.

⁵⁰ Francis Ponge, *La fabrique du Pré*. Paris, Genève, Éditions Skira, Coll. Les sentiers de la création, 1971, p. 23.

En plus d'écrire avec les mots, Francis Ponge écrit à propos d'eux, en faisant des objets et multipliant ainsi leurs usages comme ici dans l'exemple de l'oiseau :

Le mot OISEAU: il contient toutes les voyelles [...] à la place de l's, comme seule consonne, j'aurais préféré l'L de l'aile: OILEAU, ou le V du bréchet, le V des ailes déployées, le V d'avis: OIVEAU [...] Leur déploiement nécessite leur déplacement en l'air, et réciproquement. C'est alors que s'aperçoit l'envergure dont ils sont capables [...] à peine a-t-on le temps de revenir de sa surprise que les voilà reposés, recomposés (recomposés dans la forme simple, plus simple, de leur repos). Il y a d'ailleurs une perfection de formes dans l'oiseau replié (comme un canif à plusieurs lames et outils) qui contribue à prolonger notre surprise⁵¹.

Le Parti pris des choses constitue une œuvre majeure du XXe siècle. Le recueil s'articule autour de cinq thématiques principales, à savoir : une attention particulière au détail, la restitution des liens entre le poème et le monde, le rejet d'un monde centré sur l'homme, le rejet du lyrisme ainsi qu'une réflexion poussée sur la poésie.

Z.2. Zoom sur Jean Follain : réconcilier la parole et les choses.

Autre poète ayant composé des objets poétiques singuliers : Jean Follain⁵² dont les poésies s'inscrivent à l'opposé de l'élan surréaliste de son époque. Dans *Exister*⁵³, le poète dénombre une gamme de choses dans des boîtes contenues dans son épicerie d'enfance. Le poète ne dépeint pas l'objet mais l'intériorise, le faisant simplement apparaître, sans objectivité. Une façon de redonner vie à ces objets dans l'écrin d'un lieu-refuge, forme dont ces objets font partie. Dans la lignée d'un Francis Ponge ou d'un Guillevic, Follain est habité par la volonté de « réconcilier la parole poétique et le monde des choses les plus simples, les plus quotidiennes⁵⁴ ». Son monde est fait de célébration de petites choses vues, de la vie immédiate et de silence. Il est l'homme du mot exact, peaufiné, détaché du « je ». Les choses échappent au poète qui tente de les saisir dans ses textes proches du haïku.

Combien il était difficile de serrer de près les choses ! La matière passait de la joie diffuse à une sorte de tristesse sourde... Tout durait et restait peuplé d'attente⁵⁵.

⁵¹ Francis Ponge, *Notes prises pour un oiseau* dans *Oc.*, T.I, p. 346.

⁵² 1903-1971.

⁵³ Jean Follain, *Exister*, Gallimard, Coll. poésie, 2003.

⁵⁴ Jean-Pierre Bertrand, *L'épicerie et la poésie : Jean Follain, Études françaises*, vol. 33 n° 2, 1997, p. 21.

⁵⁵ *Ibid.*

Dans son essai intitulé *Poétique de l'instant*⁵⁶, Yves Vadé nous fait remarquer la teneur essentielle du minuscule dans l'univers poétique de Jean Follain.

Ici l'infime est le maître des forces, « le petit commande le grand », « le minuscule et l'immense sont consonants⁵⁷. » L'on pourrait comparer cette efficacité de l'infime qui est gloire, au principe de la thérapeutique homéopathique dont l'action substantielle, quand l'efficace est atteinte, est en raison inverse de la quantité de matière utilisée. « Si l'on pouvait reconstituer le cadastre intime, on reconquerrait sa vie », « les détails de la vie sont bien plus enivrants que le pauvre essentiel », « je ne suis jamais autant ému que par les choses microscopiques », écrit Le Clézio dans *L'Extase matérielle*. « Il semble que plus l'objet soit petit, mieux il réalise le complexe d'espace-temps, qui est l'essence même du phénomène⁵⁸. » Ce qui est vrai de la métaphysique, selon Bachelard, peut-il être étendu au domaine le plus spirituel du poétique ? L'œuvre follainienne impose de répondre par l'affirmative tant y ont de prestige à nos yeux des faits minuscules, du « dépôt violet bleu » dans la « bouteille fêlée », au « mouvement des lèvres d'une femme qui pèle une pomme ».

Avec une extraordinaire économie de moyens, sa poésie donne le sentiment d'une extrême réalité. Dans une lettre non datée appartenant à Joë Bousquet, intitulée « Quelques réflexions sur la chose poétique⁵⁹ », Jean Follain donne en quelques mots ses desseins formés pour sa poésie :

J'ai tenté en partant de l'anecdote et de la vue des plus simples objets de joindre, par le poème, l'éternel.

On pourrait alors être tenté de considérer le poème lui-même comme un objet d'art, bien que le poème et l'objet soient bien distincts comme le précise Evelyne Méron dans son étude intitulée « Transfiguration d'objets dans les Trophées de José-Maria de Hérédia » :

Tout poème semble de prime alors assez éloigné par nature d'un objet quel qu'il soit. L'objet est pesant, tangible, étendu et limité dans l'espace ; et le poème, comme la musique à laquelle il s'apparente, est une combinaison subtile de

⁵⁶ Yves Vadé, *Poétique de l'instant*, Modernités, Pessac, 1993.

⁵⁷ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, p. 154.

⁵⁸ Gaston Bachelard, *Le Nouvel Esprit scientifique*.

⁵⁹ Boulanger et Heule, *Jean Follain. Tout fait événement/pour qui sait frémir*, Wapica, 2023, p. 32-33.

sonorités successives. Ces différences précisément donnent un avantage au poème, confié à la mémoire, sur l'objet voué à l'usure.

Car la mémoire humaine finit tôt ou tard par disparaître. Reste alors la poésie contenue dans les livres eux-mêmes objets qui les transmettent aux générations futures, assurant ainsi une pérennité relative.

2. Pourquoi l'objet ?

2.1 L'objet matériel comme inducteur, une histoire personnelle.

Le récit de fiction diffère du discours référentiel en présence de l'objet où celui-ci détient un statut de référent présent au monde sensible aussi bien qu'un statut linguistique (*in presentia* VS *in absentia*). Penser l'objet absent ne suit donc pas le même processus mental que d'observer un objet présent devant soi. De cette réflexion est née ma volonté d'expérimenter l'impact de la présence réelle d'un objet en atelier d'écriture. Mais que signifie pour moi « interroger l'objet » ? En quoi l'hypothèse d'un objet en atelier faciliterait-elle la mise en écriture ? D'où me vient cette conviction et comment s'est-elle illustrée dans ma propre expérience ?

Mon parcours littéraire est celui d'une autodidacte. J'ai entamé un parcours d'études scientifiques avant de bifurquer vers l'audiovisuel. Après deux décennies à exercer le beau métier de monteuse de films, j'ai publié mon premier roman à 44 ans. À force de fréquenter des ateliers d'écriture, j'ai eu le désir de transmettre à mon tour. La pluralité de mes compétences, mon attirance pour l'expression artistique ainsi que la diversité de mes expériences d'écriture dans les registres du scénario, de la nouvelle ou du roman me semblent être de précieux atouts sur lesquels m'appuyer pour bâtir mes propres ateliers. Un penchant naturel me pousse à l'interdisciplinarité, une appétence qui devient un véritable plus pour envisager l'animation d'ateliers ou toutes actions de médiation culturelle.

Avant ce premier roman, j'ai rédigé des nouvelles dont l'inspiration trouvait sa source dans un lieu, une photographie ou un objet. Très vite, la matérialité du monde s'est avérée un puits inépuisable de récits. Il m'a alors semblé naturel d'amener l'objet au cœur d'un atelier afin de faire partager cette singularité de mon écriture.

Ce désir d'utiliser l'objet en atelier ne me vient pas de nulle part. Il est consécutif à mon parcours professionnel aimanté par l'artistique mais fréquemment happé par le monde mercantile de la publicité. Durant des années, tout un cortège de produits et d'objets a défilé sur mes écrans. Qui dit montage dit manipulation, et je dois bien reconnaître que j'ai sûrement contribué à créer des désirs là où il n'y avait pas de besoins. J'ai été confronté au déferlement qui définit notre société jusqu'à une prise de conscience récente en lien avec la crise climatique que nous traversons. Il m'arrive de désirer des choses inanimées mais je me force à en différer la possession. La plupart du temps, la vie continue très bien sans. « Entre la pauvreté de la richesse et les richesses de la pauvreté, l'artiste a-t-il jamais

balancé ? » s'interrogeait Balzac dans *La Peau de Chagrin*⁶⁰... Apprendre que des grands noms s'étaient également laissé tenter par les sirènes de la publicité m'a en partie consolée d'y avoir moi-même succombé.

Souvenez-vous, Mesdames, c'est Cocteau qui vous l'a appris, « sans bas Kayser vos jambes ne sont plus que des moyens de transport » et vous, Messieurs, saviez-vous que Simca est redevable à Françoise Sagan de son « Entrez dans l'Aronde »? Porte-plumes, nouilles ou huiles de graissage... ont ainsi eu leurs lettres de noblesse grâce à la plume d'Edmond Rostand, de Paul Reboux et de Francis de Miomandre. Séisme et tremblement de valeur sur l'échelle des belles-lettres, dont la magnitude dépend du plus ou moins grand décalage entre l'image de marque de l'auteur et la qualité symbolique des articles qu'il promet. [...] L'occultation dont a pâti cette « littérature utile », comme l'appelait Balzac à l'âge du capitalisme naissant – désamorçant par l'ironie de l'oxymore le coup de pistolet porté dans le concert de la littérature majuscule –, n'a d'égale que l'ampleur insoupçonnée de sa production : des milliers de textes en tous genres dédiés aux produits du commerce et de l'industrie sont tombés aux oubliettes de l'histoire littéraire comme de celle de la publicité ! [...] ⁶¹

Je me suis questionnée sur l'omniprésence des objets dans nos sociétés humaines et leur influence sur la littérature. Ne sont-ils pas compagnons de route, sources d'inspiration, objet de convoitise, de dévotion ou de luxure, fragments non négligeables de nos vies humaines et de leurs récits, comme l'exprime Thomas Clerc :

Or même les termes abstraits sont pleins de résonances concrètes : qu'est-ce que l'amour sans un lit aux draps blancs, l'amitié sans une bière au café, la jalousie sans une fenêtre ? Qu'est-ce que la haine sans une Kalachnikov et l'harmonie sans une guitare Fender ? (Comme on le voit, je suis partisan d'introduire les marques, ces noms propres tout à fait communs, dans le musée de la Littérature). Il est impie de séparer le verbe de la marchandise, de mépriser comme ineptes les productions industrielles, de faire une différence de nature entre le livre et ce qu'il contient ou ce qui l'entoure⁶².

⁶⁰ Balzac, *La Peau de chagrin*, Éditions Charles Gosselin, 1831.

⁶¹ Myriam Boucharenc, *L'écrivain et la publicité, Histoire d'une tentation*, Ceyzérieu, Champ Vallon, coll. « Époques », 2022, p. 5-14.

⁶² Thomas Clerc, préface du *Petit musée d'histoire littéraire (1900-1950)*, Impressions Nouvelles, 2015.

2.2 La place des objets dans les écrits scénaristiques.

L'importance de l'objet dans mes écrits me vient également de la formation de scénariste que j'ai reçue. Au cinéma, les personnages agissent pour traduire leurs sentiments. À peu d'exceptions près, leur monologue intérieur nous est étranger. Mis à part les dialogues, leur intériorité est traduite en actes, aussi banals soient-ils. Les objets considérés bien souvent comme secondaires peuvent se montrer essentiels à la progression du récit. Un objet oublié dans un train ou un volant brutalisé par son conducteur en disent long sur l'état émotionnel du personnage à l'écran. Contrairement au roman qui autorise l'usage de monologue intérieur⁶³, l'écrit scénaristique doit « donner à voir » d'où le rôle important du monde concret.

À ce propos dans les manuels théoriques d'apprentissage d'écriture scénaristique, on croise certaines règles de base toujours en vigueur dont deux grands « classiques » :

2.2.1. Le fusil de Tchekhov.

En 1927, Le théoricien de l'école formaliste russe Victor Chklovski (1893-1984), monteur, romancier et scénariste, a abordé la place des objets dans la littérature russe :

Chaque ouvrage littéraire forme un monde clos, construit selon ses propres lois. Prenez l'exemple suivant : nous trouvons d'ordinaire chez chaque auteur une description de la nature, une description du cadre dans lequel vivent les gens, mais chez Dostoïevski nous ne rencontrons presque aucune description de paysage. Souvent la description du cadre échappe à la sphère d'intérêt de l'auteur. Il ne porte attention qu'aux gens et à leurs actes, leurs pensées et leurs conversations. Tolstoï semble s'intéresser au cadre davantage que Dostoïevski, mais lui aussi porte l'essentiel de son attention sur l'homme.

Chez Tourgueniev, nous trouvons une description précise du cadre. Dans *Guerre et Paix*, ne sont décrites ni les chaises sur lesquelles s'assoient les héros, ni les appartements où ils vivent, sans que le lecteur remarque pour autant cette lacune. Le problème n'est pas de tout décrire ; il ne faut décrire que ce qui joue un rôle dans le texte considéré.⁶⁴

Quelle que soit la précision de la description du monde matériel chez certains auteurs russes, ce « monde clos » peut ainsi prendre la forme de décors envahis d'objets susceptibles de révéler bien plus que leur simple usage. Ce qui revient à dire que pour

⁶³ à l'exception de l'usage de la voix off.

⁶⁴ Victor Chklovski, *Technique du métier d'écrivain*, L'Esprit des Péninsules, 2006, p.8 4-85.

exister, l'objet doit être doué d'utilité narrative :

Supprimez tout ce qui n'est pas pertinent dans l'histoire. Si dans le premier acte vous dites qu'il y a un fusil accroché au mur, alors il faut absolument qu'un coup de feu soit tiré avec au second ou au troisième acte. S'il n'est pas destiné à être utilisé, il n'a rien à faire là.

[...] Il ne faut pas montrer sur la scène un fusil si personne n'a l'intention de s'en servir.⁶⁵

Établie par le dramaturge russe Anton Tchekhov⁶⁶, ce principe selon lequel chaque détail mémorable d'un récit de fiction doit être nécessaire, irremplaçable et qu'il ne peut être supprimé s'appelle la loi de conservation des détails dite « fusil de Tchekhov ». D'après celle-ci, il convient donc de conserver dans le récit tout élément qui remplit une des conditions suivantes : faire avancer l'intrigue ; créer l'ambiance ; caractériser un personnage ou sa relation à autrui ; symboliser le thème ou donner du sens et de l'information.

Dans le registre scénaristique, ce « fusil de Tchekhov » incarne parfaitement ce qu'on nomme la « préparation-paiement », largement exposée dans par Yves Lavandier dans la bible des scénaristes « La Dramaturgie »⁶⁷. Cette technique narrative permet de distiller des informations en apparence anodines (et bien souvent discrètes) qui s'avèreront utiles au dénouement, évitant ainsi l'intervention de *Deus ex machina* dans le déroulé narratif. De nos jours, le secret est largement éventé. Avec le temps, l'œil du spectateur est plus affûté, d'où l'émergence dans l'écriture scénaristique de techniques destinées à « noyer le poisson », comme celle des fausses pistes narratives. Celles-ci peuvent se matérialiser par des dialogues ou par la présence d'objets remarquables destinés à détourner l'attention. Le réalisateur aura alors pour mission de jouer les prestidigitateurs pour faire en sorte que le spectateur focalise sur ce « hareng rouge »⁶⁸ jusqu'à en oublier l'essentiel, comme c'est le cas dans les films à retournement où ce principe est poussé à l'extrême (*Le Sixième sens* de M. Night Shyamalan, *Usual suspect* de Bryan Singer ou *La planète des singes* de Franklin J. Schaffner). Sachant qu'un film de cinéma d'une heure trente représente un temps de récit relativement court en comparaison avec l'ampleur d'un roman, chaque

⁶⁵ Anton Tchekhov, *Correspondance*, Albin Michel, 1991.

⁶⁶ Notons que cette règle ne fait pas référence qu'à des objets. Le « fusil » peut-être une information, une anecdote, un personnage, une digression. Mais l'art du cinéma donnant à voir, l'exemple du « fusil de Tchekhov » illustre parfaitement la présence des objets dans les textes de théâtre et les scénarios de films, et par extension dans les récits littéraires.

⁶⁷ Yves Lavandier, *La Dramaturgie, l'art du récit*, Le Clown et l'enfant, 2017.

⁶⁸ Poisson fumé et odorant. Aurait été utilisé pour éduquer les chiens à suivre une piste ou les en détourner.

chose ou évènement montré doit être justifié. Et si tel n'est pas le cas, grande chance d'être coupé, parole de monteuse.

2.2.2. Le Macguffin.

Dans les entretiens de François Truffaut et Alfred Hitchcock, indémodable ouvrage de référence, le maître du suspense évoque un objet mystérieux nommé le « MacGuffin » comme une « chose après laquelle courent les espions ». Celui-ci incarne le but intérieur du personnage principal – souvent un objet qui motive la quête initiale de l'histoire mais qui n'a que peu d'importance aux yeux du spectateur.

François Truffaut : Le MacGuffin, c'est le prétexte, c'est ça ?

Alfred Hitchcock : [...] Dans toutes les histoires d'espionnage [qui se déroulaient aux Indes britanniques], il s'agissait invariablement du vol des plans de la forteresse. [...] MacGuffin est donc le nom que l'on donne à ce genre d'action : voler... les papiers, voler... les documents, voler... un secret. Cela n'a pas d'importance en réalité et les logiciens ont tort de chercher la vérité dans le MacGuffin. Dans mon travail, j'ai toujours pensé que les « papiers », ou les « documents », ou les « secrets » de construction de la forteresse doivent être extrêmement importants pour les personnages du film mais sans aucune importance pour moi, le narrateur. [...]

F. T. : Je crois que l'une de vos astuces est de révéler le MacGuffin, non pas tout à la fin du film, mais à la fin du deuxième tiers ou du troisième quart, ce qui vous permet d'éviter un final explicatif ?

A. H. : C'est juste, en général, mais la chose importante que j'ai apprise au cours des années, c'est que le MacGuffin n'est rien.⁶⁹

Le MacGuffin est donc ce « truc » nécessaire pour déclencher, faire avancer ou justifier l'histoire. Protéiforme, il peut théoriquement prendre la forme d'une idée, d'une légende, parfois d'un personnage mais dans les faits la plupart du temps il s'agit d'un objet : citons l'exemple de la valise de Marcellus dont le contenu ne sera jamais révélé dans *Pulp Fiction* de Quentin Tarantino, le collier dans *Titanic* qui pousse les explorateurs à fouiller l'épave du navire ou la statuette dans *Le Faucon Maltais* de John Huston...

Au cinéma, les objets ont donc deux fonctions possibles : soit apporter des indications essentielles aux développements de l'intrigue, soit caractériser utilement le personnage ou dévoiler son état émotionnel. Leur pouvoir tour à tour symbolique, métaphorique, signifiant, révélateur d'un sentiment ou de fascination peut aller jusqu'à rompre l'équilibre

⁶⁹ *Hitchcock ; Truffaut*, Édition définitive, Gallimard, 1993.

initial et propulser les personnages dans l'action jusqu'à la résolution de l'intrigue.

2.3. Morceaux choisis de mon monde littéraire.

Avant de devenir un roman, mon premier texte *Faits d'Hiver*⁷⁰ a d'abord été constitué d'un recueil de nouvelles. Un immeuble, dix appartements et autant d'histoires parallèles s'y croisent jusqu'à l'explosion fatale de gaz qui souffle l'immeuble tout entier. En détaillant ces dix chapitres, il est aisé d'y noter la forte présence des objets. Il y a le contenu du prospectus distribué à madame Loiret dont l'humeur sombre va pousser à ouvrir le gaz ; le vélo de l'accidentée que chérit Éric ; le briquet du psy par lequel l'immeuble s'embrase ; l'encombrante poussette de la petite Ava ; le masque de Cléopâtre derrière lequel Carole se cache dans une soirée déguisée ; ou la clé d'un appartement bourgeois dont un garagiste a hérité à son grand désarroi.

Dans mon second roman, d'autres objets monopolisent l'attention : des lettres d'une correspondance amoureuse ainsi que la photo mystérieuse de *La Femme de dos*⁷¹.

À la piscine municipale, décor du roman *Les Fluides*⁷², une paire de brassards égarés devient la preuve de la déconnexion au monde de Julie, incapable de s'occuper correctement de sa fille Charlotte. En flashback, c'est à cause d'une écharpe oubliée la nuit au restaurant que Julie va être victime d'une agression.

Dans *Les Belles Plantes*⁷³, la destruction d'immenses sphères de céramique exprime toute la rage contenue de l'artiste Stella Morte. Quant à *Mère nature*⁷⁴, l'arrivée imminente d'un bébé n'est pas un réel objet pour Elle Faure, mais bien l'objet de toutes ses peurs. Sa fille Salomé l'appelle « le Chose » pour éviter de s'y attacher.

⁷⁰ *Faits d'hiver*, Kéro, 2015.

⁷¹ *La Femme de dos*, Serge Safran, 2018.

⁷² *Les Fluides*, Belfond, 2020.

⁷³ *Les Belles Plantes*, Plon, 2021.

⁷⁴ *Mère nature*, Plon, 2023.

3. L'objet en atelier d'écriture.

3.1. Le principe de l'atelier.

Ma démarche d'animatrice consistera à faire écrire à partir de l'objet dans sa dimension réelle. Pour initier ce geste, j'envisage de soumettre aux regards des participantes un objet soigneusement choisi, de préférence un objet ordinaire dont la valeur va être induite par la production d'un texte s'en inspirant. En dehors du choix de l'objet, il sera donc primordial de proposer des textes inducteurs en lien avec l'objet pour soutenir la consigne d'écriture. L'objet doit finir par constituer un monde en soi dans lequel l'esprit voyage, l'inspiration déployée par la présence rassurante de cette réalité tangible, tel un guide sur lequel s'appuyer.

Si la création « ex nihilo » n'est qu'une chimère d'âme romantique, inventer à partir d'un déjà-lu et d'un déjà-vu à travers l'objet ordinaire m'apparaît comme un accélérateur de mouvement, quel que soit le niveau de pratique d'écriture des participantes.

3.1.1. Appuis théoriques.

Dans *L'Atelier d'écriture littéraire* inspiré du colloque de Cerisy en 2011, Élisabeth Bing énumère l'appui théorique dont tout·e animateur·rice va avoir besoin afin de concevoir un atelier à son image :

1. APPUI THÉORIQUE

On conduit un atelier avec un certain nombre de propositions qui s'enchaînent les unes aux autres. La fabrique de la proposition s'articule sur quatre registres :

1. Ma mémoire
2. Le réel
3. L'imaginaire
4. Le langage

[...] Pour fabriquer une proposition, il faut tenir compte de sa proposition dans le cheminement de l'atelier⁷⁵.

Chaque proposition va devoir répondre d'un registre particulier ou d'une combinaison pondérée de ces registres. C'est là le cœur de cette fabrique, que de pouvoir en déterminer dès l'abord le registre dans lequel travaille une proposition.

Les objets concrets que je souhaite mettre à disposition des imaginaires appartiennent

⁷⁵ *Ateliers d'écriture littéraire*, Cerisy, sous la direction de Claudette Oriol-Boyer et Daniel Bilous, Hermann, 2011, p.503-504.

au registre « réel ». Leur présence en atelier suit mon désir de « rendre sensible une poétique, une manière, une pensée, une écriture. Il ne s'agit pas de contraindre, mais d'amener à l'écriture »⁷⁶. J'attends comme bienfait de ce dispositif une fonction de déblocage : les participantes n'ont pas à chercher l'inspiration en partant de rien puisqu'un objet concret est là, sous leurs yeux dans sa matérialité palpable (contours, formes, matériaux, aspérités). Des liens se tissent entre cet objet visible et le souvenir d'objets familiers s'y référant. Une présence qui vient en appui des dimensions de mémoire, d'imaginaire ou de langage. L'objet réel convoque des souvenirs du passé mais aussi d'autres possibles fictionnels. Soutenu par des textes inducteurs, il facilite l'accès aux mondes intérieurs enfouis des auteur·e·s.

Dans leur ouvrage sur les pratiques d'ateliers d'écriture⁷⁷, Claire Boniface et Odile Pimet établissent les cinq grands types de propositions référencées dans les ateliers d'écriture : les propositions ludiques, gammes d'écriture, exercices de style / les propositions faisant appel à la mémoire, concernant l'identité et l'autobiographie / les propositions centrées sur la création de fictions / les propositions incitant à la réécriture et à l'écriture plus longue.

L'objet en atelier peut avoir sa place dans chacune de ces propositions. Il est susceptible de renvoyer à tout type de textes produits, de la liste ludique à la référence autobiographique, à la création de fiction ou l'amorce de récit plus conséquent. L'apport de l'objet peut donc concerner un panel très vaste de public d'ateliers, du débutant à l'enfant en passant par l'adulte confirmé. Public élargi, étendu du panel des propositions, genre abordé ou durée du texte attendue, l'objet en tant qu'inducteur m'apparaît comme un parfait allié d'atelier.

3.1.2. Publics visés.

Après échange avec la cheffe de service Art et Littérature de la Bpi située dans le Centre Beaubourg, j'intègre dans ma réflexion les profils visés : un public d'adultes ou jeunes adultes allant des étudiantes très peu aguerries aux retraitées habituées à ce type de médiation. Forte de l'appui matériel de l'objet, je débute ma recherche et conception de l'atelier idéal avec la diversité de ce public en tête. Mon désir est que l'objet puisse porter tout texte, peu importe le niveau de pratique de l'écrit. Commun à toutes les participantes, l'objet forme un socle universel, abordable et direct. Sa facilité d'abord place tout le monde dans un principe d'équité. Nul n'en sait plus sur l'objet, aucun prérequis n'est attendu : ce

⁷⁶ Élisabeth Bing, *Ateliers d'écriture littéraire*, Cerisy, sous la direction de Claudette Oriol-Boyer et Daniel Bilous, Hermann, 2011, p. 506.

⁷⁷ Odile Pimet et Claire Boniface, *L'Atelier d'écriture mode d'emploi*, ESF Editeur, 2005.

bagage est le même pour toutes.

3.2. Recherche d'ateliers existants basés sur un inducteur matériel.

Comme toute chercheuse en herbe, j'établis un état des lieux des ateliers d'écriture dont l'inducteur serait un objet. Or je n'ai jamais croisé d'atelier d'écriture de ce type. Pourquoi ? Ce type d'ateliers existe-t-il ? Sont-ils rares ? En marketing, on appelle cette étape comparative le « benchmark » : je cherche avant tout à me repérer dans les propositions existantes afin d'élaborer ma propre proposition au plus près de mes élans et envies.

Sur le site de l'Institut du Monde Arabe, je tombe sur une proposition au titre alléchant « les objets du quotidien sont des œuvres d'art » pour vite m'apercevoir que ces gants de toilette rêches ou ces petits grattoirs en céramique ne feront l'objet d'aucun écrit, mais d'un atelier de modelage.

Ailleurs, un autre atelier « Objets du quotidien, quotidien des objets » me donne espoir mais celui-ci a eu lieu il y a huit ans, et de surcroît au Liban.

Nouvelle excitation avec l'atelier « Objets trouvés » qui propose aux participantes d'inventer des histoires à partir du souvenir d'un objet trouvé. L'objet n'y est donc pas convoqué. Ailleurs sur le fil, je tombe sur l'atelier « Objet en chemin » qui s'inspire des travaux de François Bon. Il y est question d'y dresser des listes d'objets qui ont marqué notre enfance, fourre-tout de cadeaux pif-gadget, de fourche à foin, de malle du grenier des grands-parents et autre pierre à aiguiser, mais toujours pas d'objet concret à l'horizon. Idem pour l'atelier « Les objets se rebiffent » ou aucune chose en chair et en os ne pointe le bout de son nez.

Retrouver les images, les objets, les figures, les paysages, les atmosphères, les sensations, les émotions... De clic en clic, il n'est donc question que de souvenirs d'objets croisés et d'images du monde réel à se remémorer... D'un bout à l'autre de la toile, l'objet est exclusivement abordé sous la forme d'une entité impalpable au même titre qu'une odeur, un souvenir ou une émotion.

Il y a bien quelques pistes comme cet atelier d'Annie Roger du GFEN⁷⁸ qui propose de tirer au hasard un objet d'une malle, mais celui-ci n'est destiné qu'aux enfants. Dois-je en déduire que mon désir de faire écrire à partir des objets n'est qu'enfantillage ? De nature têtue, je préfère mettre en doute plutôt que de m'avouer vaincue.

Je me procure une importante documentation théorique et/ou pratique traitant

⁷⁸ Groupe Français d'Éducation Nouvelle.

d'ateliers d'écriture. Grande est ma surprise de ne trouver dans ces ouvrages que très peu d'allusions aux ateliers ayant comme inducteur un objet.

Voici un florilège non exhaustif de références à l'objet dans les ouvrages consultés.

- Dans *Comment écrire au quotidien, 365 ateliers d'écriture*⁷⁹ de Pierre Ménard, il est question d'un atelier autour d'Anne-James Chaton *Évènements 99*, qui consiste à « noter sous forme de liste d'objets ce que vous trouvez sur votre table de travail chaque matin au réveil, et cela pendant une semaine. »

- Même ouvrage, un atelier autour de Gérard Noiret⁸⁰ et son livre *Pris dans les Choses*⁸¹ qui consiste à noter les événements et choses d'une scène banale.

- Même ouvrage, une idée d'atelier tirée de l'*Autobiographie des objets*⁸² de François Bon⁸³ mais comme souvent la consigne est basée sur le souvenir d'objets familiers et non leur présence *in situ*. Même remarque pour la proposition autour de Michel Butor⁸⁴ et son *Anthologie nomade*⁸⁵. Une fois de plus il s'agit de restituer le souvenir d'un objet et non de se confronter à l'objet lui-même. Idem pour l'atelier inspiré du *Livre Blanc*⁸⁶ de Philippe Vasset⁸⁷ qui consiste à répertorier les choses quotidiennes dans un environnement extérieur. Plus loin, une consigne intéressante implique la présence d'un objet en atelier : un agenda avec emploi du temps. Inspirée du roman *Planning*⁸⁸ de Pierre Escot, celle-ci me redonne espoir.

- Autre ouvrage : l'objet en atelier apparaît dans *Pour la passion d'écrire, un espace de liberté* de Philippe Lecarme⁸⁹ :

Sur des objets

Les objets familiers sont souvent exploités dans les ateliers : par exemple, ce que j'ai dans mon sac à main ou dans mes poches, mon trousseau de clés. Il s'agit ici d'objets bien présents au moment où on écrit : un autre type de propositions peut concerner des objets absents, ou même perdus...

Ce qui conduit à une suggestion intéressante, qu'on rencontre dans plusieurs ouvrages : créer du mystère à partir d'un de ces objets que l'on a devant soi.

Nayla Chidiac⁹⁰ observe que l'imaginaire de ses patients se développe

⁷⁹ Pierre Ménard, *Comment écrire au quotidien, 365 ateliers d'écriture*, Éditions Remue.net, p. 14.

⁸⁰ Ibid, p. 72.

⁸¹ Gérard Noiret, *Pris dans les choses*, Obsidiane, 2003.

⁸² François Bon, *Autobiographie des objets*, Seuil, 2012.

⁸³ Ibid, p. 112.

⁸⁴ Ibid, p. 121.

⁸⁵ Michel Butor, *Anthologie nomade*, Gallimard, 2004.

⁸⁶ Philippe Vasset, *Un livre Blanc*, Fayard, 2007.

⁸⁷ Ibid, p. 215.

⁸⁸ Pierre Escot, *Planning*, Éditions PT, 2007.

⁸⁹ Philippe Lecarme, *Pour la passion d'écrire, un espace de liberté*, L'Harmattan, 2020, p. 251.

⁹⁰ Docteur en psychopathologie clinique, auteure de *Atelier d'écriture thérapeutique*, Masson, 2013.

particulièrement bien à partir d'objets qu'elle leur présente (qui sont d'ailleurs d'origine exotique et donc énigmatiques).

- Dans l'ouvrage *Atelier d'écriture mode d'emploi* d'Odile Pimet et Claire Boniface, un atelier « Énigmes et suspens » destiné à créer du mystère à partir d'un objet banal. Une seule condition : disposer d'objets en atelier, de préférence ordinaires et comportant quelques petites traces d'usure ou de mauvais traitements qui permettent à l'imagination de s'exercer⁹¹ ».

- Dans le même ouvrage, l'exemple de l'atelier « Petits objets mythiques ⁹²» destiné aux personnes âgées, soit des « participants en âge d'éprouver ce type de nostalgie ». L'enjeu stipule l'utilisation des objets courants liés au passé ou intemporels. Mon sang ne fait qu'un tour, j'ai la sensation d'avoir enfin trouvé une pépite. Or dans le descriptif des consignes d'écriture, le dispositif ne convoque nullement la présence d'objet matériel. Sont évoqués les souvenirs des catalogues Manufrance, les pâtes-alphabet, la clé Facom n°101, le Deutsche Frammophon, la super cocotte SEB, les boules Quies, la Vache-quirrit, les Que-sais-je ?, la machine à écrire Japy portable, certains décrits dans la préface de Yann de L'Ecôtaiis chapitrée « le progrès me fatigue »⁹³, les autres ayant fait l'objets d'une série d'articles dans *Le Monde* de l'été 1998 sur « les produits mythiques qui traversent les modes et les époques ».

Me vient à l'esprit l'immense avantage de disposer dans l'atelier de lettres alphabet Lustucru de supermarché, vieille caméra super 8 ou camescope que je n'ai jamais osé jetés, vinyles ou vieux walkman... Des objets dont le souvenir qui, me semble-t-il, ne serait pas réservé à un « public spécifique » doué de nostalgie (mais ne le sommes-nous pas toutes et tous ?).

- Ailleurs dans *Atelier d'écriture mode d'emploi*, on peut lire au chapitre « réunir les matériaux » :

Les objets

Ils permettent de s'entraîner à la description ou de travailler sur le thème de l'énigme, du sens caché... Les plus triviaux, ceux de l'environnement proche, sont souvent très porteurs (un caillou, un vieux porte-monnaie, des objets du passé...). Il est important, lorsqu'on utilise des objets, qu'ils soient physiquement là, qu'on puisse les regarder, les utiliser, les soupeser. Leur intérêt est la présence physique,

⁹¹ Ibid, p. 75.

⁹² Ibid, p. 115.

⁹³ Yann de L'Ecôtaiis, *La Seccotine est irremplaçable*, sous-titré *Courts récits d'avant le progrès*, Plon, 1998.

concrète, sensible.⁹⁴

« Physiquement là » : voilà ce que je cherche à amener dans le refuge d'un atelier d'écriture. En tant que femme d'extérieur trop souvent confinée à des bureaux exigus, j'aspire à ouvrir le monde de l'atelier par l'intrusion des objets, ces compagnons de nos vies modernes.

- Dans *Ateliers d'écriture littéraire*, ouvrage de restitution du colloque de Cerisy en 2011 sous la direction de Claudette Oriol-Boyer et Daniel Bilous, Marianne Jaegle propose un atelier « Je consomme donc je suis » sur le thème du shopping à partir de *Le Bonheur par le shopping*⁹⁵, un texte en fragments dans lequel Hélène Villovitch retrace avec humour différentes expériences liées à des achats réels ou imaginaires. Cet atelier tout public part d'une écriture fragmentaire à base d'inventaires d'achats réels ou rêvés afin de permettre une entrée progressive dans l'écriture de soi de façon oblique via le rapport au désir et la relation à l'argent, deux thématiques de la vie quotidienne généralement peu abordées en atelier (sûrement du fait de leur trivialité).

Sur ma faim, je décide de participer à un atelier un peu particulier dispensé dans à l'Inecat⁹⁶, école privée d'art-thérapie à Paris : l'atelier Sténopé de Sandrine Lissac sur un week-end entier, soit quatre séances. Celui-ci fait appel à un appareil photographique rudimentaire : le Sténopé. Au préalable, les participantes ont dû sélectionner chez elle une boîte type boîte à thé ou biscuits. En atelier, celle-ci est bombée de peinture noire à l'intérieur, puis scotchée pour devenir un objet parfaitement étanche à la lumière si ce n'est un minuscule orifice au centre de la boîte : un petit trou à la perceuse à travers un fragment de canette de soda. À l'abri de la lumière, on dispose face à ce trou masqué par du scotch noir une feuille de papier photographique noir et blanc fixé avec de la Patafix à l'intérieur de la boîte. L'« appareil photographique » ainsi chargé est ensuite exposé dans la rue pour une durée déterminée qu'il s'agira de préciser par divers essais propres à la sensibilité de l'objet. Très vite, l'objet-boîte devient un véritable allié de création. Après un plongeon en chambre noire dans trois bacs successifs (révélateur, fixateur, rinçage), le papier offre un tirage négatif de la scène visée. Durant le processus, chacune se heurte à ses propres frustrations et attentes déçues (image surexposée ou sous-exposée) mais parfois, de véritables pépites surgissent qui n'ont rien à voir avec ce qu'on avait imaginé. Les temps d'observation et de prises de notes entre deux clichés sont fortement encouragés. Quant à la prise de vue dans la rue, elle se révèle une formidable expérience d'observation

⁹⁴ Ibid, p. 53.

⁹⁵ Hélène Villovitch, *Le Bonheur par le shopping*, Paris, Maren Sell éditeurs, 2005.

⁹⁶ Institut National d'Expression, de Création, d'Art et Thérapie.

silencieuse proche de la méditation. L'atelier se prolonge par un temps d'écriture autour d'un des clichés développés, suivi d'une restitution orale. L'expérience d'écriture se fait en douceur dans la continuité de cette démarche artistique ne demandant aucun prérequis. Ainsi celles qui n'avaient jamais photographié photographient et celles qui n'avaient jamais écrit écrivent. Lors de la dernière séance, chacune a pour mission de créer une « exposition » de son œuvre, soit quelques clichés assortis de légendes inspirées par le texte. Titres ou cartels sont les bienvenus. L'accroche est libre, au mur ou autre... Pour ma part, j'ai créé une installation autour d'un artiste mystérieux atteint de cécité dans l'espoir de justifier la surexposition excessive de mes clichés... Lors de la restitution orale, j'ai été sidérée par la qualité et l'inventivité des textes des novices, la plupart des participantes n'écrivant jamais. J'en ai déduit que cette appropriation d'un objet vecteur de création a été salutaire. Sur un temps réduit d'atelier, il serait bien évidemment possible de procéder à une prise de vue avec un smartphone mais je crains que sans la boîte, le processus créatif s'avère bien moins inspirant qu'avec un allié matériel que l'on apprend à connaître.

Cet atelier pratique digéré conclut ma recherche théorique. À très peu d'exceptions près, la plupart des essais donne à penser que la présence d'un objet en atelier semble réservée aux séances pour des publics spécifiques, comme en témoigne le psychothérapeute Bernard Cadoux ayant mené une pratique thérapeutique artistique liée à l'écriture avec des enfants en hôpital psychiatrique.

Comme le font d'autres animateurs, avec des publics moins inhabituels, Cadoux a choisi de mettre au premier plan la diversité du matériel proposé : feuilles, crayons, stylets de toute sorte, ciseaux et colle... entassés dans le coffre d'écriture. Ce déplacement de l'attention sur la matérialité de l'acte d'écrire lui donne les aspects d'un jeu.⁹⁷

Ce jeu serait donc réservé aux seuls enfants en souffrance ?

Plus loin, un autre passage de l'essai m'interpelle :

Le lecteur se demandera forcément si ces catégories sont pertinentes pour décrire l'écriture des personnes ordinaires qui ne traversent pas de graves difficultés psychiques et, plus profondément, si l'écriture du psychotique est de même nature que l'écriture du modèle courant, avec seulement certains traits plus accentués et plus dramatiques⁹⁸.

⁹⁷ Ibid, p. 128.

⁹⁸ Ibid, p. 130.

En désespoir de cause, je me tourne vers le diable en personne, à savoir ChatGPT⁹⁹ afin d'avoir un rapide aperçu de la question qui, loin du cadre de mon mémoire, mérite néanmoins d'être posée : « je cherche des exemples de chercheurs français ayant étudié l'apprentissage de l'écriture littéraire par le jeu ». Dans la réponse de l'IA apparaissent les noms de Pierre-Marc de Biasi¹⁰⁰, Cécile Ladjali¹⁰¹, Vincent Message¹⁰² et... François Bon. Ce dernier présenté comme écrivain et fondateur de la plateforme d'écriture numérique Tiers Livre a développé « plusieurs dispositifs ludiques pour favoriser l'apprentissage de l'écriture ». Suivant le principe du raccourcissement du temps dès lors que l'échéance du mémoire approche, je désigne son ouvrage *Tous les mots sont adultes*¹⁰³ comme l'heureux élu perpétuel de ma table de nuit.

Z.3. Zoom sur François Bon.

Né en 1953 à Luçon, François Bon est un écrivain reconnu qui a publié une trentaine de livres dans des genres différents : roman, récit, théâtre et essais critiques. Son ouvrage *Tous les mots sont adultes*¹⁰⁴ aborde ses pratiques et recherches d'ateliers d'écriture. L'auteur passionné s'y implique totalement pour faire bénéficier des publics très divers de ses enseignements et réflexions. Il expose ses dispositifs judicieusement élaborés assortis d'une foule de propositions stimulantes et des extraits de textes de participantes anonymisées. Par un heureux hasard (mais le hasard existe-t-il ?), les objets sont au centre du travail littéraire de cet essayiste, journaliste, traducteur, romancier et animateur d'ateliers.

J'éprouve de la sympathie et de l'estime pour la générosité manifeste du propos et les qualités d'invention de l'écrivain-animateur. *Tous les mots sont adultes* regorgent de propositions insolites. Ses trouvailles sont multiples et semblent parfaitement traduire l'atmosphère de bienveillance et d'exigence de ses propres ateliers. L'homme s'attèle conjointement à faire découvrir des textes de qualité dont découlent des consignes associées. Quand François Bon utilise des textes inducteurs traditionnellement usités en atelier (comme par exemple la liste de lieux dans lequel Perec n'a dormi qu'une seule fois), il les fait siens en les agrémentant de détails concrets. Avec inventivité, il élabore de

⁹⁹ *Chat Generative Pretrained Transformer*, prototype d'agent conversationnel utilisant l'Intelligence Artificielle (IA).

¹⁰⁰ Directeur de recherche au CNRS et spécialiste de l'écriture littéraire, il a notamment étudié les liens entre le jeu et l'écriture dans son livre "Écrire, créer, jouer : enjeux littéraires et ludiques ».

¹⁰¹ Écrivaine et professeure de littérature à l'Université de la Sorbonne Nouvelle, elle a travaillé sur la question de l'apprentissage de l'écriture par le jeu dans son livre *Jeux d'écriture*.

¹⁰² Écrivain et enseignant, il a développé un dispositif ludique intitulé *L'Atelier du roman*, qui propose des exercices d'écriture inspirés des jeux de rôle.

¹⁰³ François Bon, *Tous les mots sont adultes : méthode d'ateliers d'écriture*, Fayard, 2005.

¹⁰⁴ Ibid.

nouvelles consignes inspirantes à son image, comme cette liste des portes qui ont compté ou celles des fenêtres marquantes. Dans un esprit d'évocations fragmentaires propices aux ateliers, l'auteur évoque certaines consignes intéressantes autour de l'objet. Il convoque des textes courts et intenses glanés dans le merveilleux *Graveur d'enfance*¹⁰⁵ de Régine Detambel ou *L'espace Antérieur*¹⁰⁶ de Jean-Loup Trassard dans le but de raviver les souvenirs des participantes : un livre de textes courts abordant l'objet, à la mesure du format des textes produits en atelier d'écriture. Accessible et sensible, ce dernier se lit de la même façon passionnée qu'on lirait un roman. L'intensité narrative de cette succession de textes très brefs (d'une page à trois pages, maximum quatre) est telle qu'on passe d'un objet à un autre sans s'en apercevoir. Puisque ceux-ci ont le format habituel des textes collectés en atelier d'écriture, ce type de roman constitue des ressources idéales. Les participantes en déduiront qu'il n'y a pas de textes à négliger, aussi courts soient-ils, et qu'aborder un projet au long court étape par étape est plus confortable que d'attaquer d'emblée la face la plus difficile de L'Everest, soit l'idée d'écrire un roman complet.

François Bon s'appuie également les *Notes de chevet*¹⁰⁷ de Sei Shonagon ou le journal de Kafka en passant par un inventaire des inventaires dans lequel François Bon se montre le digne prédécesseur du *Vertige de la liste*¹⁰⁸ d'Umberto Eco.

L'idée que les objets puissent à eux seuls composer un roman tout entier surprend au premier abord. Son propre ouvrage *Autobiographie des objets*¹⁰⁹ dévoile sa sensibilité envers les objets d'antan, vestiges de ses années d'enfance passées dans le garage familial des Charentes. Il se dégage de ces textes courts empreints de nostalgie une certaine universalité, celle de la traversée des objets qui jonchent une vie humaine. Énumérés avec minutie et fraternité dans une langue poétique particulièrement contagieuse, les objets y tiennent une place de choix comme l'illustre cet extrait :

On arpente les maisons qu'on n'habite plus, on retrouve les visages qu'on ne voit plus. Des objets sont là, dans la pénombre, qu'on ne se souvenait plus y être.

On ne se saisit pas de tous, sous le seul prétexte qu'ils sont là. C'est vers soi-même qu'on tisse les questions, et tous n'ont pas, de par la mémoire qu'ils portent, la même capacité à ouvrir cette trappe sombre qu'ils recouvrent¹¹⁰.

Au-delà des réminiscences du passé, François Bon est un créateur de son temps,

¹⁰⁵ Régine Detambel, *Graveur d'enfance*, Gallimard, 2002.

¹⁰⁶ Jean-Loup Trassard, *L'espace antérieur*, Gallimard, 1993.

¹⁰⁷ Sei Shonagon, *Notes de chevet*, Gallimard, 1985.

¹⁰⁸ Umberto Eco, *Vertige de la liste*, Flammarion, 2009.

¹⁰⁹ Op.Cit.

¹¹⁰ Ibid, p. 79.

prolix et contemporain. Il est à l'origine de la maison d'édition remue.net et nourrit de façon compulsive le site Patreon¹¹¹ destiné aux ateliers d'écriture. Moyennant un modeste abonnement, il m'est possible de suivre autant de fois qu'il me plaira la vidéo d'un atelier intitulé « 14 fois le même objet avec Francis Ponge ». Fidèle à son habitude, l'auteur-animateur saisit face caméra des objets ordinaires de son bureau qui lui tombe sous la main, notamment un tube d'aspirine ou une loupe mais également des livres dont celui de Francis Ponge *Le Parti pris des choses*¹¹². Entre autres consignes, l'atelier a pour but de se pencher sur un objet pour tenter de l'écrire de quatorze manières différentes, telles les quatorze études de *L'Œillet* dans *La Rage de l'expression*¹¹³ de Ponge.

Autre exemple d'atelier en ligne de François Bon, ce « Récit d'objets » qui fait la part belle à la matérialité, diffusé par les voies immatérielles d'internet. J'y découvre cette petite pépite qu'est *La Conférence des objets*¹¹⁴ de Christine Montalbetti, un texte théâtral qui va fortement m'inspirer. Ces deux ateliers en ligne me réjouissent d'autant qu'ils sont à destination d'un public adulte, celui auquel je m'adresse dans ces premiers ateliers à partir de l'objet. Plus tard, libre à moi de les adapter à d'autres publics, d'autant que je partage avec François Bon cette conception :

Il n'y a pas de déclinaison particulière de l'atelier d'écriture selon ses publics, seulement une façon de se positionner soi-même quant à ce qu'on cherche, et comment on l'expose.¹¹⁵

3.3. Des bienfaits de la contrainte.

Marcel Benabou¹¹⁶ estime que la contrainte est « garante des libertés » car c'est celle « que l'on veut bien se donner »¹¹⁷, à l'inverse des règles de notre langue qui nous sont imposées.

Pour nous autres animateurs·rices qui sommes convaincu·e·s de leurs bienfaits, il est communément admis que la contrainte libère l'écriture. Celle-ci agit comme un défi lancé aux participantes. Cependant il faut encadrer la proposition, rester ferme sur nos

¹¹¹ <https://www.patreon.com/home>

¹¹² Op. Cit.

¹¹³ Francis Ponge, *La rage de l'expression*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1976.

¹¹⁴ Christine Montalbetti, *La Conférence des objets*, P.O.L., 2019.

¹¹⁵ Ibid, p. 10.

¹¹⁶ Membre de l'OuLiPo, L'Ouvroir de littérature potentielle est un groupe de recherche littéraire fondé en 1960 par le mathématicien François Le Lionnais et l'écrivain et poète Raymond Queneau.

¹¹⁷ Extrait d'un article du dossier « OuLiPo, société discrète », revue Page, n°40, mai-juin 1996.

prérogatives et dessiner un projet d'écriture dans lequel il n'y a pas (ou peu) d'échappatoire. Ce cadre peut paraître strict ou directif mais fait partie du jeu, propos auquel adhère également ce cher Martin Wrinckler :

Pour la plupart d'entre nous, il est beaucoup plus facile de construire quand on a déjà des repères. C'est ce que font les personnes qui apprennent à dessiner. On ne leur dit pas : « Dessinez ce que vous voulez » ; on leur propose un modèle vivant ou une nature morte, à charge pour elles de découvrir peu à peu comment utiliser le crayon pour tracer des formes, des ombres, adopter une perspective. Ce qui ne les empêche pas de dessiner autre chose quand elles rentrent chez elles après le cours¹¹⁸.

Donner à voir, à sentir, à toucher un modèle non vivant au préalable d'un texte agit à l'identique qu'en cours de dessin. L'objet devient le modèle sur lequel s'exercer sous l'éclairage des textes s'y référant. Dans la foulée, les consignes d'écriture énoncées participent à dérider les participantes les plus récalcitrantes et ainsi leur faire découvrir des ressources insoupçonnées en matière d'imagination. Quand bien même la personne n'aurait pas désiré participer à un atelier, se trouver en situation de défi va solliciter en elle d'autres registres de sa personnalité susceptibles de générer un élan auquel ils ou elles ne s'attendaient pas. Il est fort à parier qu'elle se laisse prendre au jeu... Le talent de l'animateur·rice consiste donc à orchestrer habilement les consignes de façon pour créer naturellement de nouveaux enjeux. Car si on s'en tient à « l'exercice » (mot banni de mes ateliers, je m'en fais la promesse !) récréatif ou seulement au plaisir immédiat de l'écriture, la séance risque à terme de devenir lassante. Il faut donc veiller à rapidement « sortir de son comportement routinier [...], passer d'un usage naïf du langage à son usage littéraire »¹¹⁹, et c'est en cela que les enjeux d'écriture sont nécessaires sans pour autant se montrer pesants. Il ne s'agit pas d'exiger une qualité mais chemin faisant d'amener chacun·e vers une restitution inventive et personnelle. La principale difficulté de l'animation d'atelier réside dans l'art d'établir les contraintes stimulantes qui accompagnent la participante dans leur progression, et ce sans même qu'il ou elle en ait conscience, ce en quoi l'objet ordinaire m'apparaît comme un ambassadeur parfait.

¹¹⁸ Martin Wrinckler, *Ateliers d'écriture*, P.O.L., 2010, p. 118.

¹¹⁹ Marcel Benabou, *Op.cit.*

3.4. Désacraliser le geste d'écrire.

Comme l'explique Carole Bisenius-Penin dans son article « Écriture à contraintes et processus de création à l'université »¹²⁰, le processus créatif est habituellement régi par quatre phases : premièrement la préparation, soit une activité proposée sous forme d'une consigne précise type OuLiPo qui permet à l'animatrice de prendre connaissance des individus du groupe et de leurs difficultés de concentration ou de rédaction. Intervient ensuite l'énonciation des exemples précis, soient des textes littéraires illustrant la contrainte sélectionnée. Lors de la phase suivante dite d'*incubation*, la participante accumule les données et les fait siennes, combinant plus ou moins consciemment des matériaux susceptibles d'être utiles à la conception d'un texte car « son cerveau continue alors à travailler, en formant des associations »¹²¹. Cette opération fait appel à la mémoire implicite et inconsciente provenant d'un apprentissage. Pour finir, la phase d'émergence s'apparente à un flash au cours duquel une idée intéressante satisfait au problème scriptural dans un temps court d'écriture. Cette révélation qui fait appel à des images, des souvenirs, des figures et des sons enclenche l'écriture. Notons qu'en atelier, celle-ci se situe souvent loin de la pensée principalement analytique valorisée par le système scolaire.

Au sein de l'atelier conçu comme un ouvroir artisanal, un laboratoire d'expérimentation, l'objectif est de pratiquer une écriture ludique et inventive [...] L'atelier élaboré autour du concept de la contrainte, appréhendé comme une aide à la création, une « pompe à imagination » selon la formule de Georges Perec, cherche à réhabiliter la notion d'imaginaire en milieu universitaire et à lutter contre toute sacralisation de la littérature qui interdit ou inhibe toute pratique.¹²²

Intervient enfin la toute dernière phase d'échanges dont la teneur doit correspondre aux attentes énoncées en début d'atelier. Elle a pour fonction d'assurer la participante dans sa démarche d'écriture. Une confiance qui se travaille tout au long de l'atelier par la posture au préalable de l'animatrice. Ainsi se met en place d'un environnement propice à l'épanouissement personnel et collectif, par le biais notamment d'un mode de communication bienveillant et généreux.

Il s'agit avant tout de désacraliser le geste d'écrire pour le rendre accessible. Dans ce

¹²⁰ Carole Bisenius-Penin, *Ateliers d'écriture littéraire*, Cerisy, sous la direction de Claudette Oriol-Boyer et Daniel Bilous, Hermann, 2011, p. 394.

¹²¹ voir Todd Lubart, *La psychologie de la créativité*, Paris, A. Colin, coll « Coursus », 2010, p87.

¹²² Carole Bisenius-Penin, *Ateliers d'écriture littéraire*, Cerisy, sous la direction de Claudette Oriol-Boyer et Daniel Bilous, Hermann, 2011, p. 399-400.

but, François Bon (encore lui...) invite l'animateur d'atelier à se diriger vers des objets ordinaires.

Insister sur la novation que représente l'écriture de ce réel immédiat, la difficulté à en saisir les objets, simplement parfois parce qu'ils n'ont jamais encore été nommés, n'ont jamais reçu de noms spécifiques, et cela d'autant plus qu'on s'en prend au réel ordinaire [...] Alors même que les objets les plus normalisés de cet environnement quotidien, pris dans un dispositif narratif, peuvent devenir la marque esthétique affirmée du texte.¹²³

Plus les objets sont ordinaires, plus la consigne semble abordable, même aux participantes les plus novices, d'où le bénéfice de faire intervenir tout objet usuel, objet courant ou objet familier en atelier.

Cette présence d'objet peut d'ailleurs s'étendre à toutes les étapes de l'atelier comme notamment le tour de table initial des participantes : au démarrage de l'atelier Sténopé, chaque participante a été invitée à présenter par le biais de son trousseau de clé. Certaines n'avaient qu'une clé, d'autres tout un trousseau abondant. Ponctué d'anecdotes, le récit de soi s'est déroulé librement et les frontières entre le factuel et l'intime ont rapidement été dépassées. Il y a eu les clés oubliées, le scoubidou utile pour saisir le trousseau au fond d'un sac, et toutes ces histoires de domicile, de véhicule, de portail, de local à poubelles... Un portrait s'est dessiné, tant par les objets que par la façon de raconter les situations avec humour ou sérieux, teintant agréablement la suite de l'atelier d'un climat de bienveillance. L'objet dans sa présence évidente et immédiate joue les raccourcis des uns aux autres et de soi à soi.

3.5. Ré-apprendre à regarder : le « punctum ».

Regarder un objet posé sous nos yeux consiste à le scruter dans le moindre détail pour en saisir les particularités. L'objet n'a pas besoin d'être extraordinaire. Au contraire, de la même façon que Perec ou Ponge nous ont prouvé les miracles de l'infra-ordinaire, l'objet d'atelier a tout à gagner d'appartenir au registre du quotidien. Son usage et sa fonction sont autant de promesses de récits. Le regarder vraiment revient à rechercher le punctum de l'objet à la manière de Roland Barthes¹²⁴ :

¹²³ François Bon, *Tous les mots sont adultes*, Fayard, 2005.

¹²⁴ Philosophe, critique littéraire et sémiologue français (1915-1980).

Dans cet espace très habituellement unaire, parfois (mais, hélas, rarement) un "détail" m'attire. Je sens que sa seule présence change ma lecture, que c'est une nouvelle photo que je regarde, marquée à mes yeux d'une valeur supérieure. Ce "détail" est le punctum (ce qui me point). (...) Très souvent, le punctum est un "détail", c'est-à-dire un objet partiel. Aussi, donner des exemples de punctum, c'est, d'une certaine façon, me livrer.¹²⁵

Si Roland Barthes fait allusion aux dents gâtées des enfants en Italie dans un cliché de William Klein, c'est que le punctum n'a pas besoin d'être forcément séduisant ou beau. Pour Barthes il est ce qui fait « ajouter quelque chose à la photo ».

Dans le cas d'un objet, ce quelque chose attire l'œil : les stigmates de son utilisation, une marque, une rayure, une entaille, comme autant de cicatrices d'une histoire passée.

Mettre à disposition un panel d'objets variés plus ou moins usagés, voire défectueux, va générer chez la participante une nécessité de choix. C'est par ce premier geste que débute un récit sensible lié à l'histoire personnelle de chacune, sa capacité de se souvenir, le cadre de vie dans lequel elle a grandi, étudié, travaillé, évolué... Que ce choix provienne d'une attirance ou d'un rejet, il est déjà révélateur d'une forme d'écriture de soi puisque chacune de nous possède une sensibilité particulière à l'objet, conséquence de notre vécu.

3.6. Un seul objet, plusieurs textes.

Tout comme les êtres humains, l'objet manufacturé a une histoire, celle du monde dans lequel il a été imaginé, conçu, assemblé de matériaux de provenances variées. L'objet est le fruit de son époque, de savoir-faire ancestraux, de progrès technologiques, des gisements de matières premières aux zones industrielles qui l'ont vu naître. En un mot, l'objet nous « parle » de lui, et de nous autres humains impliqués dans son existence par le biais de nos propres usages et besoins.

Et il nous parle rien qu'à nous... Je gage qu'un seul objet présent sur la table d'atelier conduira nombre de participantes à autant de textes différents comme c'est le cas dans les *Exercices de style*¹²⁶ de Raymond Queneau où une seule saynète apparemment anodine présente au début du livre y est déclinée sous 99 variations par un seul homme et son bagage culturel... Gageons qu'en atelier, dix participantes devant le même objet fourniront une multitude de textes différents, malgré quelques points communs, et d'une grande variété de styles, d'univers et de narration. Qu'il s'agisse de l'énonciation d'un texte

¹²⁵ Roland Barthes, *La Chambre claire*, Gallimard, coll. « Cahiers du cinéma », 1989.

¹²⁶ Raymond Queneau, *Exercice de style*, Gallimard, 1947.

inducteur au choix de l'objet posé sur la table, il est certain que les textes seront pluriels quand bien même l'inducteur serait unique.

Donnez les mêmes pommes de terre à une douzaine de cuisiniers (chevronnés ou non), ils vous serviront de douze manières différentes.

Écrire, c'est cuisiner les mêmes histoires que tout le monde, chacune à sa façon¹²⁷.

À partir d'un objet unique posé devant nos yeux, chacune recueille la vision d'une autre que soi, cet autrui indispensable à l'atelier de nature collective dont la synergie porte sur cette parole plurielle et cette présence multiple.

3.7. Le cas particulier de la liste d'objets.

Rien de tel pour désacraliser l'entrée en littérature que l'usage de la liste dans les romans. Nombreuses sont les listes dans les romans. Prenons pour exemple Annie Ernaux et cet extrait du roman *Regarde les lumières mon amour*¹²⁸ :

Liste au stylo-bille noir trouvée dans un caddie :

frisée

farine

jambon, lardons

fromage râpé, yaourts

Nescafé

vinaigre

J'ai comparé avec la mienne :

Ricoré

biscuits cuiller

mascarpone

lait, crème

pain de mie

chat [boîtes et croquettes pour]

post-it

Que cherche-t-elle à dénoncer ou à sauver en dressant dans ses romans

¹²⁷ Martin Wrinckler, *Ateliers d'écriture*, P.O.L., 2010, p. 42.

¹²⁸ Annie Ernaux, *Regarde les lumières mon amour*, Gallimard Coll. Folio, 2016, p. 63.

d'interminables listes d'objets usuels transpirant de banalité ? Peut-être l'âme du café-épicerie que tenaient ses parents à Yvetot, comme elle le laisse suggérer dans une confidence dans le JDD¹²⁹ :

« Peut-être que je cherche quelque chose sur moi à travers eux, leurs façons de se tenir, leurs conversations »¹³⁰.

Car pour Annie Ernaux, avant toute chose « la mémoire est matérielle »¹³¹. La liste chez Annie Ernaux est un motif récurrent, qu'il s'agisse de liste de sensations ou de souvenirs, d'expressions toutes faites, de phrases rapportées ou des titres de chansons, des slogans publicitaires, de lieux, d'habits et d'objets, tous reliés par ce merveilleux aveu « Le temps nous manquait pour la mélancolie des choses »¹³². Chez Ernaux ou chez François Bon, les listes redonnent grâce aux choses quelconques des petites gens, jouant sur l'indifférenciation des objets listés, comme si procédant ainsi toute hiérarchisation était abolie entre ce qui est noble et ce qui est banal. Écrire ces listes de mots, de bribes du quotidien glanées et d'objets disparus mêlés à des sensations et souvenirs revient à lutter contre la culture dominante. En cela, Annie Ernaux abolit la différenciation entre les listes pratiques et les listes poétiques comme le souligne Nathalie Froloff :

Dans toutes ces listes – qu'Annie Ernaux peut aussi combiner de manière horizontale et verticale – on peut lire la volonté, ou l'illusion, de faire coïncider les mots et les choses, de dénombrer le réel, dans un vertige d'exhaustivité et de mise en ordre du monde.¹³³

Mais en quoi l'usage de la liste si généralisée en consigne d'écriture diffère-t-il de la présence d'un objet réel en atelier ?

Probablement du fait qu'à consigne identique (dresser une liste de ...) aucune liste ne sera la même. De cette liste d'autres consignes émaneront, et avec elles autant de possibilités de textes. Alors que l'objet posé sur la table est bel et bien unique. Constater la variété des styles et des univers à partir d'un objet unique n'est-il pas la démonstration de la singularité de chacune ? Voir émerger sa « patte » personnelle à partir d'un seul

¹²⁹ Journal Du Dimanche.

¹³⁰ Annie Ernaux, *Journal du dehors*, Gallimard, 1993, p.512.

¹³¹ Annie Ernaux, *L'Atelier noir*, Éditions des Busclats, 2011, p.63, p. 177.

¹³² Annie Ernaux, *Les Années*, Gallimard, 2008, p. 1065.

¹³³ Nathalie Froloff, « L'art de la liste chez Annie Ernaux : « entre l'illusion de l'achevé et le vertige de l'insaisissable » », *Fabula / Les colloques*, Annie Ernaux, les écritures à l'œuvre.

URL : <http://www.fabula.org/colloques/document6650.php>

inducteur tangible, n'est-ce pas là la meilleure façon de démontrer que chacune possède sa propre voix ?

Le travail durant l'atelier d'écriture est collectif, même si chacun est seul devant son texte lors de la rédaction. C'est la confrontation de la production des uns et des autres qui va permettre, par émulation et stimulation, l'acquisition d'une pratique minimale et la progression dans cette pratique.¹³⁴

Une confrontation qui dans le cas de l'objet est d'autant plus parlante que la matérialité a été la même pour toutes et que le résultat textuel complètement différent.

Prenons un espace d'atelier où des objets sont disposés physiquement sur la table. Premièrement les participantes les scrutent. Selon la première consigne, on peut leur demander de les lister ou de les classer en suivant des critères déterminés (formes, couleur, famille d'objets, utilité). Mais de quelle façon chaque objet capte l'attention de celui qui le regarde ? Quelque chose se passe qui nous dépasse et vient toucher une corde sensible et invisible que l'atelier laisse vibrer jusqu'au texte.

3.8. De l'objet-livre au livre-objet.

3.8.1. L'objet-livre.

Écrire, c'est apprendre à regarder autrement. On a vu que l'objet d'atelier peut-être des plus ordinaires. Or celles et ceux qui aiment lire manipulent fréquemment le livre, composant du monde matériel parmi les autres. En conséquence, quoi de plus naturel que de choisir le livre lui-même comme inducteur en atelier ?

Il n'y a qu'à observer les vidéos de François Bon pour questionner la notion d'objet-livre. Il est instructif de voir cet auteur manipuler un livre, le tordre, voire arracher des pages de « ses » classiques si souvent convoqués en atelier qu'il avoue devoir les racheter régulièrement. De toute évidence, son rapport aux ouvrages n'est pas celui qu'entretiennent habituellement les lecteur·rice·s. Au-delà d'une gestuelle toute personnelle, son comportement révèle un rapport tactile avec la culture, voire sensuel. Dans cette approche matérielle, certaines techniques d'écriture créative en atelier font appel à l'objet-livre lui-même et à sa transformation pouvant amener au texte.

¹³⁴ Thierry Maricourt, *Ateliers d'écriture : un outil, une arme*, L'Harmattan, 2003.

3.8.2. La technique du cut-up :

Ses premiers promoteurs sont le peintre américain Brion Gysin¹³⁵ et l'écrivain William S. Burroughs¹³⁶ (auteur notamment du *Festin nu*¹³⁷). Cette technique nécessite le sacrifice de quelques livres ou seulement la mise à disposition de pages arrachées. On peut procéder de différentes manières afin de créer un nouveau texte à partir de cette ressource :

- Soit en découpant une page de texte en quatre, puis en permutant les quatre éléments, ce qui crée un texte nouveau.

- Soit en pratiquant un découpage géométrique (carré, cercle, croix) sur une page puis en lisant ce qui subsiste.

- Soit en découpant une « fenêtre » dans une page de texte, puis en l'élargissant progressivement ou en la rétrécissant pour observer les effets de sens.

- Soit en noircissant des parties du texte au marqueur pour ne laisser apparaître que les mots qui retiennent l'attention. Cette technique nommée « Black poetry » a été repopularisée par l'écrivain et dessinateur Auston Kleon¹³⁸ qui, un jour, a décidé de relever dans le journal les mots lui sautant aux yeux pour les relier entre eux afin de créer une phrase, une pensée, un poème ou un message « caché » issu du texte d'origine. En noircissant le texte exclu ou en reliant les groupes de mots sélectionnés, chacune peut composer un fragment de poésie personnel en atelier. Le simple fait de s'arrêter sur telle ou telle page en feuilletant un livre et de choisir un passage, phrase ou groupe de mots, convoque la question du choix en lien avec la sensibilité du lecteur·rice : émerge un texte singulier à utiliser en l'état ou à intégrer à d'autres consignes d'écriture. Les échanges de textes sont bienvenus, d'où l'énergie collective générée par de telles techniques faciles d'abord.

Quelle que soit sa provenance, tout texte écrit en français pourrait bien faire l'affaire mais selon Brion Gysin, les cut-ups sont d'autant plus riches qu'on part d'un matériau de base déjà élaboré (dans un de ses exemples une poésie de Rimbaud) et non de simples articles de journaux. On peut également travailler à partir des pages imprimées d'autres écrits d'atelier (de soi ou d'une autre participante) puis appliquer sur celles-ci un objet cartonné type cache avec fenêtre afin d'isoler des mots qui composeront le vocabulaire mis à disposition pour une nouvelle consigne d'écriture.

Dans un souci écologique, je suggère de récolter les objets livres dans des stocks de livres mis au rebut : livres promis au pilon, livres achetés à bas prix dans un marché aux

¹³⁵ 1916-1986

¹³⁶ 1914-1997

¹³⁷ William A. Burroughs, *Le Festin nu*, Gallimard, 2002.

¹³⁸ 1983-

puces, livres récupérés auprès d'adeptes de la méthode de rangement Marie Kondo, vieux livres abandonnés dans les greniers des maisons de campagne...

3.8.3. Photofiction - peinturefiction.

Nombreux sont les ateliers ayant pour inducteur l'objet photographique, l'objet-peinture ou la sculpture. Dans ma pratique d'écriture, j'ai souvent eu recours à ce type d'inducteur d'écriture en poussant le vice jusqu'à me rendre sur le lieu-même d'une photographie prise en Nouvelle-Zélande. Adeptes et professionnelles de l'image, notamment la photographie d'art et le photojournalisme, j'ai usé de ce type de ce point de départ de récit pour la construction d'intrigue ou de personnages. Construire en atelier l'idée d'un déplacement virtuel à travers différentes sources d'objets visuelles comme des prospectus, magnets, cartes postales peut également composer une base d'inspiration à proposer aux participantes pour l'élaboration d'un texte « d'ailleurs ». Découverts sur son site *Dreamlands*¹³⁹, les voyages immobiles d'Olivier Hodassava en sont l'illustration.

3.8.4. L'objet intime.

Voici une version plus intimiste d'un atelier à base d'objet : faire écrire à partir d'une entité que toute participante garde constamment sur soi, à savoir un objet déniché dans son sac à main. Il s'agit de demander à chacune d'en extraire un objet dont elle fera le descriptif historique, précisant matériau, usage, attachement personnel et valeur symbolique sous forme de listes ou de textes rédigés. S'en suivront d'autres consignes à imaginer, avec pourquoi pas un échange d'objet entre les participantes pour une réinvention de son histoire passée, présente ou future : une nouvelle façon de faire de l'objet de l'autre un support de son propre imaginaire. Dans un deuxième temps, libre à l'animateur·rice de proposer de confronter le réel et la fiction à la manière du roman *Les Gens dans l'enveloppe*¹⁴⁰ d'Isabelle Monnin : un roman en deux parties, une première où l'auteure a imaginé l'histoire d'inconnus à partir de photographies de famille achetées sur internet. Une seconde où elle a enquêté sur place pour identifier le lieu véritable des prises de vue, a retrouvé les vrais personnages, les a questionnés jusqu'à découvrir dans les faits réels des similitudes étonnantes avec sa première partie romancée. Au final, Isabelle Monnin est allée jusqu'à concevoir à partir de cette expérience artistique un objet collectif : un CD musical avec le compositeur Alex Beaupin qui a mis en musique les paroles des protagonistes eux-mêmes, ces « gens dans l'enveloppe » qui ont rédigé et interprété d'émouvantes chansons.

¹³⁹ <https://dreamlands-virtual-tour.blogspot.com>

¹⁴⁰ Isabelle Monnin, *Les Gens dans l'enveloppe*, J.-C. Lattès, 2015.

3.8.5. Quand l'écrit devient objet lui-même : le livre-objet.

Si les ateliers d'écriture font généralement appel à des inducteurs littéraires, les textes produits sont parfois restitués sous une forme plus ou moins originale. Cependant les animat·eur·rice·s s'avèrent souvent plus timides que les plasticiens pour ce qui est d'occuper l'espace ou de générer des restitutions publiques singulières. Est-ce de par l'habitude d'être prisonniers de la surface étriquée de la page qui condamne aux mouvements de gauche à droite ou bien de haut en bas ? Le texte représentatif de l'écrit dans nos sociétés autorise rarement plus que la surface plane d'une page. La plupart du temps, les techniques de calligrammes, pliages ou découpes restent cantonnées aux ateliers récréatifs à destination d'un public scolaire ou adulte amateur. Mais il pourrait en être autrement...

En convoquant d'autres mediums artistiques, l'animat·eur·rice peut concevoir de nouvelles façons de déclencher le geste d'écriture. L'espace en trois dimensions des plasticiens ou sculpteurs peut y contribuer comme déclencheur initial mais également comme objet de restitution. Dans une volonté de désacralisation de l'écrit, le livre-objet peut libérer l'écrivain du traditionnel rapport à la ligne, à la page, au livre. En cela, toutes tentatives de transformer la page écrite méritent d'être creusées, comme ce fut le cas lors de collaborations passées entre écrivains et artistes plasticiens pour des livres-objets.

De nombreux exemples de livres-objets ou livres d'artistes¹⁴¹ ont jalonné l'histoire de la littérature. Œuvre d'art à part entière, le livre-objet allie la beauté plastique au champ des idées. Né dans les années 1960, cet objet s'offre comme une des expressions de l'art conceptuel, bien qu'il tire sa source dès le XVIIIe siècle dans les écrits de l'artiste peintre, poète et graveur William Blake¹⁴². Sa gravure la plus célèbre *The Beggar's Opera, Act III*¹⁴³ comporte non seulement une gravure mais aussi une boîte, un encadrement, une clé et un tiroir secret dans lequel se trouve le manuscrit de Blake désigné comme le manifeste de l'auteur.

Citons quelques exemples remarquables : *La prose du Transsibérien* de Sonia Delaunay & Blaise Cendrars, 1913 / Les boîtes surréalistes de Man Ray et Marcel Duchamp dont *La boîte-en-valise* en 1941 avec objets « ready-made » en taille réduite et fac-similés de notes manuscrites dans une valise en carton fermée à clé / *Prière de toucher*, sorte de catalogue d'exposition commandé à Duchamp par André Breton comprenant la reproduction d'un sein en mousse en 1945 / Les séries de *boîtes à jeux* du mouvement

¹⁴¹ La distinction se fait principalement au nombre d'exemplaires produits et à leur numérotation.

¹⁴² William Blake (1857-1927) a été l'auteur de nombre poésies mais aussi de livres graphiques ou « enluminés ».

¹⁴³ Visible au Metmuseum, NYC.

Fluxus fabriquées par George Brecht en 1959 / En 1957, le livre-objet *Fin de Copenhague* où Guy Debord et Asger John éclaboussent l'ordre établi, l'un muni de sa plume, l'autre de ses tâches et souillures de peinture colorée / Dans le sillage de *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*¹⁴⁴ de Georges Perec, le singulier *Topographie anecdotée du hasard*¹⁴⁵ où l'artiste poète et plasticien niçois Daniel Spoerri inventaire et commente les objets de sa chambre d'hôtel rue Mouffetard en 1962 / *Le Catalogue d'objets introuvables* de l'illustrateur Jacques Carelman en 1969 / L'alphabet crypté de *L'Atlas* du poète, photo-reporter et libraire Marcel Broodthaers en 1970 / *Your House*, l'ouvrage en volume de Olafur Eliasson conçu pour une lecture-déambulation en 2006 / *L'Accordéon photographique* d'Ed Ruschka en 2008 / Le livre-coffret *Moi aussi* autour des cadeaux de rituels d'anniversaire de Sophie Calle en 2012 / L'ouvrage d'art conceptuel teinté des jeux de l'OuLiPo de Claude Closky, *Mise à plat [straighten out]* en 2012.

Ces livres-objets constituent des œuvres spectaculaires dans la mesure où ils touchent à l'image du livre qui est un des éléments essentiels de nos civilisations – si l'on pense notamment au rôle que joue la Bible dans la culture judéo-chrétienne ou le Coran pour l'Islam.

Dans cette direction, la restitution d'un atelier d'écriture peut s'envisager dans sa matérialité : production de livrets collectifs, textes sur papier ensemencé à planter dans la terre, arbres à lettres, textes cachetés et envoyés par la poste ; cartes postales ; bouteilles (recyclables) jetées à la mer...

Z.4. Zoom sur le livre-objet chez Michel Butor.

Admirateur du mouvement surréaliste, l'écrivain Michel Butor¹⁴⁶ fait la rencontre d'André Breton à la fin des années 40. En 1957, il obtient le Prix Renaudot avec *La Modification*¹⁴⁷ qui lui vaut l'attention du grand public sur son œuvre, devenant alors l'écrivain du Nouveau Roman qui a la plus large audience. Son roman *Degrés* est publié en 1960 ainsi que son premier recueil d'articles critiques *Répertoire*. Il part une première fois aux États-Unis et inaugure à son retour une nouvelle période littéraire marquée par des ouvrages d'une grande originalité formelle destinés à faire « le désespoir des esprits routiniers¹⁴⁸ ». *Mobile* fait de collages divers, tente de rendre compte de la réalité étonnante des États-Unis des grands Mall américains par des listes usuelles made in USA d'objets et

¹⁴⁴ Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Christian Bourgois éditeur, 2008

¹⁴⁵ Daniel Spoerri, *Topographie anecdotée du hasard*, 2016, Othello.

¹⁴⁶ Poète, romancier, enseignant, essayiste, critique d'art et traducteur français (1926-2016). Voir à son sujet le site <http://remue.net/cont/butor.html>

¹⁴⁷ Michel Butor, *La Modification*, Éditions de Minuit, 1957.

¹⁴⁸ Michel Butor, *Dialogue avec 33 variations de ludwig van beethoven sur une valse de Diabelli*, Actes Sud, 2001 (livret).

visuels (encyclopédies américaines, descriptions d'automobiles, articles de journaux, etc.). Viennent ensuite *Réseau aérien* puis *Description de San Marco* et *Illustrations*, des récits de voyages (*Génie du lieu*), de rêves (*Matière de rêves*) et de nombreuses collaborations avec des peintres et artistes contemporains pour composer ses livres-objets, espaces d'aventures où l'écriture se fait « nomade »... « Souvent, à propos de l'œuvre de Michel Butor, on parle d'une sorte de galaxie » indique Henri Maccheroni, artiste plasticien avec lequel il a collaboré pour l'un de ses nombreux livres-objets, représentations matérielles de l'esprit insatiable de ce « fouisseur » d'horizons.

Dans un article intitulé *Le livre comme objet*, Michel Butor écrit « Le journal, la radio, la télévision, le cinéma vont obliger le livre à devenir de plus en plus 'beau'. Nous retrouverons le livre comme un objet complet ».

L'écrivain phare du Nouveau Roman s'est lancé dans diverses collaborations avec des plasticiens dans une sorte de dialogue « bilingue » entre la forme écrite et la forme plastique. L'édition complète de *Bicentenaire Kit*¹⁴⁹ intègre trois coffrets en altuglas bleu, un ouvrage, 20 sérigraphies originales signées Jacques Monory dans une chemise d'altuglas transparent, un bloc d'ambre contenant environ 30 objets emblématiques de la civilisation américaine (Billet d'un dollar, étoile de shérif, pop-corn, briquet tempête, badge, etc...) et dans le troisième tiroir divers objets (un stylo-plume d'oie bleue, un coffret contenant des masques, fac-similés de lettres, un puzzle, un disque 45 tours souple, une carte géographique, etc...), le tout édité en 300 exemplaires numérotés. Autre livre-objet remarquable : *Provision* dans lequel les aquarelles de Henri Maccheroni sont scellées dans des bocaux de verre hermétiques façon pots à confiture. Également *Hoirie-Voirie*¹⁵⁰, livre-objet commandé par la firme Olivetti agrémenté de dessins du peintre et graveur belge Alechinsky.

Penser le texte sous forme d'un livre-objet peut ouvrir vers d'autres collaborations, notamment avec des photographes ou plasticiens. De tels exemples laissent entrevoir la richesse de restitutions envisageables, notamment lors de séances récurrentes ou en résidence d'écriture.

¹⁴⁹ Jacques Monory - Michel Butor - *USA 76. Bicentenaire Kit - Jacques Monory*, Philippe Lebaud éditeur, 1975.

¹⁵⁰ Michel Butor, Alechinsky, *Hoirie-Voirie*, Giorgio Soavi for Olivetti, 1970.

4. L'objet dans les textes.

4.1. L'objet en littérature au XIXe siècle.

Entre réalité tangible et imaginaire romanesque liés aux objets, il m'a paru nécessaire de m'intéresser de près au XIXe et à ses mutations afin de mieux cerner le rôle de l'objet dans la littérature française pour une meilleure connaissance de la place de l'objet dans les textes classiques ainsi que pour alimenter un corpus de textes inducteurs appropriés dans l'optique de « de saisir la grande ambiguïté du discours littéraire sur les choses matérielles¹⁵¹ ».

En 1842 dans son avant-propos de *La Comédie humaine*, Balzac déclarait « Ainsi l'œuvre à faire devait avoir une triple forme : les hommes, les femmes et les choses, c'est-à-dire les personnes et la représentation matérielle qu'ils donnent de leur pensée ; enfin l'homme et la vie. ». Un siècle plus tard, Roland Barthes ajoutera « car la vie est notre vêtement¹⁵² ».

Les objets dans les romans racontent l'humanité, les sociétés humaines, les mœurs, les goûts et la morale. Ils dépeignent l'image que la société a d'elle-même, à travers les yeux de l'auteur, telle une véritable lecture anthropologique d'une société moderne ou historique.

4.1.1. Avant le roman réaliste.

Avant le courant du roman réaliste sont apparues les premières fictions d'objets, le plus souvent des utopies imaginant un quotidien idéalisé où choses et besoins entrent en adéquation. *Robinson Crusoe*¹⁵³ en est le parfait exemple.

Les objets que Robinson Crusoe récupère (au chapitre intitulé « Je Me Procure Beaucoup de Choses »), ceux qu'il fabrique, le journal qu'il écrit, participent d'une culture matérielle d'inspiration bourgeoise et capitaliste et d'une idéologie visible dans l'organisation dite « objective » (pour reprendre le terme de Roland Barthes) du roman. Un des derniers chapitres s'intitule « Je Trouve Ma Richesse Autour de Moi ») et témoigne de l'importance de la quête des objets. Il est clair que les objets structurent *Robinson Crusoe* par leurs fonctions d'instruments, d'éléments de constructions, de moyens de transport et de réalisations diverses,

¹⁵¹ Marta Caraion, *Comment la littérature pense les objets ?* Champ Vallon, 2020, p. 11.

¹⁵² Roland Barthes, *Essais critiques*, Seuil, Paris, 1964, p. 201.

¹⁵³ Inspiré de l'aventure réelle d'un marin écossais, le roman que Daniel Defoe fait paraître en 1719 connaît un succès foudroyant.

de sources de conservation ou de progrès, de moyens et de buts d'activité, de signes de succès ou de prospérité. L'acquisition, la possession, la transformation, la production et la conservation des objets constituent une organisation majeure du récit, au moins aussi importante, sinon plus, que les relations entre les personnages. Ce qui marque l'intrigue, c'est leur récurrence thématique et la constance d'une idéologie sous-jacente à la référence à l'objet¹⁵⁴.

Mais dès l'avènement des sociétés modernes, capitalistes et industrialisées dans l'Occident du XIXe siècle, parler des objets en littérature devient suspect. Se dresse contre tout discours matérialiste le spectre noble de l'âme et de la pensée. Domine le mythe du paradis perdu d'un présumé matérialisme innocent attribué aux sociétés archaïques préindustrielles dans lesquelles l'homme fabriquait lui-même les objets. Or le XIXe siècle charrie avec lui un nouvel âge de l'objet : celui de l'industrialisation en série, en opposition avec l'objet singulier et unique. Dès lors, l'objet n'est plus que tentations vulgaires, là où dans les sociétés de jadis il était porteur d'un savoir enfoui. Dès que l'objet tient une place centrale, l'usage de figures de style (métaphore ou allégorie en référence aux objets) et de l'emploi de sujets au-dessus de tout soupçon (comme le personnage du collectionneur d'objets très en vogue dans les milieux bourgeois, à mi-chemin entre l'artiste et le commissaire-priseur) s'efforcent de dégager l'objet de son existence vulgaire pour en faire un modèle symbolique.

Or le XIXe siècle apparaît aujourd'hui comme celui qui a vu se développer une culture matérialiste inédite mélangeant objet d'art unique et objets fabriqués en série et exposés au public notamment lors des expositions universelles. Ces objets ont fourni les mots des auteurs littéraires contemporains de l'époque. Tour à tour révélateurs de la psychologie des personnages ou acteurs du récit, les objets ont trouvé leur place d'une façon inédite notamment chez Balzac, Flaubert ou Huysmans. Qu'il s'agisse de la célèbre description du magasin d'antiquaires dans *La Peau de Chagrin*¹⁵⁵ de Balzac en passant par *Le pied de momie* de Théophile Gautier jusqu'à *L'amour fou* d'André Breton, tout un bric-à-brac d'objets a déferlé sur les romans du XIXe, XXe siècle et jusqu'à nos jours.

Elle l'entraîna devant un marchand de bric-à-brac où l'on vendait des chiffons et des os, où s'entassaient des chenets rongés de rouille, des lampes bossuées, des coquillages poussiéreux, des clysopompes veufs de leurs tuyaux et des leurs becs, des croix de la Légion d'honneur, des peaux de lapins, des boîtes à thé, des hausse-cols, des lèchefrites, des bottes, des jumelles sans verres, des mouchettes,

¹⁵⁴ Laurent Lepaludier, *L'Objet et le récit de fiction*, Presses Universitaires de Rennes, 2004.

¹⁵⁵ Ibid.

des vases de fleurs artificielles, couronnés d'un globe sale avec chenille rouge en bas¹⁵⁶.

Au XIXe siècle, grand siècle de l'industrialisation, va être repensée la place des objets et leur rapport aux individus. Dans la littérature, on note un déferlement d'objets signifiant de l'histoire passée, comme les objets d'antiquités ou bibelots souvenirs incarnant le désir d'ailleurs, d'exotisme et de dépaysement : des « trucs » (selon le terme usité) théoriquement produits par des artisans locaux, bien souvent simples imitations produites en quantité industrielle et dispersées sur des marchés touristiques du monde entier. Les objets parfois issus de fabrication en série ou simple rebut sans plus de fonctionnalité sortent alors de leur statut d'objet sans âme. Les écrits littéraires leur confèrent une fonction essentielle pour le personnage qui les découvre.

4.1.2. Le courant littéraire du réalisme.

À la suite du courant romantique du début du XIXe siècle naît un grand mouvement artistique : le réalisme. Né avant 1850, le mot « réalisme » est d'abord utilisé pour caractériser la manière de peindre de Gustave Courbet lorsqu'il représente une scène de la vie quotidienne sans chercher à l'embellir. Ce courant se prolongera avec le naturalisme qui tendra à s'imposer à partir des années 1860.

Réalisme et naturalisme sont tous deux fruits de leur époque, soit de la révolution post-industrielle en marche où le matérialisme s'accroît. À l'opposé des élans nostalgiques du début du même siècle (avec Hugo et Musset pour chefs de file), la littérature se veut désormais le témoin de son temps. Bourgeoisie et monde ouvrier entrent en scène. Loin des grandes épopées, les héros peuvent s'incarner dans des êtres banals, voire médiocres, évoluant dans leur quotidien. Cet avènement du réalisme s'accompagne d'un regain d'intérêt pour la littérature, là où le genre romanesque était sous-estimé au profit de la poésie ou de la tragédie. Les écrivains réalistes observent d'abord et écrivent ensuite. Les objets deviennent porte-parole de leur contemporanéité, véritables interprètes qui traversent le temps jusqu'à nous, lecteur·e·s d'aujourd'hui. Chaque auteur lit l'objet dans sa propre visée aux approches plurielles, anthropologiques, esthétiques ou poétiques.

4.1.3. Le traumatisme de l'exposition universelle de 1855 : l'objet entre fascination et rejet.

Lors de l'exposition universelle de Paris en 1855, le public déserte le salon des

¹⁵⁶ Joris-Karl Huysmans, *Les Soeurs Vatard*, 1876, Paris, 10/18, 1985, p. 416-417.

peintures et se précipite dans la galerie des machines, un espace d'environ 1200 mètres de longueur sur 29 mètres de large avec des machines à vapeur de chaque côté, toutes mises en marche simultanément de façon à créer un effet magique du passage de l'objet inanimé à l'animé. Selon les catalogues, vingt-deux mille objets y sont exposés pour la première fois, dont certains toujours d'actualité (machine à coudre, dentier, ascenseur, machine à écrire). Cette profusion forme une source de concurrence inédite pour les artistes et littéraires du fait du potentiel de créativité phénoménal des objets. Elle ébranle la traditionnelle dichotomie entre esprit et matière, en se permettant de confondre art et industrie sans distinction de valeur.

La réception de nature esthétique des objets du capitalisme mis en valeur par les expositions universelles – et adulés par une certaine presse et le public qui a déplacé sur ces machines la prévalence artistique – a posé un problème majeur à bon nombre d'écrivains. Chez les littéraires, deux camps s'affrontent : d'un côté celui des inquiets dont les frères Goncourt :

— L'Exposition universelle, le dernier coup au passé : l'*américanisation* de la France, l'industrie primant l'art, la batteuse à vapeur rognant la place du tableau, les pots de chambre à couvert et les statues à l'air : en un mot la Fédération de la Matière.

— Je crois que nous finirons par mourir avec l'idée que personne n'a lu un livre ni vu un tableau.¹⁵⁷

Ou encore Théophile Gautier, grand défenseur de « l'art pour l'art »¹⁵⁸ qui déclare dans sa préface de *Mademoiselle de Maupin* en 1835 :

Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature.¹⁵⁹

Et de l'autre, le camp des auteurs qui voient dans cette mutation une promesse. La polémique enfla, relayée par « La Revue de Paris » et Maxime Du Camp¹⁶⁰, grand ami de Flaubert qui, dans la préface de son recueil de poèmes « Les champs modernes », propose une régénération de la littérature par les domaines des sciences et de l'industrie.

¹⁵⁷ Goncourt, *Journal*, t3, 1888, p. 112.

¹⁵⁸ Formule empruntée à Benjamin Constant qui, le premier, note dans son *Journal* (11 février 1804) : « L'art pour l'art, et sans but ; tout but dénature l'art. »

¹⁵⁹ Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Charpentier, 1880, p. 24.

¹⁶⁰ Maxime Du Camp, écrivain et photographe, membre de l'Académie Française (1822-1894).

4.1.4. L'ère du triomphe des objets.

Au cours du XIX^e siècle se juxtaposent en permanence l'ancien et le nouveau. Une quantité inimaginable de matières anciennes recyclées pour de nouveaux emplois industriels (os, chiffons...) cohabitent avec ces objets issus du passé. De nouveaux matériaux perçus initialement comme vulgaires gagnent leur titre de noblesse, par exemple l'aluminium initialement assez mal vu qui, dès lors qu'il est autorisé par le pape à entrer dans les rites catholiques, envahit les cimetières sous la forme de fausses fleurs avant de devenir au début du XX^e siècle le matériau de prédilection de l'aviation. Également le caoutchouc qui en début de siècle va être vu comme une matière digne dans les garde-robes des élégantes avant de devenir vulgaire quelques années plus tard (notamment par son usage dédié aux préservatifs). Chaque objet, chaque matière fait l'objet d'appropriations multiples selon ses conditions de production et ses usages successifs. Les industriels cherchent à créer des besoins et construire des marchés ciblés où la propriété d'objet définit le statut social de l'individu, à l'image de ces bourgeois qui s'entichent de collections d'armures et antiquités.

4.1.5. De l'objet unique du collectionneur à la consommation de masse.

Des personnages de collectionneurs s'invitent dans la littérature. Dès Balzac, on observe un mécanisme de création de fiction d'objets qui sont des fictions d'accumulation d'objets, soit de collection comme dans *Le Cousin Pons*¹⁶¹ (où la collection apparaît elle-même comme héroïne de l'histoire plus que le cousin lui-même) mais aussi le personnage de Des Esseintes dans *À Rebours*¹⁶² de Huysmans. La collection incarne la fabrication d'un univers intérieur parfaitement unique et singulier en opposition à la société productrice et consommatrice d'objets en série que Zola décrira dans *Au Bonheur des dames*¹⁶³. Toutes ces fictions d'objets bien souvent déviantes entre sujet et objet, sont alimentées par un processus descriptif. Non seulement la littérature se met à chérir les tableaux, sculptures et autres artefacts raffinés, mais elle se plait alors à désigner des objets ostensiblement non artistiques – dont certaines machines dans le roman de la seconde moitié du siècle – comme des objets d'art. L'émergence de ces objets va vite devenir un matériau de prospection thématique et formelle pour la littérature qui, à partir de Zola, Jules Verne et jusqu'au XX^e siècle, va exploser.

¹⁶¹ Honoré de Balzac, *Le Cousin Pons*, Calmann-Levy, 1847.

¹⁶² Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, Charpentier, Paris, 1884.

¹⁶³ Émile Zola, *Au Bonheur des dames*, G. Charpentier et E. Fasquelle éditeurs, Paris, 1883

4.1.6. Du déchet en littérature.

En littérature comme dans d'autres disciplines, on valorise les objets qui peuvent faire trace : ceux qui peuvent devenir des signes pour reconstruire une histoire disparue, intime ou collective. Cette catégorie inclut les déchets auparavant peu traités en littérature. Dans son essai *Comment la littérature pense les objets*¹⁶⁴, Marta Caraion dresse un parallèle entre ces collections et les disciplines de la paléontologie ou l'archéologie (disciplines de sciences humaines apparues au XIXe siècle), la menant à la conclusion que le rebut ou le déchet peuvent devenir un objet de sens pour les scientifiques et les chercheurs du XIXe siècle où cohabitent constamment l'objet déchet et la production industrielle. Puisqu'on peut faire venir de loin de nouvelles matières ou produire à meilleur coût, il devient alors possible de jeter, raison pour laquelle les déchets triplent en volume en France entre 1880 et 1900.

Règne l'ambivalence permanente de garder trace du passé et celle de propulser au-devant de la scène les objets fascinants tournés vers l'avenir. Il est question de conserver et de recycler, et en même temps émerge sur le marché l'objet à courte valeur d'usage, prémises de l'obsolescence programmée – un concept né aux États Unis d'Amérique dans l'entre-deux-guerres. Cette ambivalence entre modernité technique et importance allouée aux déchets tourne autour de leur singularité en opposition avec le reproductible.

La question des déchets touche également aux objets de deuil (tableaux en cheveux, cheveux sous écrin, linceul) très en vogue au XIXe siècle. Dans *Les Misérables*¹⁶⁵, le passage où Victor Hugo raconte la découverte du linceul de Marat dans les égouts de Paris renvoie à la question de la découverte de la vérité car le déchet permet d'accéder à un monde qui ne sera pas menteur.

L'égout, c'est la conscience de la ville. Tout y converge et s'y confronte. Dans ce lieu livide, il y a des ténèbres, mais il n'y a plus de secrets. Chaque chose a sa forme vraie, ou du moins sa forme définitive. Le tas d'ordures a cela pour lui qu'il n'est pas menteur. [...] Un égout est cynique, il dit tout. Cette sincérité de l'immondice nous plait et repose l'âme.¹⁶⁶

¹⁶⁴ Marta Caraion, *Comment la littérature pense les objets*, Champ Vallon, 2020.

¹⁶⁵ Victor Hugo, *Les Misérables*, « L'Intestin du Léviathan, Tome 5: Jean Valjean », *Les Misérables*, Livre Deuxième, sous la dir. de Maurice Allem, Paris, Gallimard, 1951.

¹⁶⁶ Ibid, p. 1286.

Z.5. Zoom sur Honoré de Balzac.

Dans les choses les plus banales, des aspects nouveaux surgirent. Ils n'avaient pas soupçonné la vie moderne aussi profonde.

– « Quel observateur ! », s'écriait Bouvard.¹⁶⁷

Avec le grand représentant du courant réaliste Honoré de Balzac¹⁶⁸, l'objet entre dans le roman et le mobilier social devient langage et système signifiant. L'auteur de la *Comédie humaine* donne aux choses qui meublent les espaces de vie de ses personnages le rôle de véritables actants dont les actions sont parfois de valeur égale sinon supérieure à l'activité des personnages. Balzac est non seulement le « premier liseur anthropologue des choses » mais aussi le « premier liseur rêveur des choses¹⁶⁹ ».

Dans une veine onirique et surréaliste, voici la représentation du magasin de l'antiquaire dans *La Peau de chagrin*¹⁷⁰ que Balzac qualifie lui-même de « chaos d'antiquités » :

Des crocodiles, des singes, des boas empaillés souriaient à des vitraux d'église, semblaient vouloir mordre des bustes, courir après des laques, ou grimper sur des lustres. Un vase de Sèvres, où Mme Jacotot avait peint Napoléon, se trouvait auprès d'un sphinx dédié à Sésostris. Le commencement du monde et les événements d'hier se mariaient avec une grotesque bonhomie. Un tournebroche était posé sur un ostensor, un sabre républicain sur une haquebute du Moyen Âge. Mme Dubarry peinte au pastel par Latour, une étoile sur la tête, nue et dans un nuage, paraissait contempler avec concupiscence une chibouque indienne, en cherchant à deviner l'utilité des spirales qui serpentaient vers elle. Les instruments de mort, poignards, pistolets curieux, armes à secret, étaient jetés pêle-mêle avec des instruments de vie : soupières en porcelaine, assiettes de Saxe, tasses diaphanes venues de Chine, salières antiques, drageoirs féodaux. Un vaisseau d'ivoire voguait à pleines voiles sur le dos d'une immobile tortue. Une machine pneumatique éborgnait l'empereur Auguste, majestueusement impassible¹⁷¹

Par son écriture romanesque, il forge un système signifiant des objets, développant

¹⁶⁷ Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, Le Livre de poche, 1999.

¹⁶⁸ 1799-1850

¹⁶⁹ Confère Juliette Frølich, *Balzac, L'objet et les archives romantiques de la création*, Puf, 2000.

¹⁷⁰ Ibid.

¹⁷¹ Balzac, *Une fille d'Ève*, La Comédie Humaine, p. 315.

tout au long de son œuvre sa « science des riens¹⁷² » qui compose l'homme dans sa représentation matérielle de « l'homme avec le texte de son existence, l'homme hiéroglyphé¹⁷³ ». Dans un article publié dans *La Mode*¹⁷⁴ en 1830, l'auteur présente une nomenclature détaillée, sorte de « chosier » poétique comprenant quatre cents choses décrivant hommes et femmes de l'époque. Une liste incantatoire de témoins de leur temps, véritable ode à la vie moderne :

passempoil, moustache royale, impériale, favoris, dévidoir, nageoires, moule, coton, rouennerie, cotonnade, aiguïère, fontaine, bassins, bassinore, demi-bain, dé, cure dent, cure oreille, strapontin, beauté, figure, contredanse, galopade, gant, brosse, drap, linge, toilette, ciseaux, dentelle, serviette, cachemire, cachet, anneau, bague, boucle d'oreille, diamant, pantalon, redingote, fontange, corps, femme de chambre, groom, tigre, laquais, chaussure, voile, organdi, mousseline, schall, couteau-table, divan, ottomane, duchesse, tabouret, plateau, pendule, montre, perle, chaîne, armoiries, coussin, pliant, chaise, commode, secrétaire, lit, rideaux

Par une telle nomenclature de l'amoncellement, Balzac compose un terrain poétique permettant à l'ensemble de toutes ces choses de « pousser » dans son imaginaire, de s'y mettre à « parler », à dialoguer et devenir « machines à récit ». L'observation est au cœur de sa « métaphysique littéraire¹⁷⁵ ». Au centre de l'activité créative se place l'écrivain, « ce génie sagace et curieux qui voit et enregistre toute chose¹⁷⁶ ». L'observation est adjointe à l'expression, autre donnée nécessaire visant à donner une forme vivante aux choses observées et enregistrées : « De ces deux dispositions intellectuelles résultent, en quelque sorte, une vue et un toucher littéraires. »¹⁷⁷, et complétés par l'indispensable « phénoménal, inexplicable, inouï » faculté de « seconde vue qui leur permet de deviner la vérité dans toutes les situations possibles ; ou, mieux encore, je ne sais quelle puissance qui les transporte là où ils doivent, où ils veulent être. Ils inventent le vrai, par analogie, ou voient l'objet à décrire, soit que l'objet vienne à eux, soit qu'ils aillent eux-mêmes vers l'objet. »¹⁷⁸

C'est cette faculté de transfiguration du réel dont est doté l'écrivain et dont héritent

¹⁷² Balzac, *Théorie de la démarche*, Pl., t. XII, p. 268.

¹⁷³ Balzac, *Traité de la vie élégante*, La Pléiade, 1990, t. XII, p. 251.

¹⁷⁴ « La Mode » est une revue hebdomadaire française fondée en 1829 par le magnat de la presse Émile de Girardon.

¹⁷⁵ Balzac, *Traité de la vie élégante*, Op.Cit., p. 54.

¹⁷⁶ Ibid, p. 52.

¹⁷⁷ Ibid.

¹⁷⁸ Ibid.

ses propres personnages à laquelle fait allusion Albert Béguin dans la préface de *La Peau de Chagrin*¹⁷⁹, décrivant le regard de Balzac destiné à s'appesantir sur les choses afin de « fatiguer cette réalité en pesant sur elle avec insistance, jusqu'à ce que sa croûte durcie cède sous la pression et s'ouvre sur un arrière-plan qu'elle dissimulait »¹⁸⁰. Observation, expression et seconde vue sont à l'œuvre et le moindre bibelot insignifiant possède une « voix » et sait parler de l'homme, tels des indices aux fonctions tour à tour psychologiques, poétiques ou sociologiques. Les objets s'animent, ils deviennent l'égal des hommes, les supplante par leur profusion et la précision du langage associé.

Non seulement Balzac donne vie aux objets, mais après les avoir humanisés, il les traite comme des êtres vivants. Il leur associe par exemple des épithètes ou comparaisons métaphoriques relevant de l'humain. On se rappelle à ce propos la fameuse phrase qui résume le mobilier de la salle à manger dans la pension Vauquer : « Pour expliquer combien ce mobilier est vieux, crevassé, pourri, tremblant, rongé, manchot, borgne, invalide, expirant [...] »¹⁸¹. » Par de semblables procédés, de pauvres chaises peuvent montrer « des cicatrices aussi nombreuses que celles des vieux sergents de la garde impériale »¹⁸².

Avant l'heure, Balzac semble avoir pris le parti pris des choses.

Z.6. Zoom sur Gustave Flaubert.

Si Balzac écrit l'objet en documentariste radiologue, Gustave Flaubert¹⁸³ l'aborde plutôt dans une observation moraliste. Cet autre archéologue du « mobilier social » désigne en 1827 la machine à vapeur comme « reine du monde » ou d'autres objets ordinaires comme vecteurs de récit :

As-tu pensé à ceux qui viendront maintenant dormir dans notre lit ? Qu'ils se douteront peu [de] ce qu'il a vu ! Ce serait une belle chose à écrire que l'histoire d'un lit ! Il y a ainsi dans chaque objet banal de merveilleuses histoires. Chaque pavé de la rue a peut-être son sublime.¹⁸⁴

¹⁷⁹ Op. Cit.

¹⁸⁰ Albert Béguin, *Balzac visionnaire*, Genève, Éditions Albert Skira, 1946, p. 46.

¹⁸¹ Balzac, *La Comédie Humaine*, éd. P.-G. Castex, Gallimard, coll « Bibliothèque de la Pléiade », *La Bourse* I, p. 412.

¹⁸² Juliette Frølich, *Des hommes, des femmes et des choses*, Presses universitaires de Vincennes, 1997.

¹⁸³ 1821-1880

¹⁸⁴ Gustave Flaubert, Lettre à Louise Colet, 21-22 août 1846, dans *Correspondance*, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1980, p. 306-307.

Avec *L'Éducation sentimentale*¹⁸⁵, Gustave Flaubert fait entrer le lecteur dans l'âge du kitsch sous le signe de « l'art industriel » où règne l'objet manufacturé, de série ou « simili ». Suivre le parcours de l'homme dans ce Paris digne d'un immense marché de vanités revient à déclarer la guerre à la déferlante d'objets de plus en plus industrialisés.

[...] la médiocrité s'infiltré partout, les pierres mêmes deviennent bêtes, et les grandes routes sont stupides. Dussions-nous y périr (et nous y périrons, n'importe), il faut par tous les moyens possibles faire barre au flot de merde qui nous envahit. [...] Gueulons donc contre les gants de bourre de soie, contre les fauteuils de bureau, contre le mackintosh, contre les caléfacteurs économiques, contre les fausses étoffes, contre le faux luxe, contre le faux orgueil ! L'industrialisme a développé le Laid dans des proportions gigantesques ! Combien de braves gens qui, il y a un siècle, eussent parfaitement vécu sans Beaux-Arts, et à qui il faut maintenant de petites statuettes, de petite musique et de petite littérature !¹⁸⁶

Les écrits de Flaubert comme ceux de Balzac ou Proust regorgent de scènes de salons parisiens fidèlement transcrits que parcourt l'homme à la fois possesseur et doublement possédé par les objets qui les meublent et la femme qui « l'habite », elle-même chosifiée à l'image des bibelots qui l'entourent. Son héros Frédéric tente « d'ôter aux choses, parce qu'il les possède, leur caractère de marchandise¹⁸⁷ » dans l'espoir d'atteindre l'objet pur, comme dégagé de ses origines et de ses usages. Tout se passe comme si le désir « personnifiait » les objets tout en « chosifiant » les personnes.

Il achetait des choses complètement inutiles, telles que des chaînes d'or, des pendules, des articles de ménage. Mme Arnoux montra même à Frédéric, dans le couloir, une énorme provision de bouillottes, chaufferettes, samovars.¹⁸⁸

Quant à Jacques Arnoux qui connaîtra dans le roman grandeur et décadence, il incarne l'homme nouveau, sorte de businessman du XIXe siècle aux ambitions fluctuantes au gré des modes, cherchant « le Beau mis à la portée de tous, le Sublime à bon marché »¹⁸⁹.

¹⁸⁵ Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale* publié chez Levy Frères en 1869.

¹⁸⁶ Lettre à Louise Colet, 29 janvier 1854, Flaubert, *Correspondance*, éd. Jean Bruneau, Gallimard, coll « La Pléiade », II, p. 516 sq.

¹⁸⁷ Walter Benjamin, *Le livre des passages*, éd. Le Cerf, 1997, p. 52 .

¹⁸⁸ Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, éd. Gothot-Mersch, GF, Flammarion, 1985, p. 204.

¹⁸⁹ Descriptif relevé sur un brouillon de Flaubert (Nafr. 17600, f°101).

Z.7. Zoom sur Émile Zola.

Autre approche d'anthropologie des objets en littérature : celle d'Émile Zola¹⁹⁰ qui se donne pour mission de préparer minutieusement chacun de ses romans-fleuves sur plusieurs semaines de travail en amont en constituant d'épais dossiers préparatoires. Au courant réaliste, le courant naturaliste vient ajouter une précision factuelle, voire scientifique. Dans les cent douze feuillets du dossier préparatoire de *La Fortune des Rougon*¹⁹¹, les six cent vingt-huit du *Bonheur des dames*¹⁹² ou encore les neuf cent cinquante-trois de *Germinal*¹⁹³, le même type de matériau accumulé : ébauches, plans, fiches de personnages, croquis relevés sur les lieux de l'action, notes documentaires, enquêtes, articles de presse, correspondances, le tout conservé dans des chemises soigneusement étiquetées. Cet outil matérialisé constitue pour le roman à venir autant de preuves pour l'écrivain qui entend faire œuvre de naturalisme, comme il en témoigne dans *Le roman expérimental*¹⁹⁴. Son objectif principal reste de « faire mouvoir des personnages réels dans un milieu réel, donner au lecteur un lambeau de la vie humaine » et ainsi pouvoir déployer la puissance de ce que Mallarmé appelait « art évocatoire ».

Le romancier est fait d'un observateur et d'un expérimentateur. L'observateur chez lui donne les faits tels qu'il les a observés, pose le point de départ, établit le terrain solide sur lequel vont marcher les personnages et se développer les phénomènes. Puis l'expérimentateur paraît et institue l'expérience, je veux dire fait mouvoir les personnages dans une histoire particulière, pour y montrer que la succession des faits y sera telle que l'exige le déterminisme des phénomènes mis à l'étude¹⁹⁵.

Dans cette œuvre-fleuve, d'une part les objets-mémoires vont être fortement valorisés parce qu'ils permettent de sortir du reproductible pour accéder à une histoire intime et unique ; d'autre part l'objet industriel est plébiscité parce qu'il concentre un potentiel d'inventions d'objets nouveaux qui interpellent les littéraires, menacés dans leur démarche créative. Une alliance complexe qu'Émile Zola fantasme dans un de ses derniers textes *Travail*¹⁹⁶ où il relate l'histoire de la collaboration entre un scientifique génial et un artisan artiste où tout est merveilleusement construit socialement et esthétiquement parfait.

¹⁹⁰ 1840 - 1902

¹⁹¹ Premier volume de la série *Les Rougon-Macquart* publié en 1871.

¹⁹² Onzième volume des *Rougon-Macquart* publié en 1883.

¹⁹³ Treizième volet des *Rougon-Macquart* publié en 1884.

¹⁹⁴ Publié en 1880, cet ouvrage est considéré comme le manifeste de la doctrine naturaliste d'Émile Zola, alors marqué par l'*Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* de Claude Bernard.

¹⁹⁵ Émile Zola, *Le Roman Expérimental*, G. Charpentier, 1880.

¹⁹⁶ Émile Zola, *Travail*, Edition Eugène Fasquelle, 1901.

Z.8. Zoom sur Marcel Proust.

Véritable courant littéraire à lui seul mettant à l'honneur une écriture impressionniste du flux de pensée, Marcel Proust dote l'objet – ou du moins son souvenir – d'un pouvoir mémorialiste, usant pour cela d'une écriture synesthésique grâce à un rendu des choses essentiellement métaphorique. L'investigation autour de l'objet balaie les environnements socioculturels représentatifs de l'époque en pleine mutation. Si l'absence des choses au monde ne suffit pas à éteindre leur voix, *La Recherche* permet de les exhumer dans un voyage à travers l'espace et le temps afin de nous les donner à voir dans « l'albâtre translucide de nos souvenirs »¹⁹⁷. Le critique littéraire belge Gérard Poulet dira que chez Proust « les êtres s'entourent des lieux où ils se découvrent, comme on s'enveloppe d'un vêtement qui est en même temps un déguisement et une caractérisation »¹⁹⁸. Tout se passe comme si la relation du personnage à son univers le plaçait dans un objet-décor servant d'écrin : choses, vêtements et salons composent des fragments de texte qui donnent son volume romanesque au personnage. Les intérieurs sont enveloppes parlantes, hypertexte pertinent comme cette toilette de Mme Swann :

On sentait qu'elle ne s'habillait pas seulement pour la commodité ou la parure de son corps ; elle était entourée de sa toilette comme de l'appareil délicat et spiritualisé d'une civilisation.¹⁹⁹

Proust serait-il précurseur d'une certaine approche objective dans *Le Chardin*²⁰⁰ publié en 1895 ? Alors que son héros, un jeune homme heurté par les laideurs de la vie courante va se réfugier devant les beautés du peintre Chardin, il découvre les mêmes scènes de tables encombrées sous forme de somptueuses natures mortes. « Si tout cela vous semble maintenant beau à voir, c'est que Chardin l'a trouvé beau à peindre. Et il l'a trouvé beau à peindre parce qu'il le trouvait beau à voir »²⁰¹. Cette démarche du peintre des objets sera un modèle pour le narrateur-protagoniste en devenir dans la *Recherche* : inventer une écriture qui donnerait vie et langage aux choses et saurait exprimer le réel de manière à représenter les objets et fruits vivants comme des personnes grâce à la prouesse poétique, sonore et scénique des mots. À cet éclairage, l'écriture proustienne se révèle en tant qu'écriture « nature morte » poétique. Loin d'une posture passive et convenue, c'est un nouveau regard attentif porté sur les choses que Proust développe en sollicitant l'appareil

¹⁹⁷ Marcel Proust, *La Prisonnière*, *La Recherche*, III, p. 279.

¹⁹⁸ Citation de Gérard Poulet *L'espace proustien*, Gallimard, « NRF », Paris, 1963.

¹⁹⁹ Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *La Recherche*, I, p. 629.

²⁰⁰ Dans Proust, *Contre Sainte-Beuve* suivi de *Nouveaux Mélanges*, *Le Chardin*, Gallimard, Paris, 1954.

²⁰¹ Proust, *Chardin dans Comte Sainte Beuve*, Op. Cit, p. 363.

sensoriel de ses lecteur·rice·s.

Au-delà de sa propre époque, cet aspect offre à l'œuvre une seconde vie comme le faisait remarquer Proust « Comme tout cela se rapporte à une époque, en juge le fond avec grande intelligence, quand l'intérêt du roman est épuisé, il recommence une vie nouvelle comme document historique²⁰² ».

4.2. L'objet en littérature au XXe siècle.

4.2.1. Le « material turn ».

Ce tournant fondamental nommé par les chercheurs américains en sciences sociales « le material turn » apparaît dès les années 1920. Il vise à repenser le monde sous l'angle de la matérialité selon l'idée que toute société est structurée par un flux de matière, qu'il s'agisse de découvertes de matériaux naturels ou créés industriellement. La culture matérielle peut d'abord être définie comme « l'ensemble des objets fabriqués par l'homme et appréhendés sous un angle social et culturel²⁰³ ».

4.2.2. Le courant surréaliste.

Mouvement transdisciplinaire d'avant-garde né après la Première Guerre mondiale dans le sillage du « Dadaïsme », le surréalisme incarne à la fois une attitude et un groupe d'artistes et d'intellectuels qui cherchent à démontrer leur capacité à transfigurer la réalité. C'est en 1924 que leur chef de file André Breton prône dans le *Manifeste du surréalisme*²⁰⁴ une poésie du langage en dehors de toute logique ou considération esthétique ou morale, ni respect grammatical ou lexical par le biais d'un « automatisme psychique pur » permettant d'exprimer la réalité des pensées inconscientes sans censure via l'écriture, la sculpture, le dessin ou de toute autre manière. Technique phare, « l'écriture automatique » est aux antipodes de l'étroitesse de la pensée régie par la raison, notamment par le recours à l'hypnose pratiquée par Robert Desnos et encouragée par Paul Éluard ou Louis Aragon.

L'introduction des objets dans les œuvres plastiques apparaît dès 1913 avec le premier « ready-made » de Marcel Duchamp qui, en transformant le statut d'un objet familier en objet d'art par un simple changement de contexte révolutionne la nature même de l'œuvre. Rapidement, les auteurs s'emparent d'une nouvelle conception de l'objet dont « l'homme, ce rêveur définitif, mécontent de son sort, fait avec peine le tour des objets dont il a été amené à faire l'usage²⁰⁵... » Ils questionnent ainsi la place de l'art dans la

²⁰² Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, Paris, 1954, p. 199.

²⁰³ Marie-Pierre Julien et Céline Rosselin., *La culture matérielle*, Paris, La Découverte, 2005, p. 1.

²⁰⁴ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, 1924.

²⁰⁵ Ibid.

société. « Les objets surréalistes sont au dire de Breton lui-même, du rêve solidifié » explique en 2014 Didier Ottinger, commissaire de l'exposition « Les surréalistes et l'objet » au Centre Pompidou.

4.2.3. Exemple d'objet chez les surréalistes : les tableaux-poèmes.

Les réalisations de Jean Arp, à mi-chemin entre abstraction et figuration, sont des œuvres biomorphiques situées entre le tableau et la sculpture. Dans ses « Tableaux-poèmes » des années 1920 et 1930, Miro trace des formes enfantines auxquelles il mêle des textes. On retrouve cette mixité dans d'autres « poèmes-objets » où des objets disparates provenant souvent du marché aux Puces sont associés à des textes poétiques originaux de leurs créateurs ou prélevés dans des journaux.

4.2.4. La révolte du nouveau roman.

Dans les années 1950 apparaissent certaines œuvres liées par des traits caractéristiques communs : dénonciation de l'illusion romanesque, description objective et détaillée des objets, refus de la psychologie des personnages, minimisation de l'importance de l'intrigue, recherche perpétuelle et déconstruction du récit au profit de la seule véritable « aventure de l'écriture²⁰⁶ ». En réponse à l'incroyable profusion des objets, ces pierres angulaires du roman réaliste, les romanciers du Nouveau Roman et leur chef de file Alain Robbe-Grillet²⁰⁷ se donnent pour mission de faire respecter un pacte de neutralité entre l'inanimé et des personnages dénués de tout moteur socio-psychologique.

Désormais, au contraire, les objets peu à peu perdront leur inconstance et leurs secrets, renonceront à leur faux mystère, à cette intériorité suspecte qu'un essayiste a nommé « le cœur romantique des choses²⁰⁸ ». Celles-ci ne seront plus le vague reflet de l'âme vague du héros, l'image de ses tourments, l'ombre de ses désirs. Ou plutôt, s'il arrive encore aux choses de servir un instant de support aux passions humaines, ce ne sera que temporairement, et elles n'accepteront la tyrannie des significations qu'en apparence – comme par dérision – pour mieux montrer à quel point elles restent étrangères à l'homme²⁰⁹.

²⁰⁶ Formule du romancier et critique Jean Ricardou (1932-2016).

²⁰⁷ « Enregistrer la distance entre l'objet et moi, écrit Robbe-Grillet dans un autre texte, et les distances propres de l'objet (ses distances extérieures, c'est-à-dire ses mesures), et les distances des objets entre eux, et insister encore sur le fait que ce sont seulement des distances (et non pas des déchirements), cela revient à établir que les choses sont là et qu'elles ne sont rien d'autre que des choses, chacune limitée à soi. Le problème n'est plus de choisir entre un accord heureux et une solidarité malheureuse. Il y a désormais refus de toute complicité. » (Alain Robbe-Grillet, « Nature, humanisme, tragédie », [1958], in *Pour un nouveau roman Op. cit.*, p. 64).

²⁰⁸ Il s'agit de Roland Barthes : *Littérature objective*, 1954, in *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 1981, p. 31.

²⁰⁹ Alain Robbe-Grillet, *Une voie pour le roman futur*, 1956, in *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit,

Dans son manifeste, Alain Robbe-Grillet se place en détracteur d'un monde révolu, refusant la tyrannie descriptive du courant réaliste et naturaliste. Là où Balzac et ses congénères créaient un monde d'objets et d'êtres cohérents, le Nouveau Roman les distingue en réfutant tout lien entre ces deux entités.

L'objet est là, il a la même liberté psychologique. [...] La tentative de Robbe-Grillet (et de quelques-uns de ses contemporains : Cayrol et Pinget, par exemple, mais sur un tout autre mode) vise à fonder le roman en surface : l'intériorité est mise entre parenthèses, les objets, les espaces et la circulation de l'homme des uns aux autres sont promus au rang de sujets.²¹⁰

L'« école de Minuit²¹¹ » surnommée « école du regard » se voue à faire une nouvelle place aux descriptions d'objets insignifiants ou dérisoires. Citons le célèbre quartier de tomate du roman *Les Gommès*²¹² de Robbe-Grillet, la vieilleuse bleue de *la Modification*²¹³ de Michel Butor ou les cartes postales partout épinglées aux pages des romans de Claude Simon. À présent, l'objet n'est plus la métaphore de l'homme puisque le paysage n'est plus symbolique ni anthropomorphique. Seules l'écriture et ses méandres jouent un rôle prépondérant. Le personnage identifié à la personne disparaît, remplacé par une intense fascination pour les objets et par un travail soigneux de la description, raison pour laquelle le Nouveau Roman a souvent été qualifié de « littérature objective ».

Robbe-Grillet décrit les objets pour en expulser l'homme, Butor en fait au contraire des attributs révélateurs de la conscience humaine, des pans d'espace et de temps où s'accrochent des particules, des rémanences de la personne²¹⁴.

4.2.5. L'OuLiPo et les objets : vers de nouvelles poétiques du jeu.

Fondé en 1960 par François Le Lionnais et Raymond Queneau. Le groupe de recherche expérimentale L'OuLiPo²¹⁵ rassemble écrivains, peintres et mathématiciens qui usent de règles et de contraintes comme d'un processus créatif permettant d'inventer de nouvelles formes poétiques ou romanesques. Marcel Duchamp rejoint le groupe en 1962. En 1966, le poète-mathématicien Jacques Roubaud les rejoint. Puis c'est au tour

1963, p. 18- 20.

²¹⁰ Roland Barthes, *La littérature objective*, 1957, Seuil, Points, 1964, p. 29-40.

²¹¹ En référence avec les Éditions de Minuit représentative du mouvement.

²¹² Alain Robbe-Grillet, *Les Gommès*, Editions de minuit, 1953.

²¹³ Ibid.

²¹⁴ Extrait de Roland Barthes, *Essai critique*, Le Seuil, 1964.

²¹⁵ Ouvroir de littérature potentielle.

notamment de George Perec (1967), Marcel Bénabou et Luc Etienne (1970), Italo Calvino (1973) et du mathématicien Hervé Le Tellier en 1992. Ce dernier obtient le Goncourt en 2018 avec *L'Anomalie*²¹⁶.

L'OuLiPo n'est ni une école, ni un mouvement littéraire proprement dit, mais plutôt un lieu de recherche et d'expérimentation formelle. L'accent n'est pas mis sur l'œuvre aboutie, mais plutôt sur la potentialité formelle de la contrainte : il s'agit moins de créer un produit unique que de contribuer au renouvellement des procédés de la création.

Là où Stéphane Mallarmé affirmait que « Tout au monde existe pour aboutir à un livre. », Marcel Bénabou rétorque que « Tout au monde existe pour aboutir à une lecture oulipienne²¹⁷ ». Ainsi, la matérialité du monde est source de jeu poétique. La métaphore ludique axée sur le matériel concerne essentiellement des objets ou des ensembles d'objets concrets dont on fait usage pour jouer : c'est ce avec quoi l'on joue. Sont privilégiés entre autres les jeux phoniques ou graphiques mais certains dispositifs abordent les albums de jeunesse synesthésiques destinés aux tout-petits ou les livres-objets.

Si l'OuLiPo opte généralement pour des contraintes cadrées par des règles sémantiques ou structurelles, l'objet y fait régulièrement son apparition.

4.2.6. Exemple d'un atelier à partir des objets avec Hervé Le Tellier.

À la suite d'une inspiration soudaine pendant un atelier sur le haïku, Hervé Le Tellier s'emploie à « faire travailler les gens sur ce qu'ils avaient dans leurs poches ». Il écrit ainsi un haïku sur le briquet dans cet atelier à Princeton.

T'as pas du feu ?

- Si.

Comme il est désormais loin le Néolithique.

Ces premiers essais lui donnent envie de prolonger la série qui prend « une dimension citoyenne, plus globale. Et puis, j'en fais 40. Or, il y a derrière l'accumulation quelque chose de touchant, de distancié, qu'il ne peut pas y avoir derrière le haïku d'objet isolé²¹⁸. » La démarche spontanée de l'atelier se transforme en projet d'écriture personnelle qui aboutit à un livre : *L'herbier des villes*.

²¹⁶ Hervé Le Tellier, *L'Anomalie*, Gallimard, Paris, 2020.

²¹⁷ Marcel Bénabou, le jeudi 9 novembre 2000, extrait d'une lecture dans *Les Infos du neuf*.

²¹⁸ Entretien avec Hervé Le Tellier p. 155-159 du mémoire de Coralie Soulier « *L'influence des ateliers d'écriture et des lectures sur l'écriture des auteurs de l'Oulipo* », 2013.

4.2.7. Un exemple de livre-objet avec Frédéric Forte.

Lors de l'exposition dans la galerie Martine Aboucaya, le visiteur a été invité à battre des « bostols » composés par Frédéric Forte et à les positionner avec un aimant sur une plaque de métal pour les lire. Intéressé par « la matérialité de l'objet », l'auteur a voulu ainsi créer « une sorte de poème-objet, manipulable [...], rapprocher le poème de l'objet d'art » et faire « un poème en trois dimensions, avec un espace²¹⁹ .»

L'objet poétique a révélé une force à la lecture quand Frédéric Forte s'est mis à battre les cartes puis à les laisser retomber pour les relancer au fur et à mesure dans un effet visuel. Ici la révélation de ce potentiel a poussé au développement de la forme : son auteur a lui-même écrit « quatre-vingt-dix-neuf nouveaux 'vers d'autres cartes', destinés à être lus en déambulation²²⁰ » pour une lecture à la Cité de l'immigration le 21 janvier 2012.

Z.9. Zoom sur Georges Perec et *Les Choses*.

*Les Choses*²²¹ est le premier roman d'un certain Georges Perec, prix Renaudot en 1965. L'action se situe sur un fond de guerre d'Algérie au cœur des « Trente glorieuses », apogée de la société d'abondance. Dans la France gaulliste, Jérôme et Sylvie, un jeune couple de petits-bourgeois parisiens, rêvent de devenir riches sans pour autant vouloir s'obliger à travailler à temps plein, préférant à un travail régulier et aliénant une existence improvisée. Formés à la psychologie, ils mènent ces missions d'enquêtes de motivation en plein essor comme « psychosociologues » pour le compte d'agences de publicité. Ce travail « qui ne manquait pas d'intérêt, était relativement bien payé, et leur laissait un temps libre appréciable » n'arrive pourtant pas à combler leurs besoins croissants de posséder des biens matériels, marqueurs de statut social. Car en ces années après-guerre, Paris n'est qu'une immense source de tentations, des magasins d'antiquaires aux grands restaurants, aux agences de voyages, aux tailleurs, chausseurs et confiseurs : « Dans le monde qui était le leur, il était presque de règle de désirer toujours plus qu'on ne pouvait acquérir. ». Leurs rêves enfoncés « dans la tête à longueur de journée, à coups de slogans, d'affiches, de néons, de vitrines illuminées », Jérôme et Sylvie ne sont que « les pions minuscules » écrasés par le système de la « grande machine publicitaire » dont ils sont à la fois les acteurs et victimes. Alors que leurs amis acceptent progressivement d'être embauchés, le couple résiste malgré la disproportion entre les objets de convoitise et leurs maigres revenus, rêvant « confusément d'autre chose ». Mais comment faire fortune sans

²¹⁹ Entretien avec Frédéric Forte p. 170-174 du mémoire de Coralie Soulier « *L'influence des ateliers d'écriture et des lectures sur l'écriture des auteurs de l'Oulipo* », 2013.

²²⁰ Galerie Martine Aboucaya, *Exposition Oulipo*, 16 décembre 2005-21 janvier 2006 (www.martineaboucaya.com/expos_loulipo_66.html)

²²¹ Georges Perec, *Les Choses*, Julliard, 1965.

pour autant s'asservir ? Quand Sylvie accepte un poste de professeure à Sfax en Tunisie, là-bas aussi tout n'est que désillusion, ennui et frustration. Les objets des souks n'appartiennent pas au monde qu'ils convoitent, leur possession ne leur offrirait aucun statut espéré. C'est pourtant en Tunisie qu'ils croisent leur maison de rêve, véritable paradis sur terre, mais « ce luxe, cette aisance, cette profusion de choses offertes, cette évidence immédiate de la beauté ne les concernaient plus ». Ils finiront par accepter des postes fixes dans la publicité à Bordeaux, bénéficiant en contre-partie de la sécurité et de salaires leur permettant de concrétiser leurs rêves : l'acquisition du fameux divan Chesterfield, de tapis de soie, de bibliothèques de chêne clair... Ce luxe relatif enfin atteint, « prélude d'un festin somptueux » ne suffira pourtant pas à les combler : « le repas qu'on leur servira sera franchement insipide ».

Les Choses est le grand roman des désirs matériels inassouvis et de la frustration matérialiste. Conte des temps modernes, ses personnages s'y dessinent sans matérialité tels des sujets privés de libertés à l'instar des personnages de l'imagerie publicitaire. Le roman débute au conditionnel, s'aventure à l'imparfait et au plus-que-parfait pour finir implacablement au futur. Avec une pointe d'ironie, Georges Perec s'adonne à l'enquête sociologique. Certaines formules directement empruntées à *L'Éducation sentimentale*²²² témoignent de l'influence de Flaubert. La rage de consommer, commune aux personnages de Perec et Flaubert, s'exprime dans les deux romans par le montage de listes hétéroclites, inventaires de mille choses du monde contemporain. Observer le monde autour et sa matérialité devient pour Perec l'outil de narration primordial :

La nature des choses répertoriées dans « Still life / Style leaf » comme dans « Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail », aussi bien que les habitudes de Perec dont témoignent *La Vie mode d'emploi* et son cahier des charges, confirment l'hypothèse que, pour écrire son roman, il a commencé par regarder autour de lui et y a fait entrer sous forme de mentions, généralement à l'intérieur de listes, ses propres choses²²³.

Pour l'écrire, Georges Perec assure dans l'hebdomadaire « Arts et loisirs » une chronique intitulée « L'Esprit des choses » directement inspirée des *Mythologies*²²⁴ de Roland Barthes. À l'image des objets du catalogue de « Madame Express » qui fait office de corpus dans lequel puiser, Jérôme et Sylvie sont les fruits de la société de consommation

²²² Gustave Flaubert, Op. Cit.

²²³ Sylvie Thorel, *Les Choses, ou le comble du réalisme*, Revue d'étude des romans du XIX et XXe siècle, roman 20-50, p.. 59 à 70.

²²⁴ Roland Barthes, *Mythologies*, Seuil, 1957.

et d'abondance dont Perec dénonce les pièges. À quelques encablures de mai 68, l'auteur dépeint les aliénations de son époque et l'insatisfaction permanente créée par la volonté de posséder les objets des temps modernes dont la liste n'est qu'un puits sans fond. Les choses et les objets, matériaux de base de cette nouvelle littérature romanesque, y sont présentés comme l'instrument de la critique d'une société, fruits des préoccupations de Georges Perec, qui, intéressé par les formes de vision que nous propose le roman contemporain, n'en est pas moins soucieux de le voir s'ouvrir sur autre chose que sur un « *refus du réel* ».

Ainsi, le romancier invente un système de la fiction très complexe, qui ne repose aucunement sur le recours à l'imagination mais bien au contraire sur la pratique du prélèvement de choses et (ou ?) de mots dans la réalité : les mots de Flaubert, les noms des rues, des cafés, des films, des marques de chaussures et de chemises appartiennent au monde des choses. Il impose l'idée bourgeoise de la citation universelle et suggère, par concentricité, que le monde entier se réserve dans chaque énoncé²²⁵.

Le roman d'achève sur une citation de Karl Marx : « le moyen fait partie de la vérité, aussi bien que le résultat ».

Tout le roman peut être compris de cette manière, comme l'expression de la volonté de Perec non seulement de décrire ce qui se trouve autour de lui mais d'intégrer cette description à celle de ce qu'il fait en écrivant. *Les Choses* consiste principalement en l'observance d'une contrainte très spéciale, qui se retrouvera dans *La Disparition* : procéder à la transposition thématique et narrative des procédés de l'écriture et de la composition, afin d'établir un rapport de proximité extrême au réel²²⁶.

Z.10. Zoom sur Daniel Spoerri.

Né en 1930 en Roumanie, ce citoyen suisse ami de Tinguely et d'Yves Klein aborde les arts plastiques ou la poésie concrète sans s'encombrer de règle. Membre du Nouveau Réalisme, proche du mouvement d'art contemporain transdisciplinaire américain Fluxus, initiateur de l'Eat Art, Daniel Spoerri met en scène avec malice et ironie les relations que l'être humain entretient avec l'objet. Tour à tour danseur, poète, plasticien et restaurateur, l'artiste prodige a capturé dans ses fameux « tableaux-pièges » les restes d'un dîner

²²⁵ Sylvie Thorel, Op. Cit.

²²⁶ Op.Cit.

collectif. Le geste de l'artiste se résume à basculer la table de l'horizontale à la verticale sans changer sa composition initiale. Apparaissent figés sous la résine assiettes sales, serviettes froissées, mégots écrasés dans un cendrier et autres vestiges ordinaires.

D'autres de ses œuvres plastiques font appel aux objets ordinaires comme ses tableaux en trompe-l'œil ou « Le vide-poches » (1975) dans lequel on place des objets en attente que l'on se refuse à jeter. En 1983, c'est un banquet entier de 120 convives baptisé « Le déjeuner sur l'herbe » qu'il fera enterrer dans une tranchée dans le parc du domaine du Montcel à Jouy en Josas, avant de procéder 33 ans plus tard aux premières « fouilles archéologiques » de l'histoire de l'art contemporain.

À la recherche d'une réconciliation entre l'art et la vie, Daniel Spoerri aurait fait l'expérience de la perte dans sa jeunesse. Dans l'un des rares grands récits d'enfance de l'artiste relaté par lui à de très nombreuses reprises, l'enfant Spoerri aurait caché dans un terrier au fond du jardin²²⁷ un trésor d'objets collectés, agrégat de richesses enfantines dont un flocon de neige mis de côté pour l'été, d'où sa déception de constater qu'on lui avait volé cette neige réservée pour plus tard.

Daniel Spoerri s'est également tourné vers le langage poétique à la gloire des objets dans son livre *Topographie anecdotée du hasard*²²⁸. L'artiste fait l'inventaire des objets posés sur sa table de travail, décrivant chacun d'entre eux comme s'il s'agissait d'un catalogue de musée.

Le 17 octobre 1961, dans ma chambre miteuse de l'hôtel Carcassonne, rue Mouffetard à Paris, j'entrepris de tracer et de numéroter sur une feuille tous les objets qui se trouvaient sur la table de cuisine. Ce relevé est devenu la base de la Topographie du hasard, et aujourd'hui, 37 ans plus tard, je la continue encore. Dieu merci, je n'ai pas été trop assidu pendant ces 37 années (vous auriez une encyclopédie monstre sous le nez), car je pensais déjà à l'époque que le monde pouvait tenir tout entier dans un bouton de culotte²²⁹.

Sont répertoriés sur un relevé au papier calque (fourni matériellement dans la sixième réédition) forme et position des objets agrémentées d'un index numéroté dont le texte se fait la légende. Au départ manifeste visant à se moquer du marché de l'art, le projet suscite l'enthousiasme des amis de l'auteur qui se piquent de l'enrichir, chacun commentant les

²²⁷ Sur cette histoire, voir par exemple Danièle Giraudy, « Fourbis, entourloupettes et samilgondis », dans *Daniel Spoerri*, éd. par Danièle Giraudy et Danièle Bourgeois, cat. exp. Antibes, musée Picasso, 1990, p. 5 ou Wieland Schmied, « Le Hasard comme maître », dans *Daniel Spoerri : Coincidence as Master, Le Hasard comme maître, Der Zufall als Meister, Il caso come maestro*, Bielefeld 2003, p. 22.

²²⁸ Ibid.

²²⁹ Ibid, p. 25.

notes poétiques des autres auxquelles Spoerri lui-même répond par d'autres notes, etc... Tentative littéraire à la Perec, le livre est une ode à l'objet signée de grands noms du courant d'avant-garde dont Roland Topor en préface :

Nos poches, nos tables, nos maisons sont envahies d'objets déposés par les grandes marées terriennes. Débris, miettes, bribes, parcelles, poussières ont la consistance du sable fin, les cheveux, fils, moutons laineux évoquent les algues et le varech. Les boutons, qu'ils soient de chemise ou de culotte, ont les reflets nacrés des coquillages. Mêmes bouteilles en verre ou en plastique, mêmes boîtes de bière, de coca, de conserve, même pollution dans nos intérieurs douillets que sur le littoral. Ces objets migrants venus échouer chez nous ont des histoires multiples, conséquences du flux et reflux de la réalité quotidienne pénétrant notre imaginaire.

Ils sont les héros discrets d'un romanesque moderne que leur destin conduit à la poubelle, via l'aspirateur. Bons à jeter sans commentaire, ni fleurs ni couronnes.

4.3. Des sciences sociales à l'écopoétique.

4.3.1. Le XX et XXIe siècle : l'objet super star des sciences sociales.

Ces mutations sociétales présentes dans les textes littéraires du XIXe siècle se prolongent par les travaux de chercheurs en sciences humaines de la seconde moitié du XXe siècle. Parmi eux, Jean Baudrillard, auteur deux essais phares (*Le Système des objets* et *La Société de consommation*)²³⁰. Selon le philosophe, l'objet se situe à la rencontre de l'individu et du social. Il considère les objets réels comme éléments de notre système de significations. L'objet est rendu rationnel par sa structure technologique, mais l'objet est aussi en prise avec l'irrationalité des besoins humains. En tant que chose fabriquée, c'est « le projet vécu d'une société technique, c'est la remise en cause de l'idée même de la Genèse [...], c'est l'idée d'un monde non plus donné, mais produit – maîtrisé, manipulé, inventorié et contrôlé – acquis²³¹ ».

Dans l'émission radiophonique "Indicatif futur : Regards sur le monde à venir" datée du 26 novembre 1968, Jean Baudrillard s'exprime à trois reprises sur le sort de l'objet.

- À PROPOS DE L'AVENIR DE L'OBJET :

Il n'est pas sûr du tout que dans l'avenir l'objet existe toujours. Parce que le sens

²³⁰ Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 1968 ; et *La Société de consommation*, Paris, Gallimard, 1970.

²³¹ Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 1968, p. 12.

de l'objet généralement c'est plutôt une relation de l'homme, au service de l'homme et il est très net qu'il y a une tendance de plus en plus grande d'utiliser le service plutôt que l'objet.

- À PROPOS DES MUTATIONS DE L'OBJET :

Le propre même de la société est de changer. Il n'y a pas de société stagnante, il y a différents rythmes, il y a des sociétés rapides ; une des données fondamentales, c'est le changement, c'est la variation. Or les objets sont liés intimement à la société. Il n'y a pas d'objet qui ne reflète une société. Nous lisons le passé à travers les objets : si en grattant le sol on trouve une petite cuillère Égyptienne, un spécialiste immédiatement dira c'est une petite cuillère de telle époque. Il est très net que le temps qu'une société s'inscrit dans ses objets ; Est-ce que cela va changer ? [...]

La porte était petite. Puis ensuite elle est devenue magistrale, très impressionnante, comme dans les maisons du XIXe siècle. Et puis cette porte qui avait un poids, à chaque fois qu'on la poussait il fallait faire un effort [...] Cette porte lourde comme un obstacle pour nous faire prendre conscience que nous changions d'espace, que nous entrons dans un endroit privé, et bien cette porte on la voit disparaître peu à peu, elle se transforme en glace, en miroir transparent à tel point que les hommes vont s'y casser le nez comme les mouches, et on est obligés de remettre des éléments d'apparence dessus pour que les hommes voient qu'il y a une porte. Et puis cette porte de verre va disparaître, certains magasins n'ont plus de porte, ils ont seulement un courant d'air chaud et puis je pense que toute cette disparition des éléments nous montre une chose : c'est que notre société disparaît.

Je crois que c'est la lecture que nous pouvons faire de l'analyse de l'objet, c'est que nous sommes dans une civilisation qui est en train de disparaître au bénéfice d'une autre civilisation qui s'affirmera peut-être par de nouveaux objets, mais peut-être aussi d'une autre manière que nous ne pouvons malheureusement pas appréhender puisque nous ne la vivons pas encore. C'est ça la question ouverte : c'est que rien n'est gratuit. Un objet ça ne peut pas se séparer d'un ensemble social et la question que vous me posez en me demandant pourquoi les objets changent, et bien c'est que c'est la société tout entière qui change.

Dans son sillage, sont publiées les études sur le quotidien d'Henri Lefebvre²³² et plus tard celles de Michel de Certeau²³³, ainsi que les recherches des sociologues et

²³² Henri Lefebvre, *La Vie quotidienne dans le monde moderne*, Gallimard, coll. « Idées », 1968 ; *Critique de la vie quotidienne*, t. I, Paris, Grasset, 1947 ; t. II et III, Paris, L'Arche, 1961 et 1981.

²³³ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire ; et 2. Habiter, cuisiner*, Paris, [1980],

anthropologues des « material studies²³⁴ » (une discipline qui émerge avec force dans les années 1980), le programme philosophique de François Dagognet²³⁵, ou même les théories du sociologue Bruno Latour²³⁶ qui questionnent les fondements de la modernité, dont les hypothèses se trouvent toutes en germe, et parfois conceptuellement explicitées, dans les fictions littéraires antérieures.

Bruno Latour poursuit ainsi le questionnement sur les objets en leur attribuant un principe de fluidité qui dépasse les distinctions clivantes entre humains et non-humains :

Distinguer a priori des liens « matériels » et des liens « sociaux » avant de les associer à nouveau n'a pas plus de sens que de rendre compte du déroulement d'une bataille en imaginant d'un côté un groupe de soldats et d'officiers nus comme des vers et de l'autre tout un attirail - des tanks, des fusils, des rapports, des uniformes - pour ensuite affirmer qu'il y a bien sûr une certaine relation (dialectique) entre les deux ». Il faut répondre résolument : « Mais non, pas du tout ! Il n'existe aucune relation entre le monde "matériel" et le monde "social", parce que cette distinction en elle-même est un pur artefact ».²³⁷

Si Bruno Latour reconnaît que les objets n'ont pas d'intentionnalité propre, ils peuvent cependant déterminer une action, créant un système d'interactivité au-delà de la simple relation sujet-objet. Il suffit pour s'en convaincre dit Latour de « frapper un clou avec ou sans marteau, faire bouillir de l'eau avec ou sans bouilloire, faire des courses avec ou sans panier²³⁸ », une notion que la littérature du XIXe siècle illustre parfaitement de ses objets hybrides (à la fois objets et sujets comme *La Peau de Chagrin* de Balzac ou *le Pied de Momie* de Gautier) ou objets agissants ou réifiés largement présents dans ses fictions : « les objets font quelque chose, ils ne sont pas seulement les écrans ou les rétroprojections de notre vie sociale²³⁹ ».

Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1990 et 1994.

²³⁴ Entre d'innombrables travaux citons : David Miller, *Material Culture and Mass Consumption*, Oxford, Basil Blackwell, 1987 ; *The Comfort of Things*, Cambridge, Polity Press, 2008 ; et *Materiality*, Daniel Miller (dir.), Durham and London, Duke University Press, 2005 ; *The Empire of Things. Regimes of Value and Material Culture*, Fred R. Myers (dir.), Santa Fe, School of America Research Press, 2001 ; Jean-Pierre Warnier, *Construire la culture matérielle. L'homme qui pensait avec ses doigts*, Paris, PUF, 1999.

²³⁵ François Dagognet, *Rematérialiser. Matières et matérialismes*, Paris, Vrin, 1985 ; *Éloge de l'objet : pour une philosophie de la marchandise*, Paris, Vrin, 1989.

²³⁶ Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991 ; Antoine Hennion et Bruno Latour, *Objet d'art, objet de science. Notes sur les limites de l'anti-fétichisme*, *Sociologie de l'art, Œuvre ou objet*, no 6, 1993.

²³⁷ Bruno Latour, *La Clef de Berlin et autres leçons d'amateur de sciences*, Paris, La Découverte, 1993, p. 8.

²³⁸ Bruno Latour, *Op. Cit.*, p.102-103.

²³⁹ Bruno Latour, *Une sociologie sans objet ? Remarques sur l'interactivité*, in *Objets et mémoires*, Op. Cit., p. 48-49.

4.3.2. L'objet détourné entre art plastique et texte.

À notre époque où l'on tente de recycler les déchets, certains artistes continuent d'entretenir une relation poétique aux objets, détournant les modes de fabrication ou le sens même des objets comme François Curlet et Franck Scurti, usant d'ironie ou d'humour comme Léa Le Bricomte et Betty Bui, réenchantant le monde comme Art Orienté Objet, posant un regard cynique sur notre société comme Dana Wyse ou questionnant notre frénésie de consommation comme Fabrice Hyber et ses tableaux rhizomes parsemés de phrases ou ses « Prototypes d'Objets en Fonctionnement » (POF), prétextes à histoires tout comme objets de langage. Le texte fait régulièrement apparition dans toutes les œuvres précédemment citées comme autant de façons de décoder un monde inquiet en mutation.

4.3.3. La chose non humaine : un sujet éco-poétique.

La notion d'environnement sur laquelle se fonde la conscience écologique contemporaine apparaît problématique : elle suppose de positionner l'homme au centre et la nature en périphérie dans une approche clairement anthropocentrée. Tout comme l'usage de l'objet continue d'évoluer, la littérature contemporaine évolue en lien avec une nouvelle prise de conscience écologique. Dès la parution du livre de Lawrence Buell *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture* naît en 1995 le courant de « l'écocritique » à la croisée des disciplines littéraires et environnementales. Dans cette mouvance de « ré-ensauvagement », l'écocritique rompt avec une approche anthropocentrique et dualiste qui consisterait à penser avec Descartes que nous, l'espèce humaine, devons-nous « rendre maître et possesseur de la nature » (*Discours de la Méthode*, 1637), précepte dont découle entre autres une approche utilitariste fondée sur l'exploitation des « ressources ». Dans une démarche militante, le courant écocritique cherche à décentrer l'homme en s'intéressant avant tout à ses rapports avec le monde non-humain, et ce dans plusieurs domaines et disciplines : littérature et mais également sciences naturelles et de l'environnement, philosophie, cinéma, géographie, psychologie, sciences cognitives... Dans son prolongement à vocation purement littéraire, le mouvement français baptisé « éco-poétique » soulève des questions « qui portent sur la poésie de la nature autant que sur la nature de la poésie : comment créer de nouveaux langages pour dire/penser avec la nature, pas seulement 'sur' la nature, en l'objectivant. Pas seulement poésie au sens classique, en tant que genre, mais aussi la littérature et les arts en général (danse, peinture, sculpture, photo etc²⁴⁰.) ». Littérature susceptible « de

²⁴⁰ Bénédicte Meillon, *Le champ de recherche transdisciplinaire de l'écocritique et de l'éco-poétique : définitions et notions*, septembre 2016.

rétablir des phénomènes d'empathie envers le monde animal, végétal et minéral²⁴¹ » ou prendre le « parti-pris des animaux²⁴² » et des « animots » (selon le mot-valise proposé par la directrice de recherche en littérature Anne Simon), les textes issus de ce courant donnent parfois la parole à des choses naturelles de notre monde comme le roman *Heliosphéra, fille des abysses*²⁴³ de Wilfried N'Sondé relatant l'histoire d'amour entre deux êtres microscopiques, l'un plancton donc forme de vie non-humaine, et l'autre morceau de plastique donc objet. Si une pierre ou une écorce ne sont pas à proprement parlé considérés comme « objet », il apparaît cependant qu'une mécanique semblable à celle de mes ateliers à partir de l'objet anime le courant de l'écopoétique : il s'agit de donner vie à l'inanimé.

Z.11. Zoom sur Mauricio Rosencof.

Détenu dans les prisons d'Uruguay, ce poète et journaliste uruguayen né en 1933 est considéré comme ennemi des dictateurs. Dans la rigueur carcérale, Mauricio Rosencof qui ne disposait ni de stylo ni de papier dans ses moments d'inspirations, a pu élaborer des poésies suffisamment concises pour être mémorisées, qui mettent en scène un objet inanimé — en l'occurrence une paire d'espadrilles avec qui le détenu partage ses journées — à la fois interlocuteur, confident, compagnon de cellule et témoin de l'innommable. Ce témoignage a été publié dans le recueil *Conversation avec l'espadrille*²⁴⁴.

Toi, tu n'es pas un chat je lui dis. Tu n'es rien qu'une espadrille sans vie. Elle réfléchit. Et toi ? Elle me dit.²⁴⁵

*

La colère broie son dos, le pied presse écrase écrabouille contre le mur.
L'espadrille impotente gémit.²⁴⁶

Son traducteur français Guy Lavigerie (également metteur en scène de *Conversation avec l'espadrille* sur les planches) en parle ainsi : « Jamais il n'a pris l'ascendant sur elle, jamais il ne l'a confondue avec un objet, ni ne s'est imposé à elle. Il lui parle avec un respect semblable à celui qu'on réserve, normalement, à une personne humaine. Mauricio ne cherche pas à s'imposer à l'espadrille comme à un enfant qui serait sa propriété²⁴⁷... ». Dans un entretien paru à Londres en mai 1985, Mauricio Rosencof définissait par un objet

²⁴¹ Ibid.

²⁴² Jean-Christophe Bailly, *Le Parti pris des animaux*, Paris, Christian Bourgois, 2013.

²⁴³ Wilfried N'Sondé, *Heliosphéra, fille des abysses*, Actes Sud, Coll. Mondes Sauvages, 2023.

²⁴⁴ Mauricio Rosencof, *Conversation avec l'espadrille*, SPM -Lettrage, 1993.

²⁴⁵ Op. Cit., p. 21.

²⁴⁶ Op. Cit., p. 121.

²⁴⁷ Ibid, Postface p. 157.

le concept immatériel de liberté :

Tous ces mots superbes doivent être définis concrètement ; Ainsi, la liberté, c'est cette glace à la vanille et au chocolat que partagent un père et sa fille.

Z.12. Zoom sur Lydia Flem.

Née en 1952, Lydia Flem est une écrivaine, psychanalyste et photographe et membre de l'Académie Royale de Belgique établie à Paris et à Bruxelles. Elle a publié des livres traduits dans une vingtaine de langues dont *Je me souviens de m'imperméable rouge que je portais l'été de mes vingt ans*²⁴⁸ publié en 2016 ou le très émouvant *Comment j'ai vidé la maison de mes parents, tome 1* (chapitre « objets orphelins ») dont on pourrait aisément tirer des consignes à partir d'objets en atelier :

« Papiers gaufrés, imprimés, à motifs de vichy rouge et blanc comme d'authentiques serviettes de toile, marqués de noms exotiques de lieux lointains, de slogans, de dessins attrayants ou ridicules, je vous ai ramenés sur ma table de travail. À la manière d'un classement de Perec ou d'un inventaire de Prévert, vous vous enchaîniez les uns aux autres. Je ne pouvais vous précipiter dans le vide sans prendre note de l'étrange chapelet que vous formiez : Ventimiglia, le 29 août 1988, « Casa del Caffè » ; Orléans, le 2 mars 1983, « Les Musardises », « pâtisserie exclusivement au beurre fin » ; Bruges, le 18 juin 1983, « Brasserie Lyrique » ; Copenhague, le 15 novembre 1981, « Hôtel Scandinavia ». Le « Scaramouche » à Amsterdam, le « Casanova » à Milan, un restaurant japonais à Hambourg, un bar grec à Rotterdam dessinaient une géographie sans queue ni tête, comme ces dessins en pointillés dont on ne connaît le sens qu'une fois tous les points reliés. Les choses occupent dans l'imaginaire de ceux qui les gardent une place singulière, prégnante, indissociable des liens parfois labyrinthiques qu'ils nouent ensemble. Elles n'échappent pas aux halos de mystère dont on les pare. Étrangère à la passion qui animait ces serviettes en papier et leurs propriétaires disparus, je ne pouvais les rencontrer que par effleurement. Leurs trajets me resteraient inconnus ».²⁴⁹

Z.13. Zoom sur Christine Montalbetti.

Nous, les objets, quelques-uns, on va sortir de notre silence. On a des choses à vous dire.

²⁴⁸ Lydia Flem, *Comment j'ai vidé la maison de mes parents*, La Librairie du XXe siècle, Seuil, 2016.

²⁴⁹ Lydia Flem, *Comment j'ai vidé la maison de mes parents*, La Librairie du XXe siècle, Seuil, 2004, p.

Dans *La Conférence des objets*²⁵⁰, l'auteure Christine Montalbetti évoque la façon dont elle donne vie et voix à des objets ordinaires comme un parapluie, une lampe, un pèle-pomme. Dans ce texte destiné à la scène, elle laisse s'exprimer des objets d'intérieur délaissés qui attendent impatiemment le retour de leur propriétaire, tous partagés entre le désir de le revoir et l'irritation de son pouvoir d'être pensant et mouvant.

Pour écrire ce texte destiné à la scène, l'auteure a recueilli des histoires d'objets qui avaient compté pour ses acteurs de la Comédie Française. Ces échanges ont permis de construire un fil à la croisée du récit et de l'imaginaire. Une méthode qui pourrait bien être source d'inspiration pour construire un atelier d'écriture autour des objets.

Ces objets nous tendent un miroir. Ils permettent de nommer nos difficultés humaines et la fragilité de nos corps vivants. Si nous sommes capables de leur témoigner de l'empathie alors, selon l'auteure, gardons foi en l'humanité ! Dans leurs luttes se projettent nos propres revendications. La langue leur permet de sortir de la glue du quotidien dans laquelle ils (et nous-mêmes) sommes empêtrés. Penser l'objet ravive notre optimisme dans un nouveau rapport au monde. Dans un précédent texte théâtral *Le Bruiteur*²⁵¹, Christine Montalbetti évoque un bruiteur de cinéma, magicien du son donnant vie aux scènes par l'usage d'objets sonores disparates, poétiques et décalés. Une piste d'intérêt pour bâtir un atelier d'écriture d'objets à partir de leur sonorité.

Les objets tiennent une grande place dans les romans de Christine Montalbetti. Dans son dernier *Le Relais des amis*²⁵², l'auteure met autant de soin à faire parler un lieu (le café « Le Relais des amis ») que des personnages ou certains objets comme un briquet :

Elle sort un briquet bleu dont elle actionne elle-même la molette sous la cigarette de Gilles qui, la tête de côté, avance sa main en paravent. Mais le courant d'air forçit sous le tunnel des arcades et ça ne suffit pas, la flamme vacille. Layla ajoute alors le rempart de sa propre main, et les voilà tous deux paupières baissées vers la flamme fragile qui naît entre eux dans la caverne miniature formée par l'assemblage de leurs paumes [...] Layla, comme ils vont pour se séparer, lui tend le briquet, J'en ai un autre, vous pouvez le garder.

C'est un briquet tout simple, sans valeur marchande ni manifestement affective (car même un petit briquet de rien peut contenir toute une histoire, un souvenir doux, son lot de promesses, et on peut ne pas vouloir s'en défaire pour cette raison-là) - peut-être en aura-t-il une légère pour Gilles, s'il a envie de se rappeler

²⁵⁰ Christine Montalbetti, *La conférence des objets*, P.O.L., 2019.

²⁵¹ Christine Montalbetti, *Le Bruiteur* P.O.L., 2017.

²⁵² Christine Montalbetti, *Le Relais des amis*, P.O.L., 2023.

cette scène.

Vous êtes sûre ? C'est très gentil, répond Gilles, et c'est donc ce briquet, aussitôt empoché, qui nous sert ici de bâton de relais, passé ainsi de Layla à notre motard qui s'avance vers son scooter garé à quelques mètres de là.

Z.14. Zoom sur Cécile Curiol.

La collection « RÉCITS D'OBJETS » du Musée des Confluences ²⁵³ invite des écrivains contemporains à choisir un objet parmi les collections afin de provoquer un désir d'écriture et de narration. L'auteure invitée Cécile Curiol a choisi l'un des rares objets techniques présents dans les collections de ce musée dédié aux sciences naturelles : la machine à chiffrer du nom de code KLB-7, sorte de déclinaison de la machine à coder utilisée par les nazis que le mathématicien Alan Turing avait réussi à décrypter. Cet objet a été pour elle le point départ de son roman noir *Finir par l'éternité*²⁵⁴. D'autres objets ont servi de point de départ à son inspiration comme une photo dans *Les vieux ne pleurent jamais*²⁵⁵ ou une pierre dans *L'ardeur des pierres*²⁵⁶, « mine de ressources » sur laquelle elle essaie de s'appuyer pour faire germer quelque chose. Dans un entretien filmé,²⁵⁷ la romancière confie que « *Tout est potentiellement un réservoir d'histoire* », distinguant nettement mémoire d'objet et objet réel comme inducteur.

Dans la littérature en allant « gratter les souvenirs », on les transforme aussi. Alors que finalement dans l'idée d'objet, ce à quoi je voulais réfléchir aussi, il y a cette question de la permanence [...] Autant nos souvenirs peuvent être labiles... Dans l'objet, on conserve quelque chose, et c'était vraiment cette idée de la machine à chiffrer qui ne fonctionne plus, mais on ne sait pas pourquoi elle ne fonctionne plus. On ne sait pas si c'est parce qu'on n'a plus besoin l'utiliser ou si finalement elle est cassée. Finalement beaucoup d'objets on peut les réparer, il y a une espèce de prolongation comme ça, et ça m'a intéressée aussi par rapport à toute cette question d'obsolescence technologique, de la réparation, et à partir de quel moment on décide que telle chose, tel portable, n'est plus valable. Et j'ai l'impression que ce temps est de plus en plus raccourci...

²⁵³ <https://www.museedesconfluences.fr/fr/ressources/editions/la-collection-litteraire-recits-dobjets/finir-par-l-eternite-celine-curiol>

²⁵⁴ Cécile Curiol, *Finir par l'éternité*, Cambourakis, 2021.

²⁵⁵ Cécile Curiol, *Les vieux ne pleurent jamais*, Actes Sud, 2016.

²⁵⁶ Cécile Curiol, *L'Ardeur des pierres*, Actes Sud, 2012.

²⁵⁷

https://www.youtube.com/watch?v=X8BUe8mq1nE&embeds_ouri=https%3A%2F%2Fwww.museedesconfluences.fr%2F&feature=emb_rel_pause

Z.15. Zoom sur la méthode KonMari.

La méthode KonMari est l'approche inspirée du minimalisme de l'organisatrice professionnelle Marie Kondo qui incite à ranger et trier les affaires catégorie par catégorie plutôt que pièce par pièce. L'objectif de la méthode est d'avoir une maison remplie d'objets qui suscitent la joie. Vulgarisée par le best-seller *La Magie du rangement*²⁵⁸, Marie Kondo invite à ne conserver que les objets qui parlent au cœur et de jeter ceux qui ne suscitent plus la joie. Mais avant de s'en séparer, il convient de remercier chaque objet. Résolument introspective, la méthode KonMari repose sur six règles de base :

- Règle 1 : engagez-vous à ranger et à le faire avec sérieux.
- Règle 2 : imaginez votre style de vie idéal.
- Règle 3 : rangez par catégorie, pas par lieu.
- Règle 4 : suivez le bon ordre cité plus haut.
- Règle 5 : demandez-vous si cela vous procure de la joie.
- Règle 6 : prenez le temps de remercier chaque objet avant de poursuivre votre désencombrement.

Marie Kondo après Balzac et Perec ? Il n'y a qu'à la lire au hasard une page pour imaginer la beauté des textes qu'une consigne inspirée de cette méthode pourrait initier :

J'ai pointé du doigt les chaussettes en boules. Regardez-les attentivement. Quand elles sont dans le tiroir, c'est le moment où elles doivent se reposer. Pensez-vous vraiment qu'elles peuvent le faire dans cette position ?²⁵⁹

Z.16. Zoom sur Harry Parker.

*Anatomie d'un soldat*²⁶⁰ reste à ce jour le premier et unique roman d'Harry Parker. Ce fils de militaire britannique a grandi en Angleterre, a étudié l'histoire de l'art à University College London et a travaillé brièvement pour la publicité au Canada. Il se consacre aujourd'hui à la peinture. Engagé volontairement dans la British Army à 23 ans, Harry Parker se rend en Irak en 2007, puis en Afghanistan en 2009 où il saute sur une mine et doit être amputé des deux jambes. De retour, il écrit ce roman inspiré de son histoire. La force d'*Anatomie d'un soldat* tient dans son procédé de narration. Composé de 45 chapitres, le récit de mission du jeune capitaine Tom Barnes est raconté par 45 objets distincts conçus pour assister, observer ou nuire. Ce procédé conceptuel nous fait découvrir

²⁵⁸ Marie Kondo, *La Magie du Rangement*, Pocket, 2016.

²⁵⁹ Ibid.

²⁶⁰ Harry Parker, *Anatomie d'un soldat*, Le livre de poche, 2016,

de manière inédite le destin et les pensées profondes des acteurs du conflit et de leurs proches, qu'ils soient patriotes ou fanatiques, en partant systématiquement de la voix de l'objet impliqué dans l'histoire. Chacun d'entre eux parle à la première personne, ce qui suggère une forte implication des objets matériels dans le conflit, tout en créant une distance avec les événements dramatiques. L'objet se contente d'observer et de décrire les agissements humains, de relater les dialogues ou de raconter avec une certaine froideur les faits. Parfois le passé de l'objet surgit, et son trajet jusqu'au lieu du conflit, son histoire ou la transaction marchande sert d'introduction au chapitre. Numéro de série, fonctionnalité première énoncée comme une volonté (ce pour quoi l'objet a été fabriqué, pour le bien ou pour le mal) et éléments défectueux rythment le récit. L'objet parle au lecteur comme une personne vivante à l'image de cette bombe artisanale :

Pour finir, j'ai ressenti des vibrations – le rythme de pas – qui étaient tout d'abord faibles, mais qui ont ensuite convergé vers moi. Un poids a fait pression. La boue sèche au-dessus de moi a fléchi, s'est craquelée, puis a fait se toucher mes bandes de métal. Un circuit s'est créé, qui a immédiatement envahi mes fils de cuivre.

J'étais vivante.

La tige de métal au cœur de mon être a détonné, force explosive puissante et contrôlée qui a déclenché la réaction du mélange en moi.

Je fonctionnais.²⁶¹

Les objets décrivent parfois les soldats selon leur numéro de matricule, comme ce BA5799 entre les jambes duquel se tient le sac à dos vert olive de trente litres dans l'hélicoptère d'assaut, annihilant toute hiérarchie traditionnelle entre les êtres humains et les objets. Hommes, objet ou présence animale sont ainsi mis au même niveau de lecture,

Une araignée du désert s'est avancée d'un bout à l'autre du sol et m'a tâté de ses pattes velues en montant et en passant entièrement sur moi.²⁶²

L'objet peut-être un composant végétal (comme cette matière contenue dans la terre desséchée à l'intérieur d'une plaie), une maquette destinée à renseigner le plan d'attaque, une pile de bombe artisanale, un lit de camp, une mitrailleuse, une brouette transportant un corps, une médaille ou une prothèse). Ces témoignages désincarnés amènent une réflexion critique détournée. L'implacable réalité n'en est que plus absurde. Faire parler ainsi les objets permet de transmettre avec une terrifiante distance l'horreur de la guerre générée

²⁶¹ Ibid, p. 31.

²⁶² Ibid, p. 61

par l'espère humaine et son pouvoir de nuisance.

5. Dans ma valise d'animatrice.

5.1. À propos de ma posture d'animatrice.

D'écrivaine ayant passé l'année précédente à rédiger une fiction documentée sur le thème des naissances en France, je deviens à présent accoucheuse des textes des autres produits en ateliers d'écriture. En salle de naissance comme en atelier, inutile d'agiter les forceps sans nécessité. Ma conception se résume à accompagner « ce faire dans lequel l'autre ou les autres sont visés comme des êtres autonomes et considérés comme l'agent essentiel du développement de leur propre autonomie ²⁶³ ». D'où ma volonté de disposer d'un temps de séance conséquent avoisinant les trois heures, et de ne pas excéder dix participantes par séance.

5.1.1. Lettre à une jeune participante.

Quel que soit le niveau de pratique, les enjeux restent les mêmes, empruntés ici à Claudette Oriol-Boyer qui les énonce brillamment dans le compte rendu de Cerisy :

... accroître la connaissance de la langue et de ses usages, ouvrir à une autre perception du réel, améliorer la communication avec soi-même et avec autrui, découvrir une démarche de recherche, s'emparer du pouvoir d'écrire, s'approprier une pratique artistique du langage considérée comme réservée à une « élite ».²⁶⁴

Car c'est bien de la définition de l'écrivain dont il est question. En France, ce titre est traditionnellement attribué aux écrivain·e·s publié·e·s, et de préférence à compte d'éditeurs et sur un support papier, bien que cette définition soit sujet de controverse²⁶⁵ régulièrement. Si, comme l'affirme Claude Simon dans cette citation reprise de mémoire par Martin Wrinckler dans son Atelier d'écriture²⁶⁶ « Créer, c'est produire ex nihilo, à partir

²⁶³ Cornélius Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

²⁶⁴ *Ateliers d'écriture littéraire*, Cerisy, sous la direction de Claudette Oriol-Boyer et Daniel Bilous, Hermann, 2011, p. 58.

²⁶⁵ Dans une note de bas de page, Philippe Lecarme évoque une définition de l'écrivain par Jean Ricardou : « L'écrivain n'est pas celui qui publie, mais c'est un scripteur qui pratique des opérations scripturales et cise à accroître leurs qualités et leurs pratiques. ». Selon Lecarme, être écrivain ne serait donc pas un acquis, mais une visée toujours reportée sans point d'arrivée (Philippe Lecarme, *Pour la passion d'écrire, un espace de liberté*, L'Harmattan, 2020, p. 50.

²⁶⁶ Martin Wrinckler, *Ateliers d'écriture*, P.O.L., 2010, p. 36.

de rien. Écrire n'est pas 'créer'. Dieu crée. Un écrivain ne crée pas. Nous sommes les héritiers de tous les écrivains qui nous ont précédés. », alors nous sommes toutes et tous des auteur·e·s en puissance.

Tout a déjà été raconté, mais personne ne l'a raconté comme nous.

Le processus est d'autant plus étonnant que par principe, l'atelier d'écriture mène à une restitution orale : on écoute alors la parole d'autrui.

En 2006, après une année d'atelier scénario à La Fémis, à la question « que penses-tu avoir appris ? », j'ai répondu avec ironie « seulement qu'écrire chaque jour est finalement possible ». Visiblement cette révélation était des plus précieuses. Par la suite, j'ai pu constater sa justesse. Car la régularité et la perspicacité sont la clé de tout. Écrire un premier jet, le laisser décanter, en écrire d'autres après, voir comment l'histoire mise de côté se distille dans les autres passages ou personnages, la reprendre, en extraire le sel, se remettre à l'ouvrage quotidiennement, sans relâche, voilà sûrement des conseils que je professerai à mes participantes d'atelier.

5.1.2 Écrire correctement ?

En ce qui concerne le registre de la langue et des fautes, je préfère les ignorer. Dans le temps court d'un atelier, l'essentiel est de se jeter à l'eau. La petite voix sur notre épaule, celle qui juge, n'a rien à faire là. Si au beau milieu se terrent quelques fautes, mauvais accord de temps ou coquilles, nous en ferons notre affaire, et aiderons si besoin à redonner confiance. Peut-être décèlera-t-on quelques pépites cachées. Fautes et lapsus jalonnent le chemin de la spontanéité. Laissons-les prendre leurs aises, accueillons-les comme il doit puisque par ailleurs, à l'école ou dans tout écrit professionnel, elles sont traquées comme des bêtes à abattre. L'atelier est avant tout un refuge...

[...] le critère de réussite d'un atelier, ce n'est pas que chacun ait passé un bon moment ; c'est que l'on reparte avec des textes qu'on a produits et dont on ne se croyait pas capable.²⁶⁷

Combien de fois n'ai-je pas moi-même été surprise des textes produits sous la « contrainte » ? Cet étonnement qui a été le mien, je veux le transmettre à d'autres. En cela, l'effet de surprise produit par la présence bien réelle d'un objet comme inducteur d'écriture m'apparaît une vraie valeur ajoutée pour aboutir des textes qui ressemblent aux participantes. Tout comme le texte ressource, l'objet n'est jamais nommé à l'avance, et sa

²⁶⁷ Philippe Lecarme, *Pour la passion d'écrire*, L'Harmattan, 2020, p. 20

présence dans l'immédiateté de la consigne est une surprise propice à l'étonnement. Sa découverte sollicite tous les sens, dont ceux rarement conviés en atelier : le toucher, l'ouïe, l'odorat et pourquoi pas le goût ?

5.1.3. Écrire ou ne pas écrire, là est ma question.

Avant de m'interroger sur mes propres ateliers, j'ai été maintes fois participante. Or jamais je n'ai vu un animateur·rice écrire lui aussi. Quelle n'a pas été ma surprise de découvrir que cela peut être envisageable.

Dans les ateliers d'écriture, je me suis toujours soumise aux consignes que je proposais. Je ne m'exemptais ni du travail d'écriture ni du temps de lecture collective – gageant ainsi mon intégration au groupe et, transactionnellement, l'autorisation de lire les textes produits par les autres, tant il m'a toujours semblé primordial qu'un animateur risque son écriture dans l'atelier. Je traiterai ici seulement du rapport qui a pu s'établir entre pratiques d'écriture personnelles effectuées *hors ateliers* (pour lesquels je manquais toujours de temps) et certaines composantes de mon cheminement d'enseignant-chercheur²⁶⁸.

Poursuivant ma réflexion sur ce positionnement, je découvre une autre conception : celle de François Bon.

François Bon, écrivain reconnu pour plusieurs ouvrages d'une qualité incontestable, garde une modestie exemplaire : « Je ne vaud pas mieux qu'eux, au contraire, puisqu'ils avancent en terrain vierge quand de mon côté il faut se battre contre les acquis, les structures mentales raidies et même son propre savoir-faire » On voit mal en effet pourquoi un écrivain produirait infailliblement des textes supérieurs à ceux des autres participants. À moins de croire qu'il « tient la formule ». ²⁶⁹

Ailleurs, je lis qu'Hervé Le Tellier craint, en écrivant au sein de l'atelier, d'installer une inégalité dans l'approche de la contrainte : la maîtrisant pour l'avoir beaucoup pratiquée, il s'en emparerait aisément, produisant un texte qui risquerait peut-être d'écraser les participantes. Il semble pourtant que la majorité des oulipiens écrivent en même temps que les stagiaires pour des motifs en phase avec leurs préceptes (faire ses gammes, exécuter une commande, accumuler du texte) mais aussi pour deux raisons spécifiques : la

²⁶⁸ Claudette Oriol-Boyer dans *Ateliers d'écriture littéraire*, Cerisy, sous la direction de Claudette Oriol-Boyer et Daniel Bilous, Hermann, 2011, p. 81

²⁶⁹ Philippe Lecarme, *Pour la passion d'écrire, un espace de liberté*, L'Harmattan, 2020, p. 20.

stimulation du temps contraint et l'expérience collective propre au dispositif d'un atelier.

Je m'autorise à laisser les choses venir, et le cas échéant il se peut que je m'aventure à écrire selon les consignes que j'aurai moi-même érigées.

5.1.4. Du respect de la consigne.

Une autre question me taraude : comment réagir lorsque la consigne n'est pas respectée ? En toute honnêteté, je dois reconnaître que je suis de celle qui s'en écarte souvent, à mon plus grand bonheur. Je rejoins la vision de l'artiste Francis Bacon : « Un atelier est un espace où l'on peut trouver son expression authentique, où l'on peut se donner la permission de se tromper, où l'on peut essayer tout simplement. ». Et si l'objectif n'était-il pas tout simplement d'amorcer un texte, quelle que soit sa direction ? Nulle place pour la réprimande dans cette démarche.

Mais un animateur moins doctrinaire peut reconnaître la qualité d'un texte écrit au rebours de la consigne. Même s'il peut s'interroger lorsqu'un participant récuse toutes les propositions, ou les redéfinit à sa façon : ne vient-on pas en atelier pour se surprendre soi-même ?²⁷⁰

Un point de vue qui concerne les textes produits tout comme mes scripts : ne suis-je pas moi-même animée par le désir de me surprendre dans mes ateliers ?

5.2. L'art de la liste.

Mieux qu'un inventaire, je tenterais ici de dresser la liste des listes de « choses » à glisser dans ma fameuse valise d'animatrice.

Achetée spécialement sur le Bon Coin, celle-ci est un modèle unique habilement customisé d'autocollants désuets (le ou la propriétaire devant avoir à peu près le même âge que moi, au vu des logos JETABASTOPPE ou la main jaune de SOS RACISME). Cette valise est censée disposer d'un double fond digne du sac à main de Mary Poppins, ce qui explique la profusion de listes et d'objets que je peux y loger, son volume étant sans commune mesure avec son format. Voyez plutôt...

²⁷⁰ Ibid, p. 84.



LISTE D'OUVRAGES ROMANS, NOUVELLES OU ESSAIS abordant la notion d'objet toutes disciplines confondues, pouvant servir d'inducteur à l'usage de l'animatr·eur·ice d'atelier d'écriture en quête d'un bon script d'atelier autour des objets en littérature... Vieux objets, La Parure & Le Horla de Guy de Maupassant ; La Cafetière de Théophile Gautier ; Solid Object de Virginia Woolf ; Au bonheur des dames de Zola ; Les Choses de Perec ; le Système des objets de Jean Baudrillard ; La Télévision de Jean-Philippe Toussaint ; L'Euphorie perpétuelle : Essai sur le devoir de bonheur de Pascal Bruckner ; Entrons chez nos ancêtres de Jean-Louis Beaucarnot ; Encyclopédie pratique des outils préhistoriques : 150 outils et gestes techniques de Jean-Pierre Desruisseaux ; Les Outils de nos ancêtres de René Merckhoffer ; La société de consommation face aux défis écologiques d'Edwin Zaccai ; L'Art de la simplicité : simplifier la vie c'est s'enrichir de Dominique Loreau ; Le Bonheur paradoxal : Essai sur la société d'hyperconsommation de Gilles Lipovetsky ; La Société de consommation de Jean Baudrillard ; L'Art de vivre au maximum avec le minimum de Jean-Roger Geyer ; Catalogue d'objets introuvables de Jacques Carelman ; Les Objets du désir au japon d'Agnès Giard ; L'Âme des objets de François Vigouroux ; L'Âme des maisons de François Vigouroux ; Comment j'ai vidé la maison de mes parents, tome 1 & Je me souviens de l'imperméable rouge que je portais l'été de mes vingt ans de Lydia Flem ; La Dernière à gauche en montant de Michèle Manceaux ; Tout ce qui reste de nos vies d'Alain Rémond ; L'inventaire de Madeleine Chaptal ; Autobiographie des objets de François Bon ; Tendres boutons de Gertrude Stein ; Le bruiteur, La conférence des objets & Le Relais des amis de Christine Montalbetti ; Suite à l'hôtel Crystal & Vider les lieux d'Olivier Rolin ; Mémoires de chaise de Corinne Meyer ; L'écume des jours de Boris Vian ; Notes de chevet de Sei Shonagon ; Graveur d'enfance de Régine Detambel ; Inventaires de Christian Boltanski ; Leçon de choses de Claude Simion ; Mon catalogue de Claude Chomsky ; Le Rituel d'anniversaire de Sophie Calle ; L'Espace antérieur de Jean Loup Trassard ; La Passion de l'objet d'Anne Sauvageot

; Le Cœur des choses d'Alain Leblanc ; Le Musée du silence de Yôko Ogawa ; La Magie du rangement de Marie Kondo ; Seuls de Wajdi Mouawad ; Le Gardien des choses perdues de Ruth Hogan ; Regarde les lumières mon amour d'Annie Ernaux ; Finir par l'éternité de Cécile Curiol ; Héliosphéra, fille des abysses de Wilfried N'Sondé ; Le Bureau d'éclaircissement des destins de Gaëlle Nohant ; Petite Bande de Charles Pennequin, etc etc...

LISTE DE TEXTES POÉTIQUES autour de l'objet : Le Parti pris des choses de Francis Ponge ; les livres-objets de Michel Butor ; La Salle à manger d'Henry Jammes ; Le buffet d'Arthur Rimbaud - Le lit de José-Maria de Heredia ; La Flûte d'Alfred de Vigny ; La Cloche du village d'Alphonse de Lamartine ; L'horloge & les Fleurs du mal dont La pipe de Charles Baudelaire ; La couronne d'Émile Verhaeren ; La Dernière mode de Stéphane Mallarmé ; Éventail de Madame Mallarmé de Stéphane Mallarmé ; L'avion de Guillaume ; Aux livres de chevet... d'Arthur Rimbaud ; Faubourgs de Jules Mougin dit le facteur-poète ; Diamant enfumé de Charles Cros ; Le pot de terre et le pot de fer de Jean de La Fontaine ; Les parfums d'Anna de Noailles ; Drouot de Barbara, etc, etc...

LISTE DE CHOSES susceptibles de trouver leur place dans un atelier d'écriture pour amener les participantes à faire écrire à partir de l'objet : clé, miroir, kaléidoscope, poupées Sylvaner, Playmobil, maison de poupée, figurines, magnets touristiques, fléchettes, objets de maquillage, vaisselle miniature, voitures Majorette, bonzaï, empreinte dentaire, téléphone portable cassé, stylos, vêtements, chaussures, lunettes de vue, jumelles optiques, clé USB, rouleau à liste de courses, clés, clous, vis, outils de bricolage, ampoule, bougies, cachet de cire et sceau, set de correspondance, film négatif, comescope, bande magnétique K7 audio, vinyle, disque dur, boîte ou album photo, post-it, ensemble miniature d'accessoires de magasin alimentaire avec marques, stickers, pin's, parfums miniatures, globe terrestre, cartes de visite représentants ou commerces, notice de médicaments, prospectus, Scrabble, jeux de tarots, Jeu Oblique Strategies de Brain Eno, agendas et emploi du temps futurs ou passés, calendrier des pompiers, etc etc...

LISTE DE CATALOGUES de Madame Express, La Redoute, Bricorama, Leroy-Merlin, L'homme moderne, Ikea, Maison du monde, catalogue de constructeur de voitures, de bateaux, de pavillons, de vêtements professionnels (Manelli), de pêcheurs (Pacific Pêche), de campeurs, de randonneurs, etc etc...

LISTE DE MATÉRIAUX NATURELS NON MANUFACTURÉS type pierres, cailloux, roches, fleurs séchées, feuilles, sable fin en pot, coquillages, bois flotté, mèches de cheveux, épices, essences naturelles, os, arrêtes, graines, escargots, papillons, scarabées, fossiles, etc, etc...

LISTES DE DOCUMENTS PRATIQUES type carte routière, billets d'avion ou train, fadettes, tickets de péage, relevés topographiques, factures d'achat cb, agenda, carte de visite, carte de fidélité de magasin, porte-clé, post-it de choses à faire ou liste de commissions réelles, relevés bancaires, bilan sanguin, courbe de poids, lettre administrative, lettre de refus de maison d'édition (en particulier celles de la maison d'édition La Dilettante), bulletin de paie, lettre de motivation, annonce de décès imprimée, faire-part de naissance, compte rendu d'assemblée générale de copropriété, etc, etc...

PARTIE 2

MISE EN PRATIQUE D'ATELIERS

1. Atelier « OBJETS TROUVÉS, avez-vous donc une âme ? ».

Atelier

Objets trouvés, avez-vous donc une âme ?

Atelier d'écriture avec la romancière Alice Moine



Objets trouvés © Transport for London, Rob Greig / Time out

Au cours de cette séance, chaque participant pourra choisir « son » objet parmi un panel d'objets récemment égarés à la Bpi afin de lui donner une parole imaginaire dans un texte ludique et inventif. Nos objets nous appartiennent. Nous en prenons soin jusqu'au jour où... par simple distraction nous les oublions dans un recoin. Perdre un objet, aussi banal soit-il, n'est jamais agréable pour son propriétaire, mais vous êtes-vous déjà retrouvé dans la peau de celui qu'on oublie ?

Dans cet atelier, nous découvrirons comment les objets trouvés peuvent devenir de merveilleux conteurs. Nous nous mettrons à leur place pour penser comme eux, ressentir comme eux, rêver comme eux. Une fois dépassé le délai d'un mois et un jour où personne ne viendra plus les chercher, nous nous amuserons à leur redonner voix par l'écrit en sollicitant notre faculté d'empathie et notre imagination sans limite.

Animé par

Alice Moine, romancière

1.1. Préambule autour de la perte.

En février 2023, le rythme du « DU » s'accélère. L'esprit en surchauffe, je perds ma clé à Cergy. Une petite clé jaune et grise dans le corps de laquelle se loge une puce permettant l'accès à mon logement et aux parties communes de mon immeuble. Mille fois, je me refais le trajet dans ma tête, espérant une révélation. À plusieurs reprises j'appelle les services des objets trouvés de la bibliothèque universitaire, ceux de la ville, ceux du département mais aucune trace de l'objet perdu. Je réalise à quel point son absence me

perturbe. Le contact rassurant du plastique, promesse d'un toit sur ma tête, le sifflet doré accroché au porte-clé, cadeau de mon mari à toutes les filles de la famille pour faire du bruit en cas de danger... Cet objet ordinaire m'a accompagnée depuis quatorze ans. Il est passé de sac en sac, de poche en poche et aujourd'hui, je suis contrainte de lui faire des infidélités avec son alter ego, une clé semblable, rouge cette fois, et avec qui je n'ai aucun passé.

Cette histoire d'objet perdu doit bien avoir un sens caché.

Ce sens espéré, je le trouve dans l'élaboration d'un atelier.

Puisque je viens de me voir confirmer l'animation de trois ateliers d'écriture sur le thème de l'objet, je transforme ma déveine en trésor. Comme toute bibliothèque, la Bpi du Centre Beaubourg possède une armoire entière remplie d'objets trouvés. J'y découvre l'ordinaire, soit des parapluies à foison, des trousse et stylo, des chargeurs de téléphone ou portable, des agendas... Quelques bijoux, des grigris, plusieurs exemplaires du même livre de propagande évangéliste sous blister qu'un apôtre semble vouloir placer sur le chemin des brebis égarées, un *Que sais-je ?* sur le thème de « la mémoire », des gourdes en veux-tu en voilà, des feuillets de cours, des lutins, des classeurs... Et bien sûr une multitude de clés. Un responsable d'accueil me conseille d'aller voir au « coffre », soit un espace réservé aux objets trouvés de valeur situé dans le bureau de la direction. En chemin, je fantasme sur ce mystérieux contenu pour ne finir par découvrir que de vulgaires portables, calculettes scientifiques et autres gadgets technologiques du XXI^e siècle.

À mes yeux, la valeur de ces objets ne se situe pas dans ces outils de communication bourrés de composants rares. Bien au contraire, elle se terre dans le banal et l'infra-ordinaire : ces objets quotidiens oubliés sur un coin de table, une chaise ou le rayonnage d'une bibliothèque, objets avec lesquels l'étourdi·e a une histoire.

La perte, l'objet totem, l'objet symbolique... Il m'a suffi de perdre une clé pour trouver mon premier atelier.

1.2. Matériel nécessaire.

Les objets trouvés sont récoltés dans le placard dédié la veille de l'atelier : ainsi chaque séance sera-t-elle différente de la précédente. En dehors de cette matérialité, l'atelier ne nécessite que feuilles de papier et stylos.

1.3. Script de séance.

16h00 ACCUEIL et PRÉSENTATION / 5 MINUTES

- QUI SUIS-JE ?

- POURQUOI le thème OBJETS TROUVÉS ?

À quel point les objets sont présents dans nos vies ?

L'enjeu : apprendre à regarder ce qu'on ne voit plus.

16h05 PERDU RETROUVE 10 MINUTES

Présentation du roman *LES GENS DANS L'ENVELOPPE*²⁷¹ d'Isabelle Monnin (lecture de la préface).

Lecture de la préface de Roland Topor dans la réédition de *Topographie anecdotée du hasard*²⁷² de Daniel Spoerri.

16h15 CHOIX DE L'OBJET 5 MINUTES

Chacune va choisir un objet dans le stock des objets trouvés de la Bpi.

16h20 CONSIGNE 1 / DESCRIPTIF / 5 MINUTES

Je vous propose de décrire précisément l'objet de façon factuelle : ce qu'on voit. Ou bien en extrapolant, jouant les associations d'idées, les métaphores. Noter dans le détail ses particularités. SOUS FORME DE LISTE : placer des mots, ce qui vous vient en tête. Vous pouvez imaginer ce qui a pu lui arriver grâce à l'observation : y a-t-il des marques ? Des rayures ? Des « cicatrices » qui font de lui un objet différent aux autres pareils ?

16h25 RETOURS et LECTURES volontaires / 5 MINUTES

16h30 CONSIGNE 2 / L'HISTOIRE DE L'OBJET / 25 MINUTES

Lecture de *COURAGEUSE* de LIEVE JORIS (REVUE INTRANQ'ÏLLITÉS)

Ma Samsonite m'a accompagnée pendant plus de trente ans. Elle a pris le train de Riyad à Dammam en Arabie saoudite, la poussière rouge du Bas-Congo est toujours dans ses nervures, une jeune Congolaise l'a portée sur sa tête, tôt un matin brumeux où l'air sentait l'eucalyptus. Quand je l'ouvrais, elle était comme une maison, avec deux compartiments et des poches intérieures. Elle sentait bon, car je cachais toujours un sachet d'ambre dans mes vêtements.

Et pourtant, j'ai décidé de m'en débarrasser. Elle n'avait que deux roues, pesait cinq kilos - non, vraiment ça n'allait plus. Je l'ai sortie du grenier et mise sur le trottoir, un jour où l'on pouvait déposer les encombrants à Amsterdam. Je n'ai pas pu m'empêcher de la regarder une dernière fois avant de rentrer. Elle était là,

²⁷¹ Op. Cit.

²⁷² Op. Cit.

toute seule, abandonnée je dirais presque : courageuse. J'ai failli la photographier en signe d'adieu, mais déjà un motard faisait demi-tour. La voilà qui partait vers une nouvelle aventure.

Je vous propose d'inventer l'histoire de la perte de l'objet que vous avez choisi. Un texte court raconté par son propriétaire : vous ou une autre personne. AU TEMPS PASSÉ et au « je » (si c'est vous) ou au « il » (si c'est une autre personne) Vous décrierez le moment précis de sa perte, comment ça s'est passé, pourquoi (étourderie, envie pressante, vol) en donnant le maximum de détails sur cette situation inventée. On doit sentir une relation entre l'objet et son propriétaire qui le perd. Minimum 5 lignes.

16h55 RETOURS et LECTURES volontaires / 20 MINUTES

17h15 INTERLUDE : écoute de BARBARA qui chante « Drouot » 3 MINUTES

17h18 CONSIGNE 3 / FAIRE PARLER L'OBJET / 27 MINUTES

Lecture de deux extraits de *La conférence des objets* de Christine Montalbetti : LE PARAPLUIE / LA LAMPE.

Nous allons maintenant faire parler l'objet perdu à sa façon. Pour cela, il faut se mettre à sa place, sentir comme lui, avoir ses préoccupations d'objet bien différentes de celles des humains. AU JE et AU PRÉSENT. Imaginez-le dans le placard à attendre qu'on vienne le chercher (ou pas). Écrire comme un monologue que l'objet nous adresserait à nous les humains, pour nous faire entendre sa situation.

17h45 RETOURS et LECTURES volontaires / 15 MINUTES

1.4. Exemples de textes produits en atelier.

Ma première consigne offre un temps de quinze minutes incluant le choix de l'objet puis la rédaction d'un bref descriptif sous forme de liste, suivie d'une restitution orale des textes au complet. Voyant que le choix de l'objet prend plus de temps que prévu, je décide de me passer de la restitution orale de la description (Celle-ci constituera un matériau à réutiliser pour la consigne suivante).

Rien qu'à les observer choisir « leur » objet, il semble évident que la phase de découverte de ces objets trouvés procure un réel plaisir. Je les regarde agir, réagir, commenter, saisir un objet, le reposer, en jauger un second pour finir par ramener l'heureux élu à leur place et commencer à écrire. Alors qu'une retardataire est toujours en train de

chercher l'objet idéal, je l'incite gentiment à statuer afin de disposer de suffisamment de temps.

Il est clair que durant cette phase de choix s'amorce déjà le processus de la construction d'un récit, d'où mon souhait de prolonger cette étape dont j'avais sous-estimé les effets. D'évidence le travail débute dès la prise en main de l'objet qu'on regarde, saisit, soupèse, manipule jusqu'à le rendre sien. L'étiquette indiquant heure et date et lieu de la perte est largement scrutée. Le fait de ramener l'objet à sa table (action que je n'avais pas indiquée à l'oral, mais qui fait l'unanimité) en dit long sur le lien entre l'objet sélectionné et « l'écrivante » en pleine réflexion.

CONSIGNE 1 : décrire l'objet : à titre d'exemple, voici les notes descriptives qu'une participante a accepté de me confier (phase sans restitution).

OBJET : PARAPLUIE canne classique.

Note de F.

Description de l'objet :

Le parapluie mesure à peu près 80 cm

Couleur caramel mou bordé d'une rayure beige

Idem le Manche recourbé ou les éclats clairs du bois trahissent les petits coups reçus

Fermeur en tissu bordé bouton inox

Des baleines en métal rigides terminées chacune par un petit capuchon marron clair

Son pied bicolore de 10 cm environ, usé

La texture souple couleur chocolat praliné

CONSIGNE 2 : Raconter la perte de l'objet.

La consigne consiste à raconter le récit de la perte fictive de cet objet au temps passé. Le choix du sujet est libre (« je » ou « il » ou « elle »). Au début, les participantes penchées sur leur feuille relèvent très souvent la tête vers l'objet mais très vite ceux-ci sont abandonnés au profit de l'écrit. Seule G. continue de manipuler longuement les objets (les deux livres) avant de se mettre à écrire.

OBJET : Une petite MONTRE dorée.

Texte 1 de K.

Toute la journée dans ma tête, dans un sens puis dans l'autre. En remontant le temps depuis l'arrivée chez Alice, moment où je me suis rendu compte que je

l'avais perdue. J'ai listé tous les endroits où j'avais pu et je suis retournée, fébrile, cherchant partout. Alors et alors seulement, je me suis résolue à t'appeler. Gardant en tête ta prédiction du matin : « tu devrais la mettre au poignet, tu vas finir par la perdre ». Et je devais bien reconnaître qu'il était absurde de transporter cette montre d'un sac à l'autre depuis des jours sans se résoudre à la porter, ni à la faire réparer.

Mon retour immédiat souligne l'intérêt du mystère de cette montre désignée tardivement dans le texte : la raison pour laquelle ce personnage ne se résout pas à la porter nous est inconnue, ce qui crée un mystère. Je fais également remarquer qu'on ne sait pas grand-chose du personnage, et ce portrait « en creux » s'avère une richesse : il donne matière à récit, notamment du fait que le personnage soit mouvant, va et vient à la recherche de l'objet, alors que la montre, elle, s'est arrêtée depuis longtemps.

OBJET : ÉTUI à lunettes en écailles brillantes et une paire de lunettes rose.

Texte 1 de M.

Ma chère fille,

Je suis contente de savoir que tu te fais ce que tu aimes et que tu es avec des bons amis. Je vais bien mais je suis un peu triste car j'ai égaré mes lunettes, tu sais, celles que tu m'avais apportées pour lire mon journal, les roses.

Je ne comprends pas comment cela a pu arriver. Et puis, il y avait l'étui, tu sais, celui qui était si gai avec ses écailles changeantes, que j'avais acheté il y a si longtemps au Bon Marché. C'était une folle dépense pour moi à cette époque où je n'avais pas trop d'argent, mais la vendeuse avait bien réussi à me convaincre. Au début j'osais même pas le sortir de mon sac en public tant il me semblait clinquant et puis je me suis habituée. Surtout j'aimais bien le voir à mes côtés sur la table quand je lisais à la bibliothèque. Aussi voyant, je m'imaginai mal l'oublier. Je devais être préoccupée ce jour-là où je l'ai laissé. C'est terrible comme il me manque. Les lunettes, je les ai tout de suite rachetées à la pharmacie, mais lui, c'est fichu.

À l'entendre dire, la participante a vraiment intégré le fait que cet objet était le « sien » – du moins celui de son personnage – qu'il « a servi », qu'il « est déformé ». Elle confie oralement qu'il a fallu « s'y habituer », s'émerveillant du fait qu'il soit « changeant » (les reflets de ses écailles prenant la lumière), argumentant la gêne de le posséder en public « au début, quand on est un peu discret, houlala... ». J'appuie en ce sens : dans le texte, ces détails descriptifs en disent long sur son personnage, sur ce qu'il voudrait être mais qu'il n'ose pas toujours, notamment grâce à l'anecdote de son élan

d'achat malgré le manque d'argent... Je pointe la justesse de la quête devenue obsessionnelle exprimée par l'expression « je ne comprends pas »... Ainsi que le lexique qui connote le personnage d'une façon désuète « la folle dépense ». L'usage du pronom dans la phrase est un indice de possession net « j'aimais bien LE voir à mes côtés » : l'objet est déjà personnifié. En écoutant l'enregistrement de la séance, je m'entends dire tout haut que « ça vient » (cette phrase en dit long sur mes intentions d'animatrice alors que les consignes suivantes n'ont pas encore été dévoilées...).

OBJET : Deux LIVRES, l'un blanc, l'autre rouge.

Texte 1 de G.

Deux livres : rouge et blanc.

À expédier. À affranchir.

À remplir aussi peut-être ?

Ils ne contiennent que des pages blanches, des feuilles volantes. Sur leur couverture, on s'interroge.

Wilde, pensif, Apollinaire, dans l'expectative.

L'un aimerait aimer de façon belle. L'autre se plaint de n'obtenir que des réponses idiotes.

Mais quelles sont les questions ?

La première pourrait être celle-ci : comment ai-je fait pour les perdre ?

Réponse : parce que tu perds tout. Et comme tu n'as pas grand-chose, c'est con. Et où ? Hein, où les as-tu perdus ? Sûrement pas à la Bpi. On me les aurait rendus. J'y avais noté mes initiales, et puis à la Bpi je suis connu. J'y vais souvent. Pour y rêver. Pour me réchauffer aussi certains soirs. Non, ce devait être sûrement ce soir de janvier lorsque mes mains étaient transies de froid, je ne pouvais plus rien serrer.

- Qu'est-ce que vous foutez là ? a gueulé un propriétaire dont je squattais la cage d'escalier. À cette heure-ci, par cette température ? Vêtu de la sorte ? Eh bien mon bon monsieur, je tente de profiter de votre cachette pour approcher une étoile. Le propriétaire s'en foutait de mes lunes et ne voulait rien savoir des lettres que je projetais d'écrire sur les feuilles volantes de rouge et de blanc. Pour aimer de façon nouvelle, je propose quelque chose d'explosif, une grenade. Tout faire péter oui !

Le propriétaire m'a jeté dehors, je n'ai pas pu tout emporter. Dommage, je venais de trouver une réponse intelligente.

En retour direct, je demande précision quant à la chute : j'apprends que les objets ont été perdus, mais la cage d'escalier n'est qu'une supposition du lieu de leur perte. Vu que

ces objets appartiennent aux objets trouvés de la Bpi, il me semblait clair que leur perte ait eu lieu à la bibliothèque, G. a envisagé une autre situation, ce qui m'interpelle. J'appuie sur la densité du portrait de personnage qui se dessine, un précaire poète et instruit, et l'aspect romanesque que cela génère dans le texte. Mention spéciale pour le passage en monologue intérieur. Je questionne la participante concernant le processus d'élaboration. Initialement, G. n'avait pas fait de liste descriptive par manque de temps (elle a reçu un SMS durant la première consigne et est sortie longuement de l'atelier). Elle a donc opté pour une description sommaire ouvrant le texte, avant de poursuivre cette forme de monologue intérieur. C'est seulement là que le personnage lui est apparu dans le but de répondre à la consigne de la perte. J'appuie sur la fluidité de ce texte non prémédité issu du flux de pensée, et porté par l'idée de la perte.

Toutes les participantes s'intéressent alors aux deux carnets et c'est seulement alors que G. constate qu'ils ne contiennent aucun feuillet blanc pour son « poète » imaginaire : il s'agit bien de deux livres imprimés, l'un rouge et l'autre blanc, avec Wilde et Apollinaire en couverture. Comble de l'ironie : G. a très longuement observé ces livrets avant d'écrire, ce qui ne l'a pas empêchée de s'écarter de la réalité de l'objet. J'en déduis qu'il n'y a pas de nécessité à être fidèle à l'objet déclencheur de récit. Celui-ci a été détourné par G. (« J'ai cru que... » dit-elle). Il a été le point de départ d'une inspiration personnelle, d'où la possibilité d'une ré-interprétation libre.

G. a alors cette formule merveilleuse : « je me suis fait toute une histoire ».

OBJET : TROUSSEAU de CLÉS sur cordon rouge avec étiquette « GASTON ».

Texte 1 de L.

Jean-Yves me tendait le verre en carton avec l'expresso. L'odeur imposante de ce grain à l'état aqueux se répandait amèrement dans les entrées de couloir mais il faisait froid. Un froid qui dit « je n'ai pas envie » et qui oblige à dire « je n'ai pas envie ». Un froid frissonnant la peau sous le coton, le problème c'est que ça tient pas chaud en fait pendant que les aisselles sont mouillées. Un froid illuminé par les LED blanches.

Même si ce froid ne permet pas de penser quoi que ce soit qui sorte du négatif, mon cortex le plus logique commande que « ça pourrait me faire du bien » de faire un tour.

- Je vais juste monter au secrétariat voir mon casier.

Posé devant le casier, un dring sonne dans mon cerveau au bout de quinze secondes à fouiller dans mes poches. Je pose mon intention, donc, sur la recherche des clés, autour du cou, les poches mais au fond des poches, pantalon, un petit tour sur moi-même inutile, je relève la tête, je ne comprends pas. Elles

sont toujours dans la poche droite de ma veste. Même en sautant ou bougeant sans en avoir conscience elles ne tombent pas, je les aurai senties. Je les utilise pour rien d'autre. Jeremy qui cherchait une clé USB les a peut-être sorties... C'est bizarre, mais ça doit être ça. Je ne vois pas ce que ça peut être d'autre. Je chercherai à la maison.

Mon premier retour pointe l'étendue des possibles : le portrait du personnage est très ouvert, sont cités quelques personnages secondaires dont les prénoms me semblent justes (de l'ordre du quotidien, du banal). Le style littéraire renvoie au monologue intérieur, avec la présence de répétitions et d'énumérations créant un effet de cadence très particulier. De ce dont on ne sait que peu de choses, il n'y a plus qu'à tirer le fil.

Dans un atelier récurrent, j'aurais sûrement appuyé davantage sur la question du style qui demanderait retravail, mais nous sommes ici dans un atelier unique dédié à un public large, parfois débutant. Ne disposant pas d'un temps suffisant pour interroger certaines tournures, j'axe mes commentaires sur l'imaginaire qu'ouvre cette proposition.

OBJET : AGENDA en simili cuir

Texte 1 de C.S.

Le simili cuir marron avait glissé. La mémoire du temps qui ne voulait pas l'avait laissé là avec cette seule écriture pour futur : *trouvé, table sciences*.

Le présent qui n'existerait jamais avait noté à l'encre bille rouge : *côte de référence SP3*. Ne pas choisir ni le rayon, ni le périmètre de la perte. Date du 9 février, la saison dernière à l'heure d'hiver avait choisi un jeudi comme aujourd'hui. On n'était pas encore ni au printemps ni à l'heure d'été. 20 avril 2023 se souvient : lundi 7 janvier semaine 3, 8h, cours de philo, *la perte en partance*. 17 mardi 8h, *FM bilan personnel*. La bille de l'encre bleue rouille déjà dans ce qui va se perdre. À chaque fois, cent points pour arrêter cela. 20 en rouge, vendredi en gris, 8h encore, *DS maths*. Se souvient lui aussi à trois mois de ce qui sera perdu. Le planisphère de ce jeudi 9 février architecturé depuis la direction de la rotation de la terre, depuis la ligne internationale du centre, une date après l'autre, à chaque minute passée, fil du méridien de Greenwich. Jeudi 9 février 2023 le simili cuir marron glissa depuis l'heure zéro. Compta moins trois heures, moins quatre heures, moins cinq heures, moins huit heures trente, moins neuf heures trente. Sur la table de sciences perlait tout ce qui reliait : le planning 2023 n'était plus ainsi. La carte de France à plat, la carte de l'Europe comme une mappemonde offrait le monde de ses doigts, la carte du métro de Paris, c'était écrit en anglais, les notes du planning 2024, tout échappait à ce jeudi 9 février. Il n'y avait plus de bornes, plus assez de limites aux bornes. Pourtant jeudi 9 mars,

semaine 10, avait tenté d'inscrire 8h, 22 fiches mémo. Mais jeudi 9 février 2023 avait glissé, avait été laissé là, avait été trouvé par quelqu'un, un autre, pour que ce qui n'existerait jamais plus soit, presque au hasard, perdu, trouvé, tout, dans la perte.

Je note la forme bouclée de ce récit écrit en peu de temps. Le texte va jusqu'à une fin très poétique avec le temps qui s'interrompt soudainement, venant buter sur cette date du Jeudi 9 février 2023 de la perte de l'objet (date stipulée sur une étiquette). Je sens qu'à travers ce langage poétique, quelque chose résiste de l'ordre du ressassement. Je pointe certaines formules séduisantes « pas assez de bornes, plus assez de limites aux bornes » et des phrases nominales « se souvient lui aussi ». Loin du narratif, le texte joue sur un jeu de répétitions émanant de l'observation et de la maigre récolte d'informations à disposition. Ce texte se passe de personnage humain. Il est basé principalement sur un descriptif qui nous fait voyager dans une langue singulière.

J'évoque la « petite mort » de l'objet du fait que le propriétaire de cet objet égaré avait noté dans cet agenda des choses auquel l'agenda n'assistera pas. Nous philosophons collectivement sur ce futur envisagé qui n'advient plus. La participante parle d'un « hommage à l'objet »...

OBJET : PARAPLUIE canne classique.

Texte 1 de F.

Il le sortait les jours de pluie, on voyait qu'il y était attaché, on se moquait parfois. Quand il arrivait à l'entrée de la banque ou il se rendait pour travailler comme conseiller de clientèle, il le fermait avec délicatesse, le posait sur pied, secouait les baleines qui dessinaient au sol une arabesque de gouttelettes d'eau.

Satisfait il poussait sur le bouton fermoir afin de s'assurer qu'il ne s'ouvrit pas.

Il accrochait le manche en bois recourbé à son bras gauche, invariablement.

Il tirait sur la manche d'un pardessus en laine rêche pour mieux installer son parapluie.

Il n'aurait pas pris plus de précaution s'il s'était agi d'un animal ou d'un enfant.

Je souriais de ces maniaqueries de vieux garçon.

J'étais aussi intriguée car ce parapluie d'environ 80 cm couleur chocolat praliné rayé en son bord de beige, au tissu soyeux, au fermoir en onyx était féminin.

Ma curiosité me permit d'apprendre qu'il avait appartenu à sa mère dont il n'avait pu conserver qu'un seul objet, qu'il chérissait.

Au point que pendant plusieurs années il l'avait laissé accroché et le contemplait chaque jour.

Mais ayant perdu le sien, me dit-il, il passa au-dessus de son conformisme et

décida de s'en servir.

Une fois de plus, je prends la parole en premier. Je note le passage du « il » au « je » au milieu du texte. On ne sait pas vraiment qui « il » est, seulement que ce personnage possédait un seul objet hérité de sa mère, un élément « à aller fouiller » car surprenant. Il y a donc matière à récit...

CONSIGNE 3 : donner vie à l'objet.

La deuxième étape d'écriture consiste à raconter la perte de l'objet vue par l'objet lui-même avec l'usage du « je » et un respect de cohérence avec les données élaborées en partie 1 (consigne 1 et 2). J'amorce cette phase par la lecture des deux extraits courts du texte théâtral *La Conférence des objets* de Christine Montalbetti. L'effet immédiat de la consigne s'illustre dans les textes produits.

OBJET : Deux LIVRES, l'un blanc, l'autre rouge.

Texte 2 de G.

Je n'ai aucune envie d'être là. J'étais bien mieux avec Gaston. Dans la poche large, immense de sa veste, à côtoyer une bouteille de bière, un morceau de chips. Cette veste sentait terriblement mauvais mais bien moins que l'intérieur de cet appartement, parquet qui grince, rideaux velours, miroir doré. Ce type-là, c'est lui qui m'a ramassé sur la carpe de la cage d'escalier où Gaston et moi nous devions rejoindre la lune. Le salaud. Lui ne remplira pas mes pages. Non. Il m'expose sur sa cheminée. À côté de l'horloge qui me tue les tympans. Je suis réduit à prendre la poussière. Et écouter le temps qui passe.

Mon retour exige une précision. À l'écoute, j'avais perdu le fil, croyant que les objets (ces deux livres) allaient retrouver leur liberté dans la poche de Gaston alors qu'ils ont atterri sur la cheminée du propriétaire. À entendre les participantes énumérer les scénarios possibles pour que l'objet puisse échapper à ce triste sort statique (un vol, un déménagement, des nièces cleptomane, une cheminée qui prend feu ce qui permettrait à l'objet de rejoindre la lune...), « l'illusion de réel » semble créé pour chacune d'entre elles. Nous cherchons à lui rendre sa liberté... Je note le réemploi du prénom « Gaston » : celui-ci provient d'un objet choisi par quelqu'un d'autre que G. (Les clés du texte de L). J'apprécie intérieurement le principe de vases communicants à l'œuvre dans cet atelier. Une porosité qui a du bon, dans les textes comme dans les retours...

OBJET : CLÉ avec porte-clé sandales.

Texte 1 de A.

Je suis chez Lili. Mon maître Bibo m'a oubliée chez elle. Je m'inquiète comment est-ce qu'il va rentrer chez lui ? Enfin c'est pas grave, il reviendra me chercher. Moi j'avais compris qu'il y avait un problème. Quand il est arrivé il y a deux jours, il m'a installée sur la glissière comme d'habitude. Mais j'avais bien vu qu'il y avait rien, alors que d'habitude il y avait ma copine la clé de Lili. On forme comme une paire de sandales et on est contentes d'être ensemble. Ils s'entendent bien Lili et Bibo. Mon maître vient de plus en plus souvent et ils restent longtemps chez Lili. Ils vont finir par habiter ensemble : chez Lili sûrement et alors ils n'auront plus besoin de ma clé. Je serai réduit à la sandale, et ils feront un double avec la clé de Lili : c'est l'essentiel, la sandale. Toute ma vie avec la clé de Lili : on devient jumeaux à cent pour cent.

Cette lecture est joyeuse, le style dialogué et les talents de lectrice rendent ce texte plaisant. Peu de commentaires après restitution finalement, car les rires de l'assemblée parlent d'eux-mêmes...

OBJET : PARAPLUIE canne classique.

Texte 2 de F.

J'ai pris sa place je ne m'en remets pas.

Le manche recourbé sur le tissu rêche d'un bras robuste, je ne m'y habitue pas.

Moi l'élégant, drapé de rayonne marron à bord beige je me suis balancé longtemps au bras d'une diva auréolée de gloire, dont l'entrée dans le hall majestueux de l'Opéra déclenchait des mouvements de foule émue.

Mon pied dansait comme elle, sur ses pointes, et ma tête tournait au rythme de ses pas légers.

Raccrocher pour croupir au porte manteau, dans l'entrée de l'appartement d'un vieux garçon quel sort ! Quant aux rares sorties, quel ennui !

Là encore les rires de l'assemblée accueillent le texte. Pour préciser, j'appuie sur le principe des émotions ressenties par les objets mises en avant dans ce second texte touchant de F. qui éclaire le premier. Pour étayer mon propos (valable pour l'ensemble du groupe), je mets en avant certains détails parlants : la légèreté du pas de la première diva qu'appréciait le parapluie, la tristesse de son triste sort actuel chez le sinistre banquier... Mouvement et immobilité parcourent la vie de ces objets inanimés dans l'imaginaire des participantes, comme le prouve cet autre extrait :

OBJET : TROUSSEAU de CLÉS sur cordon rouge avec étiquette « GASTON ».

Texte 2 de L. (Extrait)

Il est allé chercher un ouvrage dans un rayon de la Bpi, s'est baissé et s'est relevé une fois, mais c'était la fois de trop. J'ai glissé, il s'est redressé vivement, on a fait les mouvements en trajectoire inverse. Quelque pas vers la droite et il est parti. Notre vie ensemble tenait donc à cela.

Des livres qui ne demandent qu'à s'échapper au parapluie qui s'ennuie, les objets inanimés tendent vers un futur souhaitable. Nous concluons qu'une troisième vie de l'objet est toujours possible, ce qui allège le sort des mal lotis. Un trait de caractère que l'on retrouve également dans le second texte de K. à propos du désir de fugue de la petite montre dorée :

OBJET : Une petite MONTRE dorée.

Texte 2 de K (extrait).

Je dépéris, vous comprenez ? J'arrive pas à me faire à ma nouvelle vie. Alors quand vous récupèrerez votre foulard avant de partir, emportez-moi, j'ai encore tant à offrir...

Les objets se montrent souvent soucieux du sort de l'humain auquel ils sont dédiés comme ici dans le texte de M.

OBJET : ÉTUI à lunettes en écailles brillantes et une paire de lunettes rose.

Texte 2 de M.

Comment j'avais pu imaginer un truc pareil que tu m'oublies, moi tes lunettes qui te protègent ! Te voir ramasser ton sac en hâte, me tourner le dos et t'éloigner si vite, j'en ai le souffle coupé. Cette rapidité inhabituelle. Il t'était arrivé déjà des moments de distraction où amorçant quelques pas sans moi, tu te retournais, sentant que quelque chose n'était pas juste, que je n'étais pas en bonne place. Ma place, c'était dans ton sac, bien serré contre le portefeuille en vrai cuir, lui. Comme il le revendiquait haut et fort au début. Il m'avait bien fait sentir que j'étais un roturier en quelque sorte, et d'un vulgaire. Et puis nous avons appris à nous apprécier dans nos différences.

Il me manque lui aussi.

Quand je repense à ce moment, je me fais du souci pour toi. J'ai bien vu ton regard inquiet sur le SMS que tu as reçu ce jour-là de ma perte. Je me demande ce qui a bien pu te bouleverser ainsi pour tu te précipites à quitter la bibliothèque

avant l'heure habituelle vers les 17h de manière à arriver pile pour le thé chez Brigitte en passant par le pâtissier de la rue du Temple. Oh là là, toutes ces habitudes ensemble. Comment va-t-on faire ainsi séparés ? Plus les jours passent sans nouvelle, plus je me fais du souci. Ça devrait être grave pour que tu ne te souviennes pas du moment de notre séparation.

Se dégage du texte l'empathie de l'objet envers l'humain étourdi, ainsi qu'un sentiment d'intimité vis à vis du propriétaire, caractéristiques récurrentes dans l'ensemble des textes liés à la consigne 3. Ces objets sont doués de sentiments. Ils se montrent protecteurs et fidèles comme des animaux de compagnie. Ils ont une fonction dont ils se trouvent démunis du fait de leur perte, comme la petite lampe dans *La Conférence des objets* de Christine Montalbetti.

OBJET : AGENDA en simili cuir

Texte 2 de C.S.

Et le simili cuir marron de la peau de mon cœur tambour battant bat et ne bat plus, bat entre les battements. Je sens la présence se perdre, je sens la perte se présenter, s'imprégner dans la présence et la perte. Combien de lignes battements par heure, de 7 à 20, par jour, de lundi à dimanche sur deux pages, de dates par semaine par mois par années. Combien de griffures continues en rouge inscrites en marge alternative, inscrits du vertige de la perte qui est en train de gagner du terrain. L'espace-temps se rétrécit, devient éreintant. C'est la perte qui m'encercle dans son territoire, qui sert l'alchimie impossible que je contenais. Le simili cuir marron de ma peau comme une couverture, une filature du temps à inventer, à éventer, la grande voie du temps à la perte c'est mourir sans avoir choisi, c'est d'être séparé de tes mains avant de mourir par les doigts d'un autre, c'est d'être bâillonné attaché là, table science. J'ai essayé de perdre la perte pour que tu oublies la perte, (...) que tes doigts et tes mains à mon simili cuir marron, pour que tes doigts et tes mains à la peau de mon cœur tambourinent, pour que tes doigts et tes mains ne fassent pas écran, pas les yeux bandés, pas battants, entre les détails, échoués là.

À l'infinitif et au participe passé, jeudi 9 février bille rouge encre la perte, accent aigu et point sur le i déplacé n'ont pas suivi, toi non plus, moi éventré.

De l'objet inanimé, nous voilà passées dans un lexique poétique. À la jonction du sensuel et de la quête de sens, le cuir du carnet est devenu une peau vivante et parlante, parfaitement incarnée pour cette participante.

CONCLUSION :

La deuxième partie de l'atelier (consigne 3) donne lieu à de franches rigolades.

Je vois deux avantages à cette proposition dans le cadre d'un atelier grand public :

- du fait que l'objet tangible soit sous nos yeux, quel que soit le niveau de la participante, aucune panne d'inspiration n'est possible puisqu'il suffit d'observer et de décrire pour créer de l'écrit.

- Deuxièmement, aucun pathos. L'objet ne meurt pas, il se recycle ou se réinvente de propriétaire en propriétaire, et s'il est finalement voué à une destruction, il ne souffre pas dans sa chair. Peut-être souffre-t-il dans son âme ? semblent s'interroger ces textes d'ateliers.

1.5. Laboratoire d'une expérience menée sans présence d'objet.

La première session de l'atelier « objets trouvés » ayant été reporté pour cause de grève, j'ai décidé de la mener en amont à mon propre domicile. Trois participantes se sont prêtées à cette séance d'entraînement. Bien sûr, cette version de l'atelier ne comportait pas l'essentiel, à savoir la présence d'un de ces « objets trouvés » dont on ne sait pas à l'avance lesquels seront à disposition puisque purs fruits du hasard.

Dans cette version beta, la consigne tend à faire imaginer la découverte d'un objet trouvé par un personnage, à la première personne. Un texte m'a paru intéressant d'être analysé en particulier : celui de M.T., une grande lectrice qui n'a jamais pratiqué d'ateliers d'écriture auparavant.

Texte 1 de M.T.

(Extrait Texte 1)

J'ai trouvé gare de Lyon, juste en descendant de mon train venant de Toulon une prothèse auditive de l'oreille gauche.

Je le sais, car moi-même malentendante et appareillée, je suis très familière de ce petit rivet en plastique : allant vers la gauche, oreille droite, allant vers la droite, oreille gauche.

Je suis très embêtée pour la personne qui l'a perdu, mais en le prenant dans ma main, je suis assez dégoûtée, car l'appareil n'est pas très propre avec des petits fragments de cérumen qui se sont solidifiés...

Le sujet « je » n'est pas le propriétaire mais bien celle qui retrouve l'objet, en l'occurrence l'alter ego de M.T. Pour construire son personnage, elle se met en scène, hantée par ses préoccupations profondes puisqu'elle-même est malentendante. Dans

second un texte, imaginant cette fois le propriétaire de l'objet égaré, elle continue d'alimenter son texte de ses propres peurs.

(Extrait Texte 2)

Outre, les frais énormes que cela allait engendrer, presque 3000 €, je suis envahie par un sentiment de honte, car si une personne l'a trouvé et l'a pris en main, elle n'allait pas être déçue du voyage ; car complètement débordée ces derniers temps, j'avais plus que négligé l'hygiène et la propreté de mes oreillettes.

Honte de ne plus entendre.

Honte de l'aspect douteux de ma perte.

J'avais égaré ma normalité auditive, même si elle était bancaire.

Si la lecture de ce témoignage est particulièrement émouvante, c'est qu'on la sent habitée du sentiment universel de la « honte ». Celui-ci nous atteint en plein cœur, quand bien même nous ne souffrirons d'aucun handicap. De même lorsqu'il s'agit de faire parler l'objet perdu en consigne 3, la participante se montre inspirée :

Texte 2 de M.T.

Moi, prothèse auditive d'Hortense Le Cœur, j'ai perdu mon oreille !

Qui peut imaginer le degré d'intimité que j'ai eu avec ma propriétaire ? J'ai aimé être lovée au creux de son dortoir minuscule, m'imprégner de la chaleur émanant de son orifice, me bercer au tempo du battement de ses tempes.

J'ai tout vécu, tout entendu de cette oreille invalide.

Les mots méchants et injustes de son père.

Les rires fabuleux avec ses amies de cœur, qui pour une oreille dont la propriétaire s'appelle Hortense Le Cœur est un pléonasme.

Les murmures amoureux susurrés par son homme.

Les expressions et les trouvailles langagières de son petit quand il était petit.

J'ai entendu ses éternuements, ses rots et ses vents, émanant d'autres orifices, j'ai toujours été jalouse de la tonitruance de ces bruits-là.

En perdant mon oreille, j'ai perdu ma moitié. Je sais à présent que mon destin est scellé et que je vais me retrouver au mieux au fond d'un tiroir dans une petite boîte à jamais abandonnée à moi-même.

Pour son premier texte écrit en atelier, M.T. s'est réfugiée dans un personnage très proche d'elle. Le résultat est convaincant, mais cependant je ne peux cesser de m'interroger sur la question de l'imaginaire et de son renouvellement. Car si M.T. prolongeait cette expérience d'atelier, serait-elle en mesure de s'éloigner aisément de son

propre personnage ? L'écrivain Georges Picard²⁷³ nous dit qu'« on ne parle jamais aussi bien de ce qu'on ne connaît pas mais l'on désire connaître ». De ce fait, j'ai la conviction que l'objet réel pourrait s'avérer suffisamment intrigant pour réussir à la sortir du sillon alimenté par son propre vécu. Bien sûr, rien ne l'oblige à s'écarter l'écriture de soi, un genre qui peut être son choix, mais lorsqu'elle me confie que cette littérature ne l'intéresse pas et qu'elle se trouve peu d'imagination, alors l'inducteur d'un objet réellement convoqué en atelier me semblerait propice au déploiement de son imaginaire.

²⁷³ 1945 -

2. Atelier « Le pouvoir magique du CAPHARNAÛM ».

Atelier

Le pouvoir magique du capharnaüm Atelier d'écriture avec la romancière Alice Moine



Licence Creative Commons

Lors de cet atelier, nous allons nous inspirer des objets qui peuplent notre quotidien pour créer des textes ludiques et inventifs. Les objets sont partout. Ils encombrant nos maisons, attisent nos désirs et font parfois de nous leurs marionnettes. Qu'ils soient jetables ou recyclables, ils s'invitent souvent dans la littérature et dans les œuvres d'art. Choses inertes qui nous mettent en mouvement, les objets sont aussi une part de nous-mêmes...

Découvrez comment les objets même ordinaires peuvent devenir un merveilleux terrain d'exploration dans le processus d'écriture. Chaque participant partira du souvenir d'un ou plusieurs objets familiers afin de rédiger de courts textes créatifs. Tous ensemble, nous découvrirons comment la matérialité des objets bien réels peut être une source d'inspiration pour entraîner nos plumes et libérer nos imaginaires.

Animé par

Alice Moine, romancière

2.1. Préambule surréaliste.

Tout comme Alberto Giacometti et André Breton déambulaient entre les étalages du marché aux Puces de Saint-Ouen dans l'espoir d'un heureux hasard dans *l'Amour fou*²⁷⁴, à quelques jours de mon tout premier atelier d'écriture, je me promenais sous la halle de la Roche-Guyon. La communication de l'atelier avait été soigneusement rédigée en amont,

²⁷⁴ André Breton, *L'Amour fou*, André Breton : *L'Amour fou*, dans : *Œuvres complètes II* (n. 5).

les textes méticuleusement choisis, un détail restait à régler et pas des moindres : à savoir quel objet inducteur j'allais présenter aux participantes. Le nez au vent, j'étais à l'affût d'une « trouvaille », cet objet matériel dont jaillirait une multitude de possibles. C'est alors qu'elle m'a appelée, cette petite maison de poupée dont j'avais dû rêver, abandonnée au milieu de tout un bric-à-brac. C'était du bel ouvrage fabriqué main, posée à même le sol depuis l'aube sans que personne daigne s'y intéresser. Son propriétaire semblait las. Le soleil, l'âge, le distributeur de billets hors service, l'indifférence des passants devant la pâtisserie d'en face lui avaient fait perdre tout espoir de remballer léger. Quant à moi, je décidai de l'acheter coûte que coûte. Le hasard, cet « évènement amené par la combinaison ou la rencontre de phénomènes qui appartiennent à des séries indépendantes dans l'ordre de la causalité »²⁷⁵ avait-il sciemment mis cet objet sur ma route ?

De retour chez moi, il a bien fallu empêcher le chaton intrépide de grimper dessus, commander un taxi pour me rendre à l'atelier avec cet objet trop encombrant pour un trajet en métro, se voir demander par le vigile de Beaubourg si la chose dissimulée sous une écharpe ne contenait pas une poule interdite d'accès, et enfin arriver à bon port pour ma séance. Après l'atelier, la maison de poupée a trouvé une place sur une étagère à l'aplomb du bureau où j'écris ces lignes, gardienne de mes futurs écrits. Dans *L'Amour fou*, la présence du masque de fer redonne l'inspiration à Giacometti préoccupé par sa sculpture en cours. Quant à Breton, la petite cuillère au soulier donne corps à l'objet qu'il avait rêvé, comme dans une impression de « déjà-vu ».

J'attends de la maison de poupée qu'elle agisse sur les participantes comme un catalyseur. Que sa simple présence en atelier génère « un précipité de notre désir »²⁷⁶ selon la jolie formule dévoilée lors de « l'exposition surréaliste d'objets » de mai 1936²⁷⁷. Qu'elle ouvre en grand des portes de l'inconscient, faisant surgir à l'écrit tout ce que nous pourrions être et qui nous est encore étranger, dans l'espoir qu'advienne ce petit miracle²⁷⁸ qui oblige pour « rompre avec les choses qui sont et [...] leur en substituer d'autres »²⁷⁹.

²⁷⁵ André Breton : *L'Amour fou* (n. 8), p. 680.

²⁷⁶ André Breton : *Le Surréalisme et la Peinture*, dans : *Œuvres complètes IV*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, p. 692.

²⁷⁷ Tenue du 22 au 29 mai 1936 à la Galerie Ratton, Paris.

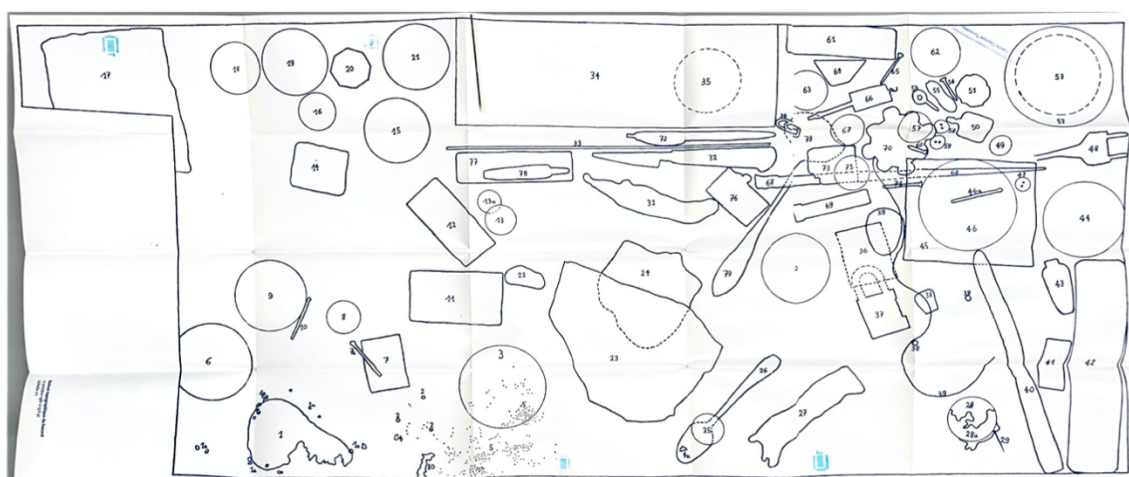
²⁷⁸ Au cimetière des Batignolles, il est inscrit sur la pierre tombale d'André Breton : « je cherche l'or du temps ».

²⁷⁹ André Breton : *Dictionnaire abrégé du surréalisme* dans : *Œuvres complètes II*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 846.



2.2. Matériel nécessaire.

En dehors de la maison de poupée, l'atelier nécessite au préalable la fabrication d'un support cartonné, soit trois feuillets A4 collés bout à bout dans leur largeur, destiné à recevoir le schéma du relevé topographique des objets, ainsi que d'un marqueur.



280

²⁸⁰ Schéma du relevé topographique inclus dans la 6^{ème} édition du livre de Daniel Spoerri.

2.3. Script de séance.

16h00 ACCUEIL et PRÉSENTATION / 5 MINUTES

- QUI SUIS-JE ?

- POURQUOI le thème « CAPHARNAÛM » ?

Parce qu'enfant, j'adorais me promener avec mon père au marché aux puces. Je me racontais des histoires en regardant les objets, j'inventais des récits de vie. Les accessoiristes de cinéma le savent bien : les objets racontent bien plus qu'on ne croit...

16h05 VISUEL PORTRAIT SPOERRI / 15 MINUTES

Présentation de l'artiste Daniel Spoerri, historique et lecture de cet extrait de *Topographie Anecdotee du hasard*²⁸¹ écrit par l'auteure Déborah Laks :

Plus qu'à des objets, la *Topographie anecdotee du hasard* est ainsi consacrée à des choses, dont certaines sont des fragments, à peine des traces de matière. Le titre sous lequel elles sont décrites vient parfois en redoubler la banalité, comme pour le « bouchon de liège ordinaire », ou le « clou rouillé ».

Loin de la lisséité du neuf et du plastique donc, mais au plus près d'un quotidien égrené le long de gestes répétés et anodins, les choses de la *Topographie* sont de celles sur lesquelles le regard ne s'arrête pas²⁸².

16h15 LECTURES de 3 extraits du livre / 5 MINUTES

Objet 16. Pot de colle « Vanilic » en matière plastique blanche, consistant en un récipient terminé par un tuyau flexible et, au-dessous, par une pression, outil très pratique, sa flexibilité permettant de se faufiler entre les objets que l'on veut coller sans les déplacer et de leur conserver ainsi leur forme d'origine. Acheté au sous-sol du Bazar de l'Hôtel de Ville il y a deux ou trois mois, pour la somme - si ma mémoire est bonne - de 260 francs²⁸³.

-

Objet 21. Pot en verre de Paprika doux, acheté chez Irma (n°15,19) à utiliser avant juillet 1962.²⁸⁴

-

Objet 44. Très belle bouteille bleu foncé à large encolure, achetée dans une

²⁸¹ Op. cit.

²⁸² Ibid, p. 309.

²⁸³ Ibid, p. 109.

²⁸⁴ Ibid, p. 123.

boutique en face de la galerie Raymond Cordier, rue Guénégaud, un jour où, sans raison apparente, j'ai visité cette galerie ; ladite bouteille supporte une douille et une ampoule, le tout formant lampe de chevet.²⁸⁵

16h20 CONSIGNE 1 / APPRENDRE A REGARDER L'ORDINAIRE / 20 MINUTES

Présentation de la maison de poupée. Comme Daniel Spoerri, vous allez faire un relevé des objets contenu dans cette pièce.

1/ RELEVÉ TOPOGRAPHIQUE À LA SPOERRI / 5 MINUTES.

Chacune va tracer sur une feuille le plan VU DU DESSUS en indiquant grossièrement la place de chaque objet par une forme sommaire (un rond, un carré, comme sur la carte de Spoerri). Ensuite on numérote chaque objet sur le schéma.

On peut se rapprocher ou la photographier avec son téléphone si besoin.

2/ RÉDACTION DES LÉGENDE / 15 MINUTES.

Sur une seconde feuille A4, on va légènder certains objets à la manière de Spoerri.

LA LÉGENDE :

- Soit rédigée comme une simple description.
- Soit en jouant les anecdotes, en imaginant des situations autour de l'objet, comment il a été acheté, comment il est arrivé là... à quoi il sert, s'il est encore utile, si c'est juste de la décoration... Inventer un maximum de détails et de digressions.
- On peut rajouter si besoin un objet très personnel qui n'apparaît pas dans la pièce : aller chercher dans son souvenir. Les légendes peuvent évoquer par exemple notre relation personnelle à cet objet (comme si cette pièce était la nôtre). Texte libre qui peut être à rallonge ou très bref, à l'image de la variété des extraits lus. Essayer de légènder au moins 5 objets.

16h40 CONSIGNE 2 / La première fois que j'ai vu l'objet / 15 MINUTES.

On en choisit UN OBJET. À partir de là, on va écrire un texte personnel qui démarre par : « Quand je l'ai vu XXXX pour la première fois »... en racontant notre première rencontre avec l'objet. On écrit à la première personne du singulier « je ». On décrit la situation, l'endroit, l'époque, ce qu'on a éprouvé en découvrant l'objet (indifférence, attirance, ou juste une nécessité parce que l'objet nous était utile). Faire de cet objet un personnage... AIDEZ-VOUS DE VOS SOUVENIRS et des objets qui vous rappellent celui-ci. Possibilité d'inventer en partant d'un objet non présent.

²⁸⁵ Ibid, p. 233.

16h55 LECTURES volontaires / 15 MINUTES

Énoncé du texte personnel et retours collectifs.

17h10 INTERLUDE par une écoute de « LA COMPLAINTÉ DU PROGRÈS » de BORIS VIAN.

17h14 CONSIGNE 2 / CES LIVRES DONT NOUS SOMMES LE DERNIER LECTEUR / 16 MINUTES

Présentation et lecture d'un extrait de *Comment j'ai vidé la maison de mes parents*²⁸⁶ de LYDIA FLEM.

Les objets vivent plusieurs fois. Transmis à de nouveaux propriétaires, garderont-ils quelque trace de leur existence antérieure ? Il n'est pas indifférent de les imaginer ailleurs, dans d'autres mains, pour des usages qui se superposent à ceux qu'ils ont précédemment connus. J'avais besoin de croire que ceux qui avaient été choisis et soignés par mes parents seraient aimés, investis, choyés par leurs nouveaux acquéreurs. Pour les donner sans regret ni culpabilité, je voulais penser qu'ils s'useraient et vieilliraient entourés d'attention. Les choses ne sont pas très différentes des personnes ou des animaux. Les objets ont une âme, je me sentais chargée de les protéger d'un trop funeste destin²⁸⁷.

17h20 TECHNIQUE BLACK POETRY / 10 MINUTES.

Distribution d'un livre chacune. Ce sont des livres de la Bpi mis au rebut car trop abîmés ou trop anciens, leur départ faisant place aux nouveaux livres que les chargés de collections renouvèlent en permanence pour que les fonds soient réactualisés, complets, intéressants et en bon état pour le public. La plupart de ces livres sont confiés à des associations et ont une seconde vie, ceux-ci non car aucun preneur. On va leur permettre de finir en beauté.

Dans votre livre, vous allez choisir une page, juste parce que vous aimez son numéro ou au hasard... Ensuite vous allez repérer des mots permettant d'écrire une phrase complète dont le sens est compréhensible ou au contraire une phrase poétique sans signification. Essayez de composer une seule phrase qui vous plaît à partir des mots choisis. Avec le marqueur, noircissez le reste de la page pour ne garder que ces mots visibles.

²⁸⁶ Lydia Flem, *Comment j'ai vidé la maison de mes parents*, La Librairie du XXe siècle, Seuil, 2004.

²⁸⁷ Ibid, p. 123.

17h30 CONSIGNE 3 / LA VOIX DE L'OBJET / 15 MINUTES

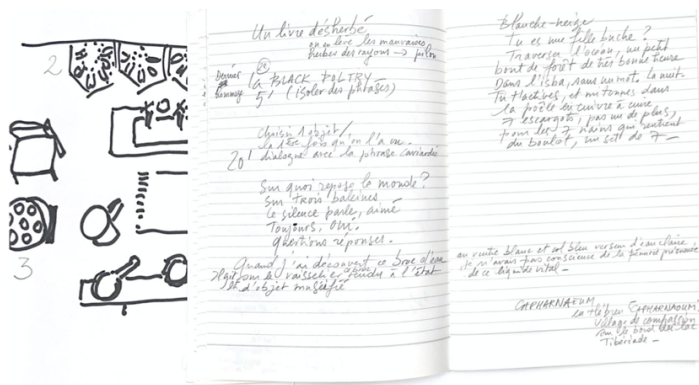
On va écrire la rencontre d'un objet avec son propriétaire décrite par l'objet lui-même dans un texte au PRÉSENT et à la première personne. Vous pouvez décrire la même scène que votre première rencontre ou choisir un autre objet dans votre RELEVÉ topographique légendé. CONTRAINTE supplémentaire : la phrase de BLACK POETRY doit trouver sa place dans le texte. Minimum 4 lignes.

17h45 RETOURS et LECTURES volontaires / 15 MINUTES

Chacune dévoilera son objet et son texte associé, en précisant à la toute fin quelle était la phrase élaborée.

2.4. Exemples de textes produits en atelier.

La partie historique de l'atelier intéresse les participantes. Daniel Spoerri n'est pas toujours connu du grand public et ses dispositifs amusent. Le livre ressource s'avère inspirant. Je déroule la carte contenue dans le livre *Topographie anecdotée du hasard*²⁸⁸ qui reprend schématiquement les contours des objets posés sur sa table d'hôtel. Après distribution des feuilles cartonnées, j'observe que cette première tâche graphique séduit les participantes. Elle agit sur elles comme une entrée en matière douce. En solitaire, chacune s'attèle à dessiner ce qu'elle voit de la maison de poupée. La plupart d'entre elles se déplacent pour aller la voir de près (la table est posée sur un guéridon au centre de la pièce). Seules deux participantes sur les dix dessinent d'après une photo prise au smartphone : visiblement, la matérialité de l'objet semble plus parlante « en vrai ». Ces quelques minutes sont une belle entrée en écriture « quand on vient du dehors » me dira-t-on plus tard.



289

²⁸⁸ Op. Cit.

²⁸⁹ Reproduction avec l'accord aimable de la participante.

TEXTE / LÉGENDE de F. :

Le 8 c'est le banc des amoureux de Brassens dont me vient la mélodie, en instantané.

Le 21 c'est le poêle brûlant qui rougeoit, dans la pénombre de la cuisine de grand-mère.

Le 22 bis c'est l'odeur des fines percales dans l'atelier des dentellières du Puy.

Le 2 c'est la petite chaise rose de mon enfance sur laquelle je me suis recroquevillée, en vain, pour y tenir grande.

Le 10 c'est la lampe brûlante des nuits sans sommeil quand le livre tombe des mains.

Le 16 c'est l'assiette de faïence dont Picasso aimait tant la matière, que, prolige à son habitude il tourna des milliers d'objets.

Le 5 c'est la vapeur du fer à repasser qui écrasait les carreaux rouges et blancs des torchons

F. est partie dans une énumération à la Perec des index de son schéma vu du dessus. Le « je » ne s'y invite que sur les propositions 2 et 10 des objets, puis disparaît pour reprendre ses distances. La maison devient la sienne, refuge d'une enfance inventée, sûrement fortement inspirée de ses propres souvenirs. En un temps imparti relativement court, la participante s'est appropriée l'espace.

TEXTE de N. :

Dans mon souvenir, il y a un assortiment de bobines de fil dans une boîte métallique qui contenait à l'origine des gâteaux secs.

La boîte est presque carrée, mais rectangulaire, ce qui fait qu'il faut veiller à replacer le couvercle dans le bon sens pour qu'il puisse fermer, redécouvrant ainsi à chaque manipulation qu'il ne s'agit pas d'un carré parfait comme le voudrait un désir d'ordre et d'harmonie sous-jacent.

Sur la boîte, une image stylisée de femme en costume traditionnel, de Bretagne semble-t-il, en différents tons de bleu, uniquement du bleu. En fait deux tons suffisent pour créer le contraste. Peut-être un filet orange pour souligner les contours, je n'en suis pas sûre mais j'aimerais bien que cela soit ainsi.

À l'intérieur, il y a un assortiment éclectique de bobines de toutes tailles et de toutes couleurs que l'on essaye sans cesse de replacer dans un ordre logique sans jamais y parvenir.

N. ne s'est pas concentrée sur un objet unique. En regardant la maison de poupée, elle a « cru » voir des bobines de fil posés sur la hotte, mais après observation il n'y en a

pas dans cette maison miniature. Elle a juste laissé le fil de son imaginaire se dérouler. Je pointe le doigt sur ce « je » qui incarne la description factuelle. N. confie qu'elle a recréé un souvenir imaginaire à partir de l'objet devant elle. Un souvenir d'une grande précision jouant les associations d'idées avec son propre vécu : ces bobines de fils qu'elle a réellement côtoyées autrefois.

TEXTE de K. :

1 / Vaisselier bois 3 portes 3 compartiments. Du merisier peut-être, ça se faisait beaucoup à cette époque.

Massif, c'est sûr, reconnaissable au travail des portes.

Bien trop haut pour entrer dans ma cuisine.

2/ Banc de bois vernis.

Les enfants peuvent s'y tenir à 3, 4, 5, question de gabarit.

À deux, question d'équilibre.

Seul, glisser de long en large.

3/ Tapis synthétique. Se nettoie mieux.

Mais trop clair. Se nettoie mal.

4/ Lampe en verre.

Multicolore. Je pense aux vitraux.

Époque Art Déco. Je pense à Mucha.

Ne s'allume plus. La prise n'est plus aux normes.

5/ Casserole en cuivre. Frotter pour faire briller.

Y faire roussir du caramel.

Frotter (de nouveau) pour faire briller.

Entre notice et souvenir, K. oscille entre la phrase nominale et les commentaires personnels qui viennent ajouter une touche d'humour. Le langage publicitaire n'est pas loin dans sa tonalité désuète des publicités des années 60 – probablement l'époque de cette maison de poupée.

TEXTE de M. :

Le 1. Un broc d'eau au ventre blanc et col bleu, verseur d'eau claire, posé sur le haut d'une étagère. Sert-il encore à nous désaltérer ?

Le 2. 3 lés de dentelles pas laides, mais belles blanches ajourées suspendues pointant vers le sol comme un voile de mariée.

Le 3. Une poêle en cuivre à cuire 7 escargots, pas un de plus, pas une douzaine ni même une demie. Un set de 7.

Le 4. Un lavabo intégré qui lave et rend beau aux 2 robinets rutilant eau chaude

eau froide à tous les étages, maintenant.

Le 5. Un hachoir haché menu sur le dessin vu du dessus. Qu'hache-t-il encore, sans viande consommée, hachoir rutilant, métallique, magnifique inutilité à laisser choir.

Le texte roule dans la bouche, les objets teintent à l'oreille de jeux de sonorités amusantes... Du même objet naît une variété de formes et contenus.

TEXTE de C.S.

Numéro 1 : porte-fenêtre à trois battants, paravent à trois volets. Cadre bois rayures. Feuilles écruées à l'intérieur.

Pot de peinture à côté. Extérieur blanc ne laisse rien voir à l'intérieur. Laisse imaginer.

Gouache. Bouchon noir 2 entre bouchon rouge 1. De la peinture, couleur inconnue dans tube à café, en anglais.

Bouchon rouge 1. À gauche gauche, petit pot en cuivre.

À gauche, moyen pot en cuivre.

À droite sol, petits murs moyens moins. Pot en cuivre, pas de trace au marqueur.

L'absence de trace n'a pas d'odeur.

Repliez la feuille A4 en trois battants, refermez le souvenir.

Laissez battre le temps dans son bras de l'instant.

L'histoire finit par se boucler avec un début, un milieu et une fin. Le texte nous fait vivre un petit moment intime qu'on referme avec beaucoup de douceur. Je remercie C.S. pour son talent de lectrice qui accompagne bien le caractère intime de son texte au style reconnaissable.

TEXTE de X :

Grande poêle à frire, encore légèrement graisseuse, permet de cuire des aliments nécessaires aux besoins fonctionnels de votre corps. Chaise utile mais non rembourrée, postérieur fragile s'abstenir. Rideaux de grand-mère achetés sans la grand-mère, permet de voir sans être vu chez les voisins. Lampe de chevet absolument quelconque, peut s'allumer mais aussi s'éteindre grâce à son interrupteur d'une absolue banalité.

Voilà encore un texte bourré d'humour et de malice. Une autre participante (F.) souligne que les textes inducteurs de Daniel Spoerri l'ont incitée à introduire humour et détournement.

TEXTE de O. :

5. Lampe transparente et bariolée de couleur verte, rouge et jaune sur certains carreaux. D'autres restent pour laisser passer la lumière. Seulement la lumière naturelle car ce n'est pas une lampe électrique mais une lampe à huile et elle n'a pas été utilisée comme telle depuis qu'elle se trouve sur le petit meuble bleu foncé.

6. Petit meuble bleu foncé qui soutient la lampe au pied marron en bois. Pas de place pour grand-chose d'autre ici. Avant, ces deux objets étaient utilisés pour éclairer l'affiche de l'autre côté de la pièce.

16. Affiche collée à la vitre, rebords haut et bas en bois pour pouvoir l'enrouler si on veut l'emmener facilement ailleurs. Elle représente un bouquet de fleurs. Le bas tient mal à la vitre et est légèrement recourbé.

Ici, les objets passent le « relais » de l'un à l'autre en fil rouge. Ils opèrent un saut dans l'espace et tressent un lien entre eux. Chacun de ces objets semble avoir une histoire. Aucune présence humaine n'est convoquée, l'ensemble composant une valse d'objets tels les personnages centraux d'une histoire.

TEXTE de N. :

Un buffet en bois clair. La marque des ans se voit. Le bois est teinté, noirci sur le dessus. Sur les étagères, des pots, une lampe rouge cassée, d'autres lampes, des pots et gobelets en laiton.

Des pots en porcelaine blanche décorés, la partie basse est fermée par des portes à poignée de laiton.

Le buffet est un meuble passé de mode, pourtant il était imposant dans les cuisines d'antan.

Numéro 5, le poêle à bois noir est solide et en fonte. Il sert à cuisiner mais aussi à chauffer une partie de la maison. Je me souviens des plats qui pouvaient cuire doucement et longuement dans mon enfance sur un poêle qui lui ressemble. Et puis il y a un objet absent : il manque une table.

Factuel et usant de répétitions, ce nouveau texte se conclut d'une chute brutale qui rompt avec le ton de l'énumération. La participante a dû trancher net par manque de temps, puisque les durées d'écriture sont particulièrement courtes dans cette première partie.

Fin de première partie d'atelier : À mi-chemin, je constate que le temps file, mais ne regrette pas non plus ne leur avoir que 15 minutes pour écrire : au final, les textes légendés

fonctionnent, alternant souvenirs et observations, l'objet matériel venant en aide dans la brièveté du temps imparti. Malgré la pression, chacune a pu rédiger un texte complet, voire trouver un ton singulier et apporter une cohérence à l'ensemble.

BLACK POETRY

Être autorisée à écrire au marqueur directement sur l'objet livre impressionne fortement les participantes. Je vois bien dans leur regard que cette possibilité ne coule pas de source. Nous sommes dans une bibliothèque, les livres (ici de la poésie en français) paraissent en relativement bon état, ils ont été écrits avec fougue, imprimés, reliés... Mais dès que le geste du tracé s'amorce, les réticences s'envolent. Voilà les participantes qui noircissent non pas une page comme je le leur avais demandé mais plusieurs, composant avec entrain plusieurs phrases poétiques qui devront trouver leur place dans leur texte suivant (un détail que je ne révèle qu'à la fin de l'étape).

LA VOIX DE L'OBJET

Les phrases issues de Black Poetry sont notées **en gras**.

Texte 2 de C.

Blanche-Neige, **tu es une fille bûche. Traversée l'océan, un petit bout de forêt, de très bonne heure. Dans l'isba, sans un mot. La nuit** tu t'actives et mitonnes dans la poêle en cuivre à cuire 7 escargots, pas un de plus pour les 7 nains qui rentrent.

Revoilà les 7 escargots qui dévoilent le pourquoi de leur quantité par la présence des 7 nains. Rires. Avec une économie de mots, C. a réussi à créer un monde logique aux références universelles.

Texte 3 de K.

Quand j'ai découvert ce broc d'eau au ventre blanc et col bleu, je n'avais pas conscience de la pénurie présumée de ce liquide vital. **Sur quoi repose le monde, sur trois baleines, le silence parle, aimer toujours oui. Question réponse.**

La participante avoue que ces textes sont très éloignés de ses élans naturels mais qu'étrangement, elle s'y « retrouve ». Elle trouve ce processus « très curieux » et « n'en revient pas » du résultat. Grande surprise concernant la crainte initiale du temps d'écriture. K. pensait qu'elle n'allait pas y arriver et a été très surprise du résultat. Des bienfaits de la contrainte... de temps... Une aide « à la liberté »

déclarée !

Texte 2 de F.

Je préparai mon sac à dos, la 16 l'assiette en faïence bien enveloppée,
silence, pas de quoi mourir de chagrin, essaie d'égayer tout ça avec de la musique.

Je lui envoyais un télégramme : Et si c'était une œuvre de Picasso ?

Mon état d'esprit ébouriffé de contradictions laissait sa trace.

Je ne pouvais travailler que la découverte des hommes.

Au diable le trésor possible dans le capharnaüm de mes sentiments.

Comment se pénétrer des soucis d'autrui si l'on ne se retrouve pas dans les siens.

Or la confusion m'habite.

Devenir milliardaire j'en rêve. Perdre ma belle j'en meurs.

L'inextricable s'accomplit car je décidais, oh vilénie infamante, de mentir.

Je complèterai le télégramme avec ces mots cruels :

"C'est une assiette de Picasso".

Puisque que tu me renies je te spolie !

C'est ma vengeance Blanche, je ne fais plus allégeance à tes caprices ma belle amante.

Ainsi te souviendras-tu de moi à jamais !

Je l'entendais me répondre

- va te faire foutre, puissance mille, connard.

En aurais-je le courage ?????

La surprise vient d'une certaine cohérence entre les deux phrases, malgré l'ajout de ces phrases additionnelles issues du livre. La participante s'étonne du principe de ses « bascules » entre imaginaire, phrases et éléments déjà élaborés dans le premier texte. L'intrusion de l'hétérogène des dialogues en fin de paragraphe montre l'espace de libertés auquel F. s'autorise progressivement à partir des mots d'autrui.

Texte 2 de O.

J'étais au bout du quai, à chercher un oiseau. La rame arriva, pleine de sueurs inconnues. Pas d'oiseau auquel me raccrocher. Je décidai d'attendre un peu plus longtemps que prévu. Les petits regards serrés m'observaient. "Pourquoi je ne montais pas me coller à eux ?" Leur question en suspens n'eût comme réponse que la porte sur leurs joues écrasées.

Je soupirai tranquille prenant nonchalamment appui sur une jambe. Mon souffle n'eût pas le temps de finir de se plaindre que les portes se rouvrirent. Quelqu'un

quelque part bloquait la fermeture des portes avec une basket. Je tournai la tête vers le reste de la rame comme si j'étais intéressée par la suite de l'intrigue mais c'était plutôt pour éviter la question que me posait à nouveau tous ces yeux ; " T'as le temps d'attendre, t'es sûre de toi ?"

Mon regard détourné accéléra le temps ; un rouleau blanc tomba à terre sur le quai plus loin, les portes se refermèrent, tous étaient partis. J'étais seule avec l'affiche à mes pieds. Un élastique usé la tenait enroulée, je l'enlevai.

Une phrase difficilement lisible était inscrite, je la découvrirai mot à mot au fur et à mesure de mes mains dépliant l'affiche.

"L'étreinte : Vent, donne à l'amoureuse l'invisible fureur sauvage de son âpre silence." J'avais trouvé un oiseau.

O. est partie d'un autre espace, le métro, bien loin de la maison de poupée. La place du dialogue donne un aspect très contemporain au texte-fleuve (notamment au regard du temps d'écriture). Prenant appui sur l'objet, elle a basculé vers une saynète imaginaire incluant l'affiche présente dans la maison de poupée. Un bel exemple de salto arrière particulièrement bien réussi.

Texte 2 de X.

Le vaisselier du salon nous paraissait un monstre inattaquable. **Les bons raisins secs** que la tante Léonie y planquait poussaient encore. Il fallait se tenir en équilibre sur la porte en bois basculante pour s'emparer de ses fruits de **paradis** ; Sous l'arbre, près de l'entrée, ma cousine faisait le guet et sifflait à l'approche de l'aïeule des mélodées **inconnues**, ou **d'étranges** cris **d'oiseaux**.

Voici un bel exemple de souvenir réinventé à partir de bribes de phrases n'appartenant pas aux souvenirs de la participante. La maison de poupée y apparaît en toile de fond sur laquelle s'est tissée une scène d'enfance totalement plausible.

Phrase de S.T.

La nuit a la peau brune, gracieuse reine, l'adolescence sourit aux rayons du soleil. Douce ivresse, le cœur prend son ascension ce passé féérique dort dans la vie et bénit mon cœur qui n'a pas oublié l'inaccessible avenue.

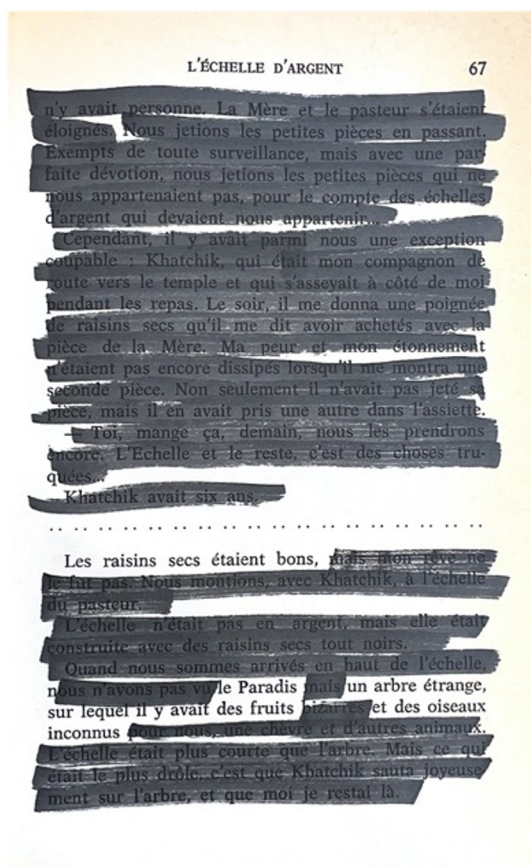
La phrase énoncée est entièrement issue du livre. Depuis le début de l'atelier, S.T. avance pas à pas vers l'écriture. Elle reconnaît sa surprise à entendre le résultat de cette phrase composite de mots d'autrui, en l'occurrence ceux du poète de son livre promis à la

destruction. Cette phrase « lui parle », elle s’y « retrouve », et je pointe le fait qu’aucune autre participante n’aurait écrit la même. Naviguer dans les mots des autres revient à écrire, ce que S.T. constate aujourd’hui avec étonnement.

Phrase de N.

Bonsoir à vous, vivez heureux bons visiteurs, quel soleil, quel malheur vous amène ? Car vous n’êtes pas de ce pays. Que nous mangions vos maladies, bonnes gens, que nous mangions vos maladies, bons étrangers.

N. s’est amusée à passer du temps dans le livre et ce bref résultat lui convient. Je m’amuse de voir que le « Eat art » de Daniel Spoerri a resurgit malgré elle entre ses lignes. La porosité des mots imprègne les écrits, ceux des textes inducteurs, les miens mais également ceux des participantes entre elles, en un joli cocktail d’influences.



CONCLUSION

Dans cet atelier, j’ai mis en avant l’aspect ludique de la création avec pour Mentor l’artiste Daniel Spoerri. La découverte de son univers a longuement occupé la première partie de l’écriture, mais il semblerait que cette présentation combinée avec l’étape du tracé ait porté l’inspiration des participantes. Ensuite, elles ont pu écrire sur des temps très concis, s’amusant à combiner de bric et de broc leurs textes avec pour béquille cette maison

de poupées sous leurs yeux. Lors des restitutions, le mot « surprise » est revenu souvent dans leur bouche : surprise de se lire autrement, surprise d'avoir écrit en un temps record. Rien ne semblait trop sérieux pour être intimidant, et elles ont su s'emparer de cet espace de liberté à leur guise. Malgré les rajouts extérieurs, l'alchimie s'est faite, dévoilant ainsi l'univers de chacune au grand jour.

3. Atelier « Parlez-vous BEAUBOURG ? »

Atelier

Parlez-vous Beaubourg ?



© Jean-Pierre Dalbéra_CC BY 2.0

Venez découvrir le jargon adopté par les architectes historiques de Beaubourg afin de mieux comprendre les mystères de ce bâtiment hors du commun. En plein cœur de Paris, la silhouette remarquable du Centre Pompidou offre à un large public l'accès libre aux savoirs et à la création contemporaine sous toutes ses formes depuis 45 ans. Mais saviez-vous que certains éléments de son architecture ont leur dénomination propre ? Au cours de cet atelier, nous vous initierons à ce vocabulaire imagé à travers des jeux d'écriture insolites suivis d'une visite toute particulière pour découvrir « en vrai » ce qui se cache derrière les mots.

Animé par

Alice Moine, romancière

Maïta Lucot-Brabant, chargée de collections Architecture et Patrimoine à la Bpi

3.1. Préambule « Moviment ».

En 1977, jour de l'ouverture du Centre Beaubourg. Francis Ponge rédige une sorte d'« inauguration textuelle », une commande éditée par le CNAD²⁹⁰. Centré sur une réflexion autour des écarts entre arts plastiques et arts du langage, ce texte résonne comme une célébration des audaces architecturales du bâtiment d'avant-garde.

²⁹⁰ Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou dit « Centre Beaubourg ».

Au cœur donc de Paris – et je compte bien, si le loisir m'en est laissé, accorder mieux, c'est le mot, mon instrument personnel à tout l'orchestre de mes connaissances physiques et culturelles de ce lieu – au cœur donc de Paris, un cœur : un muscle, une pompe aspirante et refoulante, aux battements ininterrompus, animant sans repos, régulièrement, moins régulièrement parfois, aux moments d'émotion ou de fièvre, un corps en forme d'hexagone et, plus lointainement, d'autres corps auxquels, comme on dit, ce corps touche... et, plus lointainement encore, de proche en proche... je n'en finirais plus : voilà ce que devait être, serait, sera, est déjà le bâtiment Beaubourg.

Moins donc un monument, que, s'il me faut inventer ce mot : un moviment.²⁹¹

Ce « gros objet », jouet XXL d'architectes impertinents, est naturellement devenu le thème de mon troisième atelier. Son histoire m'a inspirée, tout comme ces heures passées seule sur le plateau les jours de fermeture ou de grève.

L'établissement pluridisciplinaire²⁹² est né de la volonté du président Georges Pompidou, grand amateur d'art moderne. Avec plus de six-cents dossiers réceptionnés, c'est la réponse audacieuse de jeunes architectes italiens et anglais aux idées propres à l'élan contre-culture de l'après 68 : Richard et Su Rogers, Gianfranco Franchini et Renzo Piano. Le « projet 493 » est inspiré par le FUNPALACE jamais construit (un performing art center, lieu dédié à stimuler la vie des gens, acteurs et visiteurs), selon l'idée d'une université de la rue. Beaubourg est une utopie devenue tangible, celle de bâtir une infrastructure urbaine qui répond aux besoins et attentes des citoyens dans un mouvement collaboratif (et non à sens unique du pouvoir vers les citoyens). Les mots d'ordre sont légèreté, flexibilité, transparence, espaces ouverts, accessibilité, possibilité de remaniements infinis à l'image des évolutions de la société tout entière. Le centre doit accueillir la « création » dans son ensemble, terme préféré à celui plus élitiste d'« art ». Il a fallu l'alliance avec le cabinet d'ingénierie de pointe²⁹³ Ove Arup (Edmund Happold et Peter Rice) pour rendre possible la prouesse technique des cinq plateaux libres de 7500 mètres carré (soit la surface de cinq stades de foot) dégagés de toute contrainte de murs porteurs donc parfaitement modulables. Quatre piliers remplis d'eau assurent la stabilité de l'ensemble et certaines pièces inspirées des ponts et chaussées ont été créées spécifiquement comme la « gerberette » en acier moulé d'un seul tenant de huit mètres de

²⁹¹ Francis Ponge, *L'Écrit Beaubourg*, 1977, CNAC.

²⁹² Dimensions sociales et culturelles cohabitent en permanence, du musée à la Bpi en passant par la bibliothèque de recherche Kandinsky à l'atelier Brancusi et l'Ircam, Institut de recherche et coordination acoustique/musique.

²⁹³ Le bureau d'étude Ove Arup & Partners conduit par Peter Rice, ingénieur ainsi qu'Edmund Happold, ingénieur et architecte.

long, à la fois levier et pivot de transmission des charges. Derrière les parois en verre, toutes les colonnes techniques sont visibles depuis le parvis, sorte d'exosquelette relevé de couleurs primaires qui habillent les divers conduits : bleu pour la climatisation, vert pour le circuit d'eau, jaune pour les gaines électriques, blanc pour les tours de refroidissement et rouge pour les liens de communication, ascenseurs et escaliers.

Considéré parfois comme le plus grand évènement architectural français du XXe siècle, son inauguration a suscité de très vives critiques accompagnées de lancés de tomates et quolibets²⁹⁴. Le bâtiment illustre à merveille la typologie architecturale adéquate d'un lieu où la forme suit parfaitement la fonction :

Beaubourg, c'est en quelque sorte l'aboutissement de théories fonctionnalistes : où l'architecture doit traduire la vérité du bâtiment, qui est une sorte d'hyper-vérité. [...] Le squelette est lisible, avec toutes ses tripes dehors, et les nerfs aussi, tout est exposé à vue, à un degré qui n'a jamais été dépassé²⁹⁵.

Le Centre est l'écrin d'une « culture qui est par définition immatérielle, volatile et mobile²⁹⁶ » en permanente réinvention. Promis à une fermeture de plus de cinq années pour cause de travaux entre 2025 et 2030, j'ai mesuré ma chance de « l'habiter » jusqu'à élaborer un atelier autour de cet « objet Beaubourg ».

3.2. Objectifs.

Cette fois, l'objet, c'est le Centre Beaubourg en entier.

L'idée est de construire un atelier ludique DANS l'objet, celui que les participantes²⁹⁷ fréquentent parfois sans le regarder vraiment. Puisque l'objet possède un jargon singulier, le bâtiment sera lui-même notre dictionnaire.

Me concernant, il s'agit donc de faire écrire sur cet « objet » afin d'en faire découvrir certains mystères aux usagers et leur apprendre à le regarder différemment à partir du vocabulaire associé. Pour l'institution, l'objectif est double : offrir gracieusement un temps d'écriture tout en les amenant à la rencontre des collections des fonds architecture ou littérature. J'ai conçu l'atelier avec l'aide précieuse de Maïta Lucot-Brabant pour une médiation à quatre mains, puisant dans les ressources mises à ma disposition et les informations transmises par Luis Cercos, architecte personnel de la Bpi, lors d'une visite

²⁹⁴ On parle d'*usine à gaz*, de *raffinerie*, de *Pompidolium*, de *hangar* et de *verrue avant-garde*.

²⁹⁵ Jean Baudrillard et Jean Nouvel, *Les Objets singuliers, Architecture et philosophie*, Calmann-Levy, 2000.

²⁹⁶ Renzo Piano (ITV) dans *1968-1971 LIVE CENTRE OF INFORMATION, DE POMPIDOU À BEAUBOURG*, Boris Hamzeian, p. 316.

²⁹⁷ Pardon aux trois inscrits de sexe masculin, mais j'appliquerai ici la règle de la majorité qui l'emporte.

privée particulièrement instructive.

3.3. Dispositif particulier à cet atelier.

Pour préparer cet atelier en trois dimensions (historique, littéraire et ludique), je dispose des ressources d'un site créé par Maïta Lucot-Brabant sur les « génies du lieu²⁹⁸ » concernant le vocabulaire architectural et des foisonnants rayonnages des collections de livres d'architecture – le plus difficile étant de ne pas s'y perdre comme dans une forêt... Fidèle à l'esprit transversal et à une certaine vision de la création propre au Centre, je décide d'allier au temps d'écriture la fabrication d'un cartel d'œuvre d'art, cette « étiquette fixée sur le cadre d'un tableau, le socle d'une statue et portant une inscription qui identifie l'œuvre » selon la définition qu'en donne le Larousse. L'idée émane d'une recherche sur internet évoquant le geste du jeune artiste Cyprien Desrez²⁹⁹ qui en 2017 a parsemé les collections du Centre de « faux » cartels à proximité des extincteurs ou banales prises d'électricité. Il sera ensuite question de créer le titre d'une œuvre d'art singulière puis un texte retraçant son processus d'élaboration fictif à la façon d'une recette de cuisine artistique, après lecture d'un extrait de l'*Anthologie Nomade*³⁰⁰ de Michel Butor.

3.4. Matériel nécessaire.

Le bâtiment est notre matériau : un objet singulier et monumental qu'il serait bien outrageux de qualifier « d'inanimé ». Pour se rendre à l'atelier, les participantes ont emprunté la « piazza », le « forum » puis les escalators d'accès par les « chenilles » avant de rejoindre le « plateau », des tuyauteries bleutées surplombant leurs têtes. L'atelier est une totale immersion dans l'anti-monument Beaubourg.

Je prépare au préalable un nuage de mots issus d'éléments de vocabulaire « Beaubourgien » projeté sur écran géant. Marqueurs, cartels vierges, et stylos sont également distribués. Des ouvrages d'architecture restent consultables durant toute la durée de l'atelier.

3.5. Script de séance : « PARLEZ-VOUS BEAUBOURG ? »

16h00 ACCUEIL + PRÉSENTATION ATELIER / 25 MINUTES

LECTURE d'un extrait de *L'ÉCRIT BEAUBOURG* de FRANCIS PONGE « Moins donc un monument, que, s'il faut inventer ce mot : un moviment³⁰¹. »

²⁹⁸ <https://balises.bpi.fr/dossier/beaubourg-les-genies-du-lieu-feuilletons/>

²⁹⁹ <https://www.instagram.com/cypriendesrez/?hl=en>

³⁰⁰ Michel Butor, *Anthologie Nomade*, Gallimard, 2004

³⁰¹ Op.Cit.

on peut s'écarter de ces mots et n'en garder que quelques syllabes. Possibilité de les inverser et de déformer les mots.

- Fabrication DU CARTEL d'une œuvre d'art imaginaire dont chaque participante est l'artiste à l'image de l'INVENTIVITÉ DE BEAUBOURG...

- Invention d'un nom d'artiste, d'une année et d'un lieu de création, d'une technique aussi originale que possible. Possibilité de rester classique (peinture huile, acier, verre) OU totalement innovant avec des techniques hétérogènes : matériau solide, liquide, gazeux, organique, minéral, cuivre, feutre, acier.

16H50 TEXTE INDUCTEUR / 5 MINUTES

Brève présentation de Michel Butor + Lecture d'un extrait d'*Anthologie Nomade*³⁰².

Pour réussir votre (vraie) salade du comté, selon les conseils du Député-maire, grand spécialiste en cuisine locale, vous couperez pour six couverts dix tomates moyennes en quartiers et les salerez légèrement une première fois sur la planche, couperez aussi trois œufs durs en quartiers ou rondelles. détaillerez 12 filets d'anchois en trois ou quatre morceaux chacun, mais vous n'oublierez pas les églises à dentelle de marbre, les eucalyptus et les mimosas venus d'Australie, le fantôme des carnivals de jadis et des hommes de Terra Amata qui chassaient l'éléphant, le rhinocéros et le cerf. sur un fond d'arrière-pays à grandes solitudes ; et hâtez-vous d'en profiter, la pollution monte.

16h55 CONSIGNE 2 / 20 MINUTES

Écrire la fabrication de votre œuvre à la façon d'une RECETTE DE CUISINE en utilisant le nuage de mots. Minimum cinq lignes.

17h15 LECTURE DES CARTELS & TEXTES volontaires / 15 MINUTES

17h30 RÉVÉLATION VOCABULAIRE DE BEAUBOURG / 5 MINUTES

Alternativement, Maïta et Alice révèlent la définition exacte du jargon Beaubourg... et expliquent leur fonction liée au bâtiment... Maïta présente des ouvrages en rayon pour ceux qui voudraient aller plus loin dans la connaissance du bâtiment.

³⁰² Op. Cit.

CONCLUSION par lecture d'un extrait d'interview de Renzo Piano dans un ouvrage de référence.

Ce qui fait la chance et la force de Beaubourg c'est d'être un bâtiment conçu pour être à la fois tolérant et résistant au temps et au changement. Un peu comme un destrier qui supporte le poids de son cavalier mais qui peut aussi, très facilement, le désarçonner et se débarrasser de tout ce qui le dérange.³⁰³

17H35 VISITE EN GROUPE DE BEAUBOURG / 25 MINUTES

3.6. Exemples de textes produits en atelier.

Comme de bien entendu, l'atelier a dévié légèrement de son script théorique... Il se trouve que le public était très différent des autres séances : environ la moitié des participantes n'écrivaient jamais. Deux d'entre eux étaient de tout jeunes stagiaires de la Bpi que la promesse d'une visite avait séduits.

In situ, les consignes 1 et 2 ont été compactées pour plus de fluidité. La restitution des textes, cartels et recettes créés a été assez amusante car très variée dans les propositions.

La visite a finalement été annulée car l'historique a passionné l'auditoire. En conséquence, nous avons pris notre temps.

Piazza, forum du mouvement

*Oeuvres éphémères d'art vivant
Contributeurs multiples bienvenus
Matière : libre inspiration
respect, bienveillance*

*Format : entre 1 et 20 minutes
de 10h à 22h*

Série illimitée .

³⁰³ Renzo Piano (ITV) dans *1968-1971 LIVE CENTRE OF INFORMATION, DE POMPIDOU À BEAUBOURG*, Boris Hamzeian, p. 316.

CONSIGNE 1+2 : Titre de l'œuvre

CARTEL de M. :

Titre : Structure de meccano en libre accès.

Auteur : M.

Descriptif : Sculpture de 2007, exposé à Beaubourg.

Matériau habitacle : paille et branchage

Toit : tuiles de terre cuite

Revêtement des parois : plexiglas

Éléments du meccano en pâte à pain

Dimension 4 m2.

RECETTE de l'œuvre de M. :

J'ai commencé par imaginer une structure sur pilotis avec des tubulures verts mais après réflexion, j'y ai renoncé. Je souhaitais une plus grande flexibilité pour ce libre accès et je ne voulais surtout pas le cloisonner dans les carcans Pompidoliens. Alors je me suis lancée à la manière du Funpalace dans l'utopie de la piazza. J'ai remonté mes manches, j'ai mis sur ma poitrine le Brisemiche et sur ma tête comme un couvre-chef, le cul-de-sac Bertaud. J'approchais pas à pas de cet anti-monument modulable, pluridisciplinaire, vide et libre. J'avais enfin créé cette verrue avant-garde dont je rêvais.

Dans les retours directs, je valorise largement la façon dont M. s'est jouée des mots, notamment des plus cocasses (Brisemiche et cul-de-sac Bertaud, deux rues l'une existante, l'autre disparue du quartier). M. s'est emparée de la consigne en optant pour le « je » et a ainsi fait sienne cette recette détonante. Le texte créé sonne intime et autobiographique. Il retrace le trajet vers cette œuvre sous la forme d'un tâtonnement, d'une quête, une forme accrocheuse pour le lecteur, et notamment les autres participantes qui l'accueillent avec beaucoup d'enthousiasme. Je pointe le détail de la « pâte à pain » comme un élément fort et original en lien avec le nom de rue Brisemiche...

Fait étonnant : une autre participante s'étonne que cette œuvre n'existe pas en vrai en demandant à quel étage on pouvait la voir (sic). Avec autant de fantaisie, le texte convainc et amuse.

CARTEL de F. :

EXOSQUELETTE DU FUN PALACE

Acier vert et jaune FLASHI et poussières d'étoiles, articulations titane or mat.

Hauteur 1,40m diamètre 70cm

No. 1037 série limitée GALERIE DU DORT DEBOUT, Genève.

RECETTE de l'œuvre de F. :

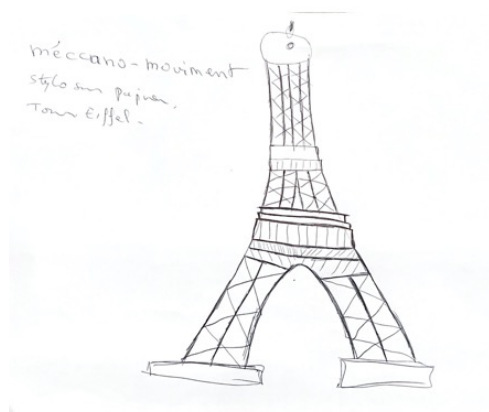
Casque d'or féminin résillé sur fines lamelles de cheveux,
Visage en poussières d'étoiles évanescentes,
20 kgs de Tubulure robotique poids lourd
Badigeon pigmenté d'acrylique vert Beaubourg
Rayures cinétiques jaunes à la vitesse de la lumière du monde
Mini Gerberettes des genoux souples matinées de rayons rouges
Jambes d'acier dansantes au FUN palace
Pour obtenir ce Robot facétieux.

RETOUR direct :

Je perçois cette œuvre comme issue du passé (années 70 de la création de Beaubourg) tout en sonnante futuriste. J'y décèle l'idée d'un androïde humain « à la jambe dansante » dans l'esprit du Centre Beaubourg tourné vers l'avenir. Une impression forte d'autant que F. a 76 ans. À distance, je trouve ce texte particulièrement émouvant. Il m'évoque certains films de Science-fiction (*Blade runner* de Ridley Scott en tête).

L'ŒUVRE de D. :

D. n'a pas écrit, il a préféré dessiner une tour Eiffel parfaitement conforme à l'originale qu'il compare à Beaubourg. Puisqu'il n'a pas écrit, les autres participantes le questionnent oralement sur son œuvre. Nous cherchons collectivement à lui faire étoffer sa proposition pour qu'elle devienne la sienne, et non seulement le monument célèbre symbole de Paris. Cette étape d'échanges est légère, l'ambiance reste bienveillante malgré les différences de niveau de pratique, les participantes se gardant bien de tout jugement. Après hésitation, D. accepte que sa tour Eiffel échappe à son nom d'origine (non sans quelques insistances de ma part). Il la baptise la « Tour D. » avant d'envisager qu'elle puisse être mobile (« elle a des jambes »). Un autre mouvement est né.



CARTEL de N. :

Titre du cartel : REGARDER LES COQUILLES DU FUNPALACE VOUS
RENDRA PLUS VIVANT.

Inspiré du « magasin de Ben », fer, bois, photographies argentiques

Titre 2 : LE FORUM DE L'UTOPIE VERTE

Matériau : végétaux, structures décarbonées.

Inspiré de l'art environnemental et de la façade végétale du quai Branly.

N. n'a pas eu le temps d'écrire sa recette mais l'a élaborée par la pensée. L'échange est davantage oral qu'écrit, ce qui donne une tournure très vivante à cet atelier. Chacun réagit librement au descriptif de l'œuvre, les évocations d'œuvres similaires émanent de ci de là. La parole est plurielle, fluide et vivante.

ŒUVRE de S. :

Une fois de plus, la restitution se fait à l'oral. Je distingue pourtant un long texte sur la feuille de S., feuille qu'elle ne regarde pas, se contentant de nous raconter une œuvre inspirée des bijoux en céramique élaborées par sa sœur jumelle, joaillier amateur. Puisque S. ne semble pas vouloir lire, je précise que l'atelier d'écriture tel que je le conçois peut prendre une forme très libre et que les consignes restent uniquement destinées à créer une première impulsion. Libre à chacun de s'en écarter, l'essentiel étant de s'étonner soi-même. S. commence par lire sa recette rédigée sur le papier, mais tout de suite reprend en improvisation orale...L'explication dure. Je fais remarquer à S. qu'à travers la création d'une autre (sa sœur), elle-même est devenue créatrice d'un récit qui intéresse son auditoire. Malgré cela, S. continue d'attribuer exclusivement le rôle de créatrice à sa sœur. Je pointe le fait qu'il existe bien une base écrite. Un texte donc. Il semble évident que S. a un grand besoin de partage. Elle viendra d'ailleurs me voir à la toute fin pour me remercier de l'effet produit sur elle. Quand bien même elle n'a pas « lu » son texte, cette restitution est pour elle un grand pas et elle envisage de réitérer l'expérience en participant à mon dernier atelier prévu dans 15 jours (une session « objets trouvés » reprogrammée).

ŒUVRE de M. :

Titre du cartel : PIAZZA FORUM MOVIMENT.

Œuvre éphémère d'art vivant,

contributeurs multiples bienvenus,

matière : libre inspiration, respect, bienveillance.

Format : entre une et vingt minutes de 10h à 22h

Série illimitée.

RECETTE de l'œuvre de M. :

Avant la réalisation de l'œuvre, s'installer seul ou à plusieurs face au Pompidouium avec instruments de musique, costume, accessoires divers, au choix. Aspirer très fort les couleurs, les tubulures, rajouter le mouvement des piétons. Laisser lever en son for intérieur jusqu'à sentir des picotements dans le corps. Quand cela frémit ou bouillonne, recueillez soigneusement l'écume, tamisez, extrayez le mouvement.

Le texte plaît à l'unanimité. Toutes pointent les pépites (« laisser lever en son for intérieur », « rajouter le mouvement des piétons »), ainsi que la belle cohérence entre les ingrédients et le titre de l'œuvre. L'ensemble se recoupe. Un univers se dessine, juste, poétique et puissant.

Une participante exprime son plaisir d'entendre les textes des autres. Il est vrai qu'au cours de ce troisième atelier, la parole circule très librement. Certaines, déjà présentes aux précédentes sessions, font remarquer qu'on commence à reconnaître les styles. Finalement ces séances considérées comme indépendantes finissent par composer une série.

ŒUVRE de G. :

Titre du cartel : UTOPIE SUR PILOTIS OU LE VIDE

Artiste : Suzy Maar

Année 2028

Bois, verre, acier,

Dimension 2X2m.

RECETTE de l'œuvre de G. :

Imaginez une sphère, arrosez-la, faites germer, accueillez la vie sans la détruire, rêvez-y et qui sait, elle vous survivra.

Dans mes retours, je souligne la poésie des impératifs qui donnent envie (« rêvez-y »). L'utopie du Centre est là, symbolisée par cette sphère imaginaire, œuvre textuelle créée par G dans une économie de mots efficace.

ŒUVRE de S.T. (énoncée à l'oral, sans rédaction – précise l'auteure)

Titre du cartel : EXOSQUELETTE VIDE.

Exposition entre 2023 et 2024 sous forme de circuit en deux étages d'un théâtre participatif sur fond sonore respectif, chaque étage ayant son fond sonore et sa couleur respective.

Dans chaque étage, l'exposition mime les scènes qui se déroulent dans des pièces d'une maison. Chaque étage a exactement le même décor mais le premier est dans une nuance de rouge et le deuxième une nuance de vert.

Le circuit entre le premier et le deuxième se rejoignent.

Matériaux : chaises et portes, avec des trous dans les portes pour épier les scènes du quotidien. Autre matériau : la chair des humains qui jouent des scènes entre 15 et 20 minutes. Le spectateur va déambuler dans les espaces et pourra même se rapprocher de très près des acteurs. La seule règle est de ne pas les toucher. On peut voir et revoir la scène, même intervenir.

C'est une exposition sur « la relation »...

À la place d'un tracé de cartel, S.T. nous dévoile un schéma du circuit de l'exposition : des pièces cloisonnées dans lesquelles se rejouent les mêmes scènes d'un étage à l'autre. S.T. nous dit qu'une seule chose diffère dans la scène : c'est un événement infime dans la « relation ». Les courbes sont des circuits de circulation qui permettent aux spectateurs de déambuler. Ce dispositif d'exposition est en adéquation avec l'âme du lieu qui nous reçoit. On note la présence d'objets dans les pièces représentant le quotidien, appartement, cuisine, etc... La restitution s'achève. S.T. demande alors à lire une seule et unique phrase : « Et si le secret du temps se situait dans la fatalité de nos liens, de nos dialogues ? ».

Il est très touchant de voir à quel point S.T. « tourne » autour du texte écrit que j'aperçois sur sa feuille. Son unique phrase résonne étrangement dans la salle silencieuse. Parti d'un bâtiment-objet, nous avons reçu une proposition libre pour conclure sur cet adage. Cette intervention me permet d'aborder l'importance de la ponctuation, de la typographie et également du sous-texte.

En fin d'atelier, Maïta et moi-même abandonnons l'idée d'une visite faute de temps, et terminons l'atelier sur les dernières explications du jargon du « nuage de mots ».

CONCLUSION : Cet atelier hybride entre histoire du bâtiment et élaboration de courts textes a donné lieu à un moment d'échanges et de partage très vivant, parfaitement en phase avec la philosophie du lieu ouvert à tous. L'objet « Cartel » n'a pas été exploité par toutes les participantes comme je l'avais imaginé. Je m'en suis étonnée *a posteriori* car seules trois personnes l'ont « physiquement » élaboré, les autres se contentant au mieux d'écrire le contenu sur une feuille libre sans le fabriquer réellement sur le matériel à disposition. Certains m'ont confié ne pas avoir compris la consigne. J'avais pourtant pris la peine d'afficher sur l'écran des exemples de cartels assez simples. J'ai probablement sous-estimé la méconnaissance des musées de certaines participantes. Malgré ce flottement, on ne peut que se réjouir de les avoir amenées à toucher du doigt la création

originale d'un objet artistique par le biais des mots, inspirées par la puissance évocatrice de « l'objet-Beaubourg », et ce quelles que soient les différences de niveaux de pratique très divers dans cet atelier.

4. Retour des participantes : l'expérience de l'objet en atelier.

À distance de l'atelier, j'ai souhaité interroger les participantes sur la question de la présence de l'objet en atelier à travers un questionnaire.

EN QUOI LA PRÉSENCE CONCRÈTE D'UN OBJET DANS L'ATELIER VOUS A-T-ELLE INSPIRÉE ?

A -> La présence concrète de l'atelier de cet objet - un porte-clefs avec chaussure type « Minorque » - m'a inspirée, car c'est un objet émouvant, qui évoque les vacances, avec soleil.

L -> La présence concrète de l'objet m'a drastiquement aidé pour débloquer mon écriture, car il m'a servi de point de départ. Sans l'objet, je n'aurais pas su comment ni par où commencer.

F -> Pour ma part, la présence d'objets a permis de débloquer le récit grâce au descriptif en amont. J'ai beaucoup aimé cette contrainte qui oblige à mobiliser un certain vocabulaire.

O -> L'objet a permis de matérialiser l'idée du « Capharnaüm » qui n'était pas évidente d'emblée. D'autant que l'objet choisi était très original et présenté avec son histoire à lui, ce qui lui ajoutait une valeur. Le fait que l'objet soit arrivé comme une surprise, sans qu'on s'y attende a joué. La maison de poupée vitrée, avec tous ces objets à l'intérieur, ces détails, était vraiment particulière et sa présence ne pouvait qu'être bénéfique. Tout à coup, la question n'était plus fixée seulement sur le stress de savoir quoi écrire. Cette sensation s'est transformée en curiosité et en enthousiasme face à cet objet.

J'ai senti pendant l'atelier que la présentation et le côté ludique apporté par l'intervenante a permis d'alléger l'atmosphère. La pression sur l'écriture était moins présente parmi les participantes, ce qui a aussi favorisé l'écriture il me semble.

A-T-ELLE EU POUR EFFET DE DÉBLOQUER VOTRE ÉCRITURE ?

A -> La consigne étant d'écrire, la description seule de l'objet aurait été moins efficace que sa présence réelle. Regarder – on peut aussi toucher l'objet – est empreint de sensualité, et met en état d'exprimer l'effet que provoque l'objet.

F -> J'avais besoin de débloquent quelque chose chez moi pour me remettre à l'écriture et c'est chose faite, merci ! Je travaille sur des saynètes liées à des souvenirs d'enfance à la campagne et donc, à un monde en partie disparu. Des objets y étaient présents sans que je m'en rende compte. Suite à l'atelier, j'ai fait le chemin inverse et me suis souvenue d'objets présents chez mes grands-parents et de ce qu'ils soulevaient chez moi d'interrogations.

O -> Je ne dirai pas que ça a débloquent mon écriture car j'ai l'habitude des ateliers et d'écrire au quotidien de mon côté. Donc je sais que j'aurais pu produire quelque chose même sans l'objet. Par contre, j'ai trouvé que celui-ci était une vraie plus-value. J'ai écrit différemment de ce que j'aurais pu faire si je ne m'étais inspirée que de ce qui me venait à l'esprit sur le moment. Il permettait d'avoir une base même si on s'en éloignait au bout d'un moment. J'ai aimé pouvoir revenir à certains détails pour nourrir le texte au fur et à mesure.

LE SOUVENIR D'UN OBJET VOUS AURAIT-IL SUFFIT OU SA MATÉRIALITÉ SOUS VOS YEUX VOUS A-T-ELLE ÉTÉ BÉNÉFIQUE ?

A -> Le souvenir de l'objet me fait plaisir car c'est un objet attachant évoquant une vie agréable, sans culpabilité, comme sont ou devraient être les vacances.

L -> Je pense qu'un souvenir d'objet, étant abstrait et immatériel m'aurait été beaucoup plus difficile à écrire. Pouvoir le toucher et le voir a servi vraiment de point de départ concret ; lorsque mes pensées partaient ailleurs, je pouvais revenir m'attacher à cet objet, tandis que cela n'aurait pas été possible s'il se trouvait seulement dans mon esprit.

O -> Le souvenir d'un objet aurait donné autre chose. Là, avoir un objet qui n'avait pas de lien avec moi m'a permis de sortir de ce que j'ai l'habitude d'écrire même si je suis retournée vers des souvenirs ou des impressions personnelles. Cela ajoutait une fraîcheur, une possibilité de nouveau et d'imaginaire quand parfois l'écriture peut vite revenir à soi.

CONCLUSION

Avant de conclure le mémoire que vous tenez entre vos mains, permettez-moi d'attirer votre attention sur sa matérialité. Ses pages dénombrées au premier coup d'œil, son poids, la semi-rigidité du papier, la qualité de son encre et la lisseité de sa couverture plastifiée. Ses spirales sont encore intactes. L'usure ordinaire, la lumière, sa manipulation feront leur œuvre. Au-delà du sens que le mot « mémoire » du genre masculin m'a tout d'abord inspiré, ce manuscrit constitue un objet censé durer dans le temps, bien que composé de matières périssables, feuilles, encres, plastiques.

Restitution de mon expérience, sa présence au monde me prouve qu'un apprentissage a eu lieu. D'étudiante, je suis devenue animatrice d'atelier. Entre vos mains, cet objet garde trace de mon cheminement dans un nouveau champ de compétences.

Imaginer bâtir des ateliers autour de l'objet n'a rien d'anodin. Fruit d'une réflexion issue de mon parcours personnel, l'étude de l'objet, de sa typologie à sa présence en poésie et littérature m'a permis de me constituer un corpus de textes instructif. Là où la littérature convoque habituellement le souvenir dans le but de reconstituer l'illusion du réel, j'ai choisi en atelier de convoquer le monde réel dans sa matérialité, celui précisément auquel je tente d'échapper par le refuge de l'écrit. Cependant cette spirale ne s'est pas montrée infernale. Au contraire : par l'observation de mes tiers, j'ai pu constater de visu que la matérialité était une porte d'entrée incroyable vers l'écriture pour les autres, comme il en a été (et sera encore) pour moi-même.

Dans le dispositif ordinaire d'un atelier en absence d'objet, la participante va s'appuyer sur les textes inducteurs proposés ainsi que sa propre expérience du réel issue du souvenir. Puisque rien de matériel ne s'impose, elle ne s'aventurera pas nécessairement vers l'inconnu. Dans un temps d'écriture condensé, la représentation mentale d'une saynète, d'un décor et de ses accessoires, va émerger de ses propres souvenirs d'environnements familiers. Certains raccourcis vont s'imposer : ces cheminements de la pensée issus de souvenirs que l'esprit restitue contre la montre. Or l'objet invité en atelier offre des escapades alternatives totalement différentes. Il dessine de nouveaux territoires d'altérité et constitue pour l'auteure un sujet à conquérir dans toute sa singularité, jusqu'aux textes en émanant. Pour l'auteure qui s'en empare, l'objet inconnu rend accessible un sujet étranger à elle-même puisque cet objet ne lui appartient pas. Il permet de se bâtir des souvenirs d'emprunt et de se glisser dans la peau d'une ou d'un autre.

En présence de l'objet, la question du temps d'écriture change considérablement. Plus besoin de trier les souvenirs affluant puisque la chose réelle s'offre au regard. Comme en situation d'urgence, il fallait agir vite et bien pour statuer sur un passé et un futur narratif

possible, mais avec l'objet en guise d'appui. La chose en atelier dans son immédiateté devient alors un accélérateur de processus. Ainsi l'objet oblige à faire appel aux sens rarement convoqués en atelier. Il se voit, se sent, se touche, se goûte, ou s'entend. Qu'elle soit commune ou précieuse, la chose fait irruption au présent, telle une invitée surprise. Elle constitue l'élément déclencheur d'un chaos salutaire puisqu'inattendu, bousculant l'équilibre dans l'effort de s'en approcher. Une démarche à laquelle l'ensemble de mes participantes s'est ralliée volontairement, sans essayer de forcer l'objet à ressembler à autre chose qu'il n'est : elles l'ont inclus dans leurs écrits tel quel. J'ai pu ainsi observer que quand le choix était possible (notamment lors de l'atelier « objets trouvés »), les participantes n'allaient pas nécessairement vers la solution de facilité, à savoir choisir un objet familier. Au contraire, leur préférence allait vers un objet dont l'esthétique ou l'usage n'avait rien en commun avec leurs goûts ou leurs habitudes. Comme elles me l'ont témoigné, cette différence leur a semblé alors un atout qui a suscité en elles de la surprise. Elles ont pu ainsi découvrir de nouvelles facettes de leur propre écriture. L'objet les a prises en flagrant délit d'imagination, élargissant le champ des possibles. Il s'est fait messager, dessinant de ses contours un ailleurs. Preuve en est cette double expérience d'atelier autour des « objets trouvés », l'un en présence d'objets, l'autre non. Dans le premier cas, une participante s'est échappée de ses propres figures d'obsession, dans l'autre elle s'est engouffrée en plein dedans, usant de la facilité d'aborder un sujet qu'elle maîtrisait sans sortir des sentiers battus. Son récit comme figure ressassée risquait rapidement de s'essouffler dans le cadre d'ateliers récurrents ou de projet d'écriture au long cours, ce que l'objet imposé lui permettait d'éviter. Avec un objet sous ses yeux, la même participante s'est surprise à parler d'autres voix que la sienne, se découvrant une certaine aisance d'écriture prometteuse.

Convoquant l'objet en atelier m'a également permis d'élargir le champ littéraire à d'autres inducteurs comme les arts plastiques ou l'architecture. Libérée des catégories restrictives qui enferment trop souvent les champs artistiques, la créativité de chacune s'est exprimée sans cloisonnement au gré des aptitudes et appétences. L'une a dessiné avec plaisir un schéma avant de le légèrer, l'autre a dressé des listes, une troisième n'a fait appel qu'à l'oralité en phase de restitution.

Par l'objet, chacune entre en écriture à son rythme et à sa façon.

En dehors de leur pratique, ces inducteurs de champs variés leur ont fait découvrir de nouvelles œuvres pour compléter leur panthéon secret : ce cabinet de curiosités s'agrèmente ainsi de nouvelles ressources et méthodologies créatives à disposition de leur imaginaire.

Au-delà de l'observation de l'atelier, la découverte des bienfaits de l'objet m'a permis d'envisager de nouveaux territoires à explorer pour l'animatrice que je suis. Puisque l'objet peuple tous les musées de la terre, il est aisé de proposer des séries d'ateliers sur-mesure destinées à valoriser leurs collections. Musée d'archéologie où l'objet ordinaire est omniprésent ; musée de peinture où l'objet est représenté ; musée d'art contemporain où l'objet témoigne des révolutions du monde ; fondation valorisant le patrimoine ; chambre des métiers d'artisanat ; bibliothèque où l'objet-livre est roi : dans bien des domaines, l'atelier à partir de l'objet peut se montrer adéquat. Dans un autre registre, j'envisage dans les choses à disposition en milieu naturel d'incroyables inducteurs pour aborder les nouveaux enjeux de notre monde en souffrance. Quel que soit le public, ces ateliers peuvent être précédés d'une expérience d'observation *in situ* au préalable. Oralité, fabrication plastique et prélèvement sur site peuvent ainsi composer de belles récoltes matérielles avant de s'atteler au texte.

Mes animations d'ateliers à la Bpi m'ont permis d'aller à la rencontre d'une expérience collective à l'image de la philosophie du lieu. Fait du hasard ou pure coïncidence, la pluralité de mes centres d'intérêts a pu s'y déployer. Armée des outils découverts lors de mon année universitaire au sein de la faculté de Cergy-Pontoise, j'ai pu bâtir des ateliers à destination des autres, tout autant que pour moi-même. Est-il nécessaire de préciser que j'y ai pris un plaisir immense ? J'y ai découvert ma faculté de fédérer un groupe de sujets pluriels tout en me montrant équitable dans mes retours. Un positionnement de bienveillance que je souhaite, d'autant que tout texte m'intéresse, des plus aboutis aux embryons de récit. Partant d'une intuition que nous sommes toutes et tous capables de tirer d'immenses bénéfices à l'écriture solitaire dans un contexte collectif désinhibant, j'ai pu mettre mon expérience à profit. L'usage de l'objet qui m'a souvent été bénéfique en narration peut désormais venir en aide à quiconque en a déjà fait l'expérience en atelier. Si besoin, celles qui veulent continuer l'aventure n'ont plus qu'à ouvrir les yeux sur le monde alentour.

Initiée sur la base d'une simple intuition, cette expérience m'a été particulièrement instructive d'un point de vue professionnel et humain. Avec ce mémoire, j'y mets aujourd'hui un point final, sachant qu'il s'agit plutôt de points de suspension.

À suivre donc...

MERCI

d'avoir pris le temps de me lire.

BIBLIOGRAPHIE

- A. Burroughs, William, *Le Festin nu*, Gallimard, 2002.
- Apollinaire, Guillaume, *Calligramme*, Gallimard, Coll. Poésie, 1966.
- Bachelard, Gaston, *Le Nouvel Esprit scientifique*, Félix Alcan, 1934.
- Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Bibliothèque de philosophie contemporaine, 1957.
- Bailly, Jean-Christophe, *Le Parti pris des animaux*, Paris, Christian Bourgois, 2013.
- Balzac, Honoré de, *Une fille d'Ève*, La Comédie Humaine, p. 315.
- Balzac, Honoré de, *Le Cousin Pons*, éd. Jacques Thuillier et André Lorant, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 2007.
- Balzac, Honoré de, *La Comédie Humaine*, éd. P.-G. Castex, Gallimard, coll « Bibliothèque de la Pléiade », *La Bourse I*.
- Balzac, Honoré de, *La Peau de chagrin*, Éditions Charles Gosselin, 1831.
- Balzac, Honoré de, *Théorie de la démarche*, Pl., t. XII.
- Balzac, Honoré de, *Traité de la vie élégante*, La Pléiade, 1990, t. XII.
- Barthes, Roland, *La Chambre claire*, Gallimard, coll. « Cahiers du cinéma », 1989.
- Barthes, Roland, *Essais critiques*, Seuil, Paris, 1964.
- Barthes, Roland, *Le Bruissement de la langue : Essais critiques IV*, Seuil, 1993.
- Barthes, Roland, *Littérature objective*, 1954, in *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, 1981.
- Barthes, Roland, *Mythologies*, Seuil, 1957.
- Baudrillard, Jean, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 1968.
- Baudrillard, Jean, *La Société de consommation*, Paris, Gallimard, 1970.
- Baudrillard, Jean et Nouvel Jean, *Les Objets singuliers, Architecture et philosophie*, Calmann-Levy, 2000.
- Boulanger et Heule, *Jean Follain. Tout fait événement/pour qui sait frémir*, Wapica, 2023.
- Bourdieu, Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.
- Béguin, Albert, *Balzac visionnaire*, Genève, Éditions Albert Skira, 1946.
- Benjamin, Walter, *Le livre des passages*, Éditions Le Cerf,
- Beugnot, Bernard, *L'objet médiateur*, François Rouget et John Cameron Stout, *Poétiques de l'objet*, Paris, Champion, 2001.
- Bertrand Dorléac, Laurence, *Les Choses, une histoire de la nature morte*, Lienart, 2022.**

Bing, Elisabeth, *Ateliers d'écriture littéraire*, Cerisy, sous la direction de Claudette Oriol-Boyer et Daniel Bilous, Claudette, Hermann, 2011.

Bisenius-Penin, Carole, *Ateliers d'écriture littéraire*, Cerisy, sous la direction de Claudette Oriol-Boyer et Daniel Bilous, Hermann, 2011.

Bon, François, *Autobiographie des objets*, Seuil, 2012.

Bon, François, *Tous les mots sont adultes : méthode d'ateliers d'écriture*, Fayard, 2005.

Boniface, Claire et Pimet, Odile, *Ateliers d'écriture mode d'emploi*, ESF, 1999.

Boucharenc, Myriam, *L'écrivain et la publicité, Histoire d'une tentation*, Ceyzérieu, Champ Vallon, coll. « Époques », 2022.

Breton, André, *Manifeste du surréalisme*, dans : *Œuvres complètes I* (n. 4).

Breton, André, *Œuvres complètes IV*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2008.

Breton, André, *Dictionnaire abrégé du surréalisme* dans : *Œuvres complètes II*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992.

Breton, André, *Manifeste du surréalisme*, 1924.

Breton, André, cité un Haim N.Finkelstein, *Surrealism and the Crisis of The Object*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1979.

Butor, Michel et Alechinsky, *Hoirie-Voirie*, Giorgio Soavi for Olivetti, 1970.

Butor, Michel, *Anthologie nomade*, Gallimard, 2004.

Butor, Michel, *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*, Actes Sud, 2001 (livret).

Butor, Michel, *La Modification*, Éditions de Minuit, 1957.

Boniface, Claire et Pimet, Odile, *Ateliers d'écriture mode d'emploi*, ESF, 1999.

Caraion, Marta, *Comment la littérature pense les objets ?* Champ Vallon, 2020.

Carroll, Lewis, *Alice in wonderland*, Pearson editions, 2008.

Castoriadis, Cornélius, *L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

Certeau, Michel de, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire ; et 2. Habiter, cuisiner*, Paris, [1980], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1990 et 1994.

Charron, Philippe, *La Représentation de l'objet chez Francis Ponge : une pratique transparente du sens spécifique*, Mémoire Université du Québec à Montréal, 2017.

Chklovski, Victor, *Technique du métier d'écrivain*, L'Esprit des Péninsules, 2006, p. 86.

Clerc, Thomas, préface du *Petit musée d'histoire littéraire (1900-1950)*, Impressions

Nouvelles, 2015.

Curiol, Cécile, *L'Ardeur des pierres*, Actes Sud, 2012.

Curiol, Cécile, *Finir par l'éternité*, Cambourakis, 2021.

Curiol, Cécile, *Les vieux ne pleurent jamais*, Actes Sud, 2016.

Dagognet, François, *Rematérialiser. Matières et matérialismes*, Paris, Vrin, 1985

Dagognet, François, *Éloge de l'objet : pour une philosophie de la marchandise*, Paris, Vrin, 1989.

Detambel, Régine, *Graveur d'enfance*, Gallimard, 2002.

Eco, Umberto, *Vertige de la liste*, Flammarion, 2009.

Escot, Pierre, *Planning*, Éditions PT, 2007.

Ernaux, Annie, *Regarde les lumières mon amour*, Gallimard Coll. Folio, 2016.

Ernaux, Annie, *Journal du dehors*, Gallimard, 1993.

Ernaux, Annie, *L'Atelier noir*, Éditions des Busclats, 2011.

Ernaux, Annie, *Les Années*, Gallimard, 2008.

Farasse, Gérard, Paris, L'improviste, 2004.

Flaubert, Gustave, *Bouvard et Pécuchet*, Le Livre de poche, 1999.

Flaubert, Gustave, *L'Éducation sentimentale* publié chez Levy Frères en 1869.

Flaubert, Gustave, Lettre à Louise Colet, 21-22 août 1846, dans *Correspondance*, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », T. II, 1980.

Flaubert, Gustave, *Un Cœur simple*, Paris, Charpentier-Fasquelle, 1893.

Feyder, Patrick, *Henry Michaux textes et images*, dans *Écritures discontinues* Modernités, Pessac, 1993.

Flem, Lydia, *Comment j'ai vidé la maison de mes parents*, La Librairie du XXe siècle, Seuil, 2004.

Follain, Jean, *Exister*, Gallimard, Coll. poésie, 2003.

Frølich, Juliette, *Balzac, L'objet et les archives romantiques de la création*, PUF, 2000.

Frølich, Juliette, *Des hommes, des femmes et des choses*, Presses universitaires de Vincennes, 1997.

Grainville, Patrick, *La Maison du reflet*, Les Nouvelles Littéraires, 1977.

Gautier, Théophile, *Mademoiselle de Maupin*, Charpentier, 1880.

Goncourt, Journal, t3, 1888, p. 112.

Hitchcock ; Truffaut, Édition définitive, Gallimard, 1993.

Huysmans, Joris-Karl, *Les Soeurs Vatard*, 1876, Paris, 10/18, 1985, p. 416-417.

Huysmans, Joris-Karl, *À rebours*, Charpentier, Paris, 1884.

Hugo, Victor, *Les Misérables*, « L'Intestin du Léviathan, Tome V : Jean Valjean »,

Les Misérables, Livre Deuxième, sous la direction de Maurice Allem, Paris, Gallimard, 1951.

Jammes, Francis, *De l'Angélus de l'aube à l'Angélus du soir*, Gallimard, 1971.

Kondo, Marie, *La Magie du Rangement*, Pocket, 2016.

Lamartine, Alphonse, *Harmonies poétiques et religieuses*, Hachette, 2013.

Latour, Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991

Latour, Bruno, *La Clef de Berlin et autres leçons d'amateur de sciences*, Paris, La Découverte, 1993.

Latour, Bruno, *Une sociologie sans objet ? Remarques sur l'interactivité* », in *Objets et mémoires*, op. cit., p. 48-49.

Lavandier, Yves, *La Dramaturgie, l'art du récit*, Le Clown et l'enfant, 2017.

Lecarme, Philippe, *Pour la passion d'écrire, un espace de liberté*, L'Harmattan, 2020.

L'Ecôtai, Yann de, *La Seccotine est irremplaçable*, sous-titré *Courts récits d'avant le progrès*, Plon, 1998.

Lefebvre, Henri, *La Vie quotidienne dans le monde moderne*, Gallimard, coll. « Idées », 1968 ; *Critique de la vie quotidienne*, t. I, Paris, Grasset, 1947 ; t. II et III, Paris, L'Arche, 1961 et 1981.

Lepaludier, Laurent, *L'objet et le récit de fiction*, Presses Universitaires de Rennes, 2004.

Lubart, Todd, *La psychologie de la créativité*, Paris, A. Colin, coll « Coursus », 2010.

Ménard, Pierre, *Comment écrire au quotidien, 365 ateliers d'écriture*, Éditions Remue.net.

Mathieu-Castellani, Gisèle, *Avoir l'objet plus vivement empreint en l'ame: Le statut de l'objet dans la poétique de la Renaissance*, 2001.

Montaigne, *Les Essais*, éd. Villet-Saulnier, PUF, 1965, II. 16, p. 618.

Mallarmé, Stéphane, *Œuvres Complètes* dans l'édition de la Pléiade, Gallimard 1945.

Rouget, François et Stout, John, *Poétiques de l'objet - L'objet dans la poésie française du Moyen Age au XXe siècle*, Actes du Colloque international de Queen's University, 1999.

Harrow, Susan, *The Autobiographical and the Real in Apollinaire's War Poetry*. *Modern Language Review*, 2002.

Julien, Marie-Pierre et Rosselin, Céline, *La culture matérielle*, Paris, La Découverte, 2005.

Maricourt, Thierry, *Ateliers d'écriture : un outil, une arme*, L'Harmattan, 2003.

Meillon, Bénédicte, *Le champ de recherche transdisciplinaire de l'écocritique et de*

l'écopoétique : définitions et notions, septembre 2016.

Michaux, Henri, *Plume* précédé de *Lointain intérieur*, Gallimard, Coll. Poésie, 1985.

Michaux, Henri, *Ecuador*, Gallimard Coll. poésie, p. 28.

Michaux, Henri, *Bataille*, encre, 1960, reproduite dans *Henri Michaux*, par René Bertelé, *Poètes d'aujourd'hui*, Seghers.

Monnin, Isabelle, *Les Gens dans l'enveloppe*, J.-C. Lattès, 2015.

Monory, Jacques - Michel Butor - USA 76. *Bicentenaire Kit - Jacques Monory*, Philippe Lebaud éditeur, 1975.

Montalbetti, Christine, *La Conférence des objets*, P.O.L., 2019.

Montalbetti, Christine, *Le Relais des amis*, P.O.L., 2023.

Montalbetti, Christine, *Le Bruiteur* P.O.L., 2017.

Navarri Roger, *Ecritures de l'objet*, Coll. Modernités, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, 1997.

Noiret, Gérard, *Pris dans les choses*, Obsidiane, 2003.

N'Sondé, Wilfried, *Heliosphéra, fille des abysses*, Actes Sud, Coll. Mondes Sauvages, 2023.

Oriol-Boyer, Claudette et Bilous, Daniel (sous la direction de), *Ateliers d'écriture littéraire*, Cerisy, Hermann, 2011.

Parker, Harry, *Anatomie d'un soldat*, Le livre de poche, 2016.

Perec, Georges, *Les Choses*, Julliard, 1965.

Pimet, Odile et Boniface, Claire, *Ateliers d'écriture mode d'emploi*, ESF, 1999.

Ponge, Francis, *Le Parti pris des choses* chez Gallimard, coll. « Poésie », 1967.

Ponge, Francis, *L'Objet c'est la poétique, Œuvres complètes tome II*, édition établie sous la direction de Bernard Beugnot, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002.

Ponge, Francis, *L'Écrit Beaubourg*, 1977, CNAC.

Ponge, Francis, *La fabrique du Pré*. Paris, Genève, Éditions Skira, Coll. Les sentiers de la création, 1971.

Ponge, Francis, *My Creative Method in Œuvres complètes tome I*, édition établie sous la direction de Bernard Beugnot, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

Ponge, Francis, *La rage de l'expression*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1976.

Ponge, Francis, *Notes prises pour un oiseau* dans *Oc.*, T.I.

Poulet, Georges, *L'espace proustien*, Gallimard, « NRF », Paris, 1963.

Proust, Marcel, *Contre Sainte-Beuve* suivi de *Nouveaux Mélanges, Le Chardin*, Gallimard, Paris, 1954.

Proust, Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs, La Recherche*, Éditions de la

Nouvelle Revue, 1919.

Proust, Marcel, *La Prisonnière, La Recherche*, Éditions de la Nouvelle Revue, 1923.

Queneau, Raymond, *Exercice de style*, Gallimard, 1947.

Rimbaud, Arthur, *Œuvres complètes*, éd R. de Reneville et J.Mousquet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954.

Robbe-Grillet, Alain, *Les Gommages*, Éditions de minuit, 1953.

Robbe-Grillet, Alain, *Une voie pour le roman futur*, 1956, in *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963.

Rosencof, Mauricio, *Conversation avec l'espadrille*, SPM -Lettrage, 1993.

Rosselin, Céline et Julien, Marie-Pierre, *La culture matérielle*, Paris, La Découverte, 2005.

Piano, Renzo dans “1968-1971 live centre of information, de Pompidou à Beaubourg”, Boris Hamzeian.

Shonagon, Sei, *Notes de chevet*, Gallimard, 1985.

Spoerri, Daniel, Topographie anecdotée du hasard, 2016, Othello.

Stout, John et Rouget, François, *Poétiques de l'objet - L'objet dans la poésie française du Moyen Age au XXe siècle*, Actes du Colloque international de Queen's University, 1999.

Trassard, Jean-Loup, *L'espace antérieur*, Gallimard, 1993.

Tchekhov, Anton, *Correspondance*, Albin Michel, 1991.

Thorel, Sylvie, *Les Choses, ou le comble du réalisme*, Revue d'étude des romans du XIX et XXe siècle, roman 20-50.

Vadé, Yves, Poétique de l'instant, Coll. Modernités, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, 1993.

Vasset, Philippe, *Un livre Blanc*, Fayard, 2007.

Villovitch, Hélène, *Le Bonheur par le shopping*, Paris, Maren Sell éditeurs, 2005.

Vollaire, Christiane, *La Matière des choses, Objet : Ponge*, textes réunis et présentés par

Winckler, Martin, Ateliers d'écriture, P.O.L., 2020.

Zola, Émile, *Au Bonheur des dames*, Paris, Librairie Générale Française, Fasquelle, Livre de poche, 1984.

Zola, Émile, *Travail*, Edition Eugène Fasquelle, 1901.

Zola, Émile, *Le Roman Expérimental*, G. Charpentier, 1880.

Zola, Émile, Premier volume de la série *Les Rougon-Macquart* publié en 1871.

- ARTICLES -

A. Moles, Abraham, *Objet et communication, Communications*, n°13, Les Objets, 1969.

Barthes, Roland, « L'Effet de réel », *Communications*, n.11, 1968

Bertrand, Jean-Pierre, *L'épicerie et la poésie : Jean Follain, Études françaises*, vol. 33, no 2, automne 1997.

Froloff, Nathalie, « L'art de la liste chez Annie Ernaux : « entre l'illusion de l'achevé et le vertige de l'insaisissable » », *Fabula / Les colloques*, Annie Ernaux, les écritures à l'œuvre.

Forte, Frédéric, entretien, mémoire de Coralie Soulier « *L'influence des ateliers d'écriture et des lectures sur l'écriture des auteurs de l'Oulipo* », 2013.

OuLiPo, société discrète, revue Page, n°40, mai-juin 1996.

Latour, Bruno et Hennion Antoine, « Objet d'art, objet de science. Note sur les limites de l'anti-fétichisme », *Sociologie de l'art, Œuvre ou objet*, no 6, 1993.

Le Tellier Hervé, entretien, mémoire de Coralie Soulier « *L'influence des ateliers d'écriture et des lectures sur l'écriture des auteurs de l'Oulipo* », 2013.
