

Faculté de philosophie, arts et lettres

Expérimenter la ville : recherche- création à partir d'ateliers d'écriture autour des villes de Louvain-la- Neuve et de Lausanne

Autrice : Julie Fievez

Promoteurs : M. Laurent ROBERT et M. Antonio RODRIGUEZ

Lectrice : Mme. Agnès GUIDERDONI

Année académique 2022-2023

Master [120] en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, finalité approfondie. En co-diplomation avec l'Université de Lausanne, filière études françaises et francophones

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mon promoteur, M. Laurent Robert, pour son soutien, sa confiance, son ouverture d'esprit et sa disponibilité. Sans lui, ce mémoire n'aurait pas été possible.

Je remercie également mon co-promoteur, M. Antonio Rodriguez, pour la richesse de ses conseils et des opportunités qu'il m'a offertes.

Je remercie chaleureusement le Printemps de la Poésie de Lausanne et en particulier Arthur Brügger et Amanda Ferroli pour m'avoir permis de mener à bien les ateliers d'écriture.

Je ne pourrais faire sans remercier celles et ceux qui y ont participé avec témérité et bien souvent amitié : Amos, Artur, Benjamin, Camille, Clara, Clémentine, Cyril, Éléonore, Félix, Florence, Lina, Lou-Anne, Madeleine, Manon B., Manon L., Margot, Marie-Alix, Matthias, Noé, Pauline H., Pauline R., Solène, Soraya, Steva, Thibault et Thomas. Je ne peux qu'espérer qu'un poème nous réunisse à nouveau.

Je remercie évidemment mon papa, Vincent, et ma maman, Isabel, pour leur soutien dans tous mes projets et pour leur amour inconditionnel. Ma sœur, Laurine, dont le courage et l'ambition n'ont cessé de me pousser à me dépasser.

Je remercie vivement mes relecteur·ice·s, Pauline et Thomas, romanistes exceptionnel·le·s, pour leurs commentaires avisés. Christelle pour l'orthographe et évidemment, mon grand-père, Francis, pour le temps qu'il a consacré à lire et à relire ces pages qui s'accumulaient. Au-delà de simples corrections, sa présence est pour moi un socle sur lequel je sais pouvoir toujours m'appuyer.

Je suis tellement reconnaissante de pouvoir compter sur mes amis et amies, de longue date ou plus récent·e·s, de Bruxelles et Louvain-la-Neuve, de Lausanne et au-delà sans qui je ne serais pas la personne que je suis. Plus particulièrement, je tiens à remercier Camille, pour son amitié et sa présence tout au long de la rédaction de ce mémoire. Elle est l'anthropologue la plus brillante que je connaisse et une source d'inspiration indéniable.

Enfin, je remercie et je dédie ce mémoire à toutes les femmes autour de moi. Elles sont un exemple de résilience et de joie. Plus particulièrement, ma grand-mère, Brigitte, pour sa curiosité et ses attentions qui m'accompagnent au quotidien. Et ma grand-mère, Marine, dont l'esprit avant-gardiste me manque tous les jours.

« Faire des cabanes aux bords des villes, dans les campements, sur les landes, et au cœur des villes, sur les places, dans les joies et dans les peurs. Sans ignorer que c’est avec le pire du monde actuel (de ses refus de séjours, de ses expulsions, de ses débris) que les cabanes souvent se font, et qu’elles sont simultanément construites par ce pire et par les gestes qui lui sont opposés. Faire des cabanes en tous genres — inventer, jardiner les possibles ; sans craindre d’appeler “cabanes” des huttes de phrases, de papier, de pensée, d’amitié, des nouvelles façons de se représenter l’espace, le temps, l’action, les liens, les pratiques. Faire des cabanes pour occuper autrement le terrain ; c’est-à-dire toujours, aujourd’hui, pour se mettre à plusieurs. »

Marielle Macé, *Nos cabanes* (2019)



Nous abordons le vide
avec insouciance
avec détermination
parlons de failles
nous acceptons
qu'elles nous
soulignons
les abimées
les perceptions
entièrement grevées d'anxiété
nous habitons
les idées du monde
tendre l'oreille
aux mots qui ne viennent plus
aux mots les plus faibles
s'entendre dire que non
et ne plus même savoir
dansons
les lumières du soir
brûlons
l'amour de notre
vivons
ce qui nous effraye encore

Introduction

Partout où je vais, je suis rappelée à moi-même. Parfois, je me demande si c'est moi qui regarde la ville défiler ou si, au contraire, c'est la ville qui regarde ma vie défiler. L'objet de ce travail n'est pas moi et pourtant, il est sûrement un peu de moi. Il y a un banc, dans un parc. À côté d'une cour d'école. Les enfants y crient, y jouent, y rient. La sonnerie sonne, les surveillant-e-s surveillent. Il y a des grilles métalliques qui séparent l'espace de jeu de l'espace des passant-e-s. Cela arrive que les enfants ne soient pas là. Quand la sonnerie a sonné avant que les passant-e-s soient passé-e-s. Iels traversent un petit pont. En bois, il surplombe une rivière. Plutôt, un filet d'eau, un torrent, un rapide, un ruisseau, un... Il mène au banc, sur la droite. Ce n'est pas un banc isolé. Il est entouré d'herbe, derrière lui c'est la forêt qui commence déjà. Il est frontière, entre la ville et la nature. Souvent, des étudiant-e-s s'allongent sur l'herbe, le midi. Iels n'ont que faire des jeux des enfants, apparemment c'est un coin tranquille. Le banc n'est pas particulièrement agréable. Pourtant, il est souvent occupé. C'est un banc en bois, un peu passé, un peu rugueux — de ceux qui accrochent les bas collants. Pourtant, il est rarement libre. Quand on s'y assoit, on peut observer les étudiant-e-s se prélasser. Même entouré-e, on a l'impression d'y être un peu seul-e. C'est un banc de journée. Le soir ne s'y aventure pas. Il s'arrête généralement un peu plus haut. Il ne traverse pas les bois, n'emprunte pas les chemins sinueux, lui préfère les éclats de la ville. J'ai déjà fait un détour pour éviter ce banc.

Et puis il y a tout ce que j'apprécie et dont je ne me souviens pas. Je marche dans la ville et j'y observe les marques sur le sol, sur les murs, sur les autres. Cet arbre là-bas dont les feuilles dansent légèrement. Ce nouveau panneau plein de silence. J'y rencontre les fragments d'un lampadaire, je m'arrête face à une bouche pleine de vent. Longtemps, j'ai parcouru les chemins qu'inscrivait la pluie sur les vitrines des magasins. Taches, débris, échos. Une fleur pousse entre les pierres dans le muret en bas de chez moi Je tâtonne dans ce vacarme incessant. Je trébuche sur ce qui ne dépasse pas vraiment.

Hier, je marchais dans la ville et j'y observais des empreintes, des désirs, des oublis. Aujourd'hui, j'essaie de leur donner une forme, mais la ville m'échappe, m'échappe toujours, m'échappe encore. La ville a une langue. Elle entoure ma gorge, mes épaules, ma poitrine, mes cuisses. Je suis immobile. Sa langue parcourt mon corps, elle l'explore et le révèle à lui-même. La langue a des pieds. Ses pas sur ma peau, ses petits pas, sans aucune pudeur, qui essayent de me dire. En vain. Quoique. La langue se tord, se dresse, se décompose, devient poème.

Hier, je me suis demandé si d'autres ressentiaient pareil. Si certain-e-s dialoguaient aussi avec les bancs. Si parfois, lorsque la foule se faisait dense, iels devenaient, le temps d'un instant, ballerines. Si l'odeur des conifères dans les parcs leur évoquait une pluie d'étoiles filantes. S'iels chantaient les langues prononcées par la bouche du métro. Je me suis demandé comment iels l'écriraient, comment iels attraperaient les mots, comment iels réciteraient la ville. Alors j'ai lancé invitations et cartons, adressé à chacun-e le besoin de savoir. Et contre toute attente, iels sont venu-e-s. Et iels avaient dans leurs mains le bruit des pas d'une vieille dame, le souffle d'un pigeon qui s'envole, l'odeur des pâtes de la rue d'à côté, la forme des toits.

L'objet de ce travail n'est pas moi, il est ce qu'il se passe après. Lorsque les étudiant-e-s arrivent, qu'iels écrivent, qu'iels se disent, qu'iels se *pansent*. L'objet de ce travail est les autres, dans leur façon d'*expérimenter* leurs relations avec la ville, avec les participant-e-s aux ateliers d'écriture, avec ell-eux-mêmes. Mais il n'en reste pas moins que je suis un élément à part entière de cette étude. Convenir de cela m'a permis de débiter ce travail. En effet, il a été très difficile de choisir mon sujet de recherche. Comme d'autres étudiant-e-s peut-être, j'avais l'impression que le mémoire engageait mon rapport au monde et à moi-même. Que, d'une certaine manière, il me définissait en tant que personne et en tant que chercheuse. Paradoxalement, dans les premières propositions que j'ai soumises, aucunes ne laissait transparaître cette implication.

C'est une suggestion de mon promoteur qui m'a permis de débloquent la situation. Celui-ci me donnait la possibilité de réaliser mon mémoire en recherche-création. Au départ, cette appellation ne faisait rien résonner en moi. Ce n'est que progressivement, en interrogeant sa méthodologie, qu'elle m'a ouvert des pistes de réflexion dont j'ignorais alors l'existence. Elle m'a aussi apporté des réponses — ou plutôt des débuts de réponses — par rapport à des questionnements que j'avais au sujet de la recherche en général, dans les études de lettres plus précisément. Arrivée à la fin de mon master, j'étais emplie de doutes quant à ma légitimité, ma posture, mes engagements, mon utilité.

Ce que j'aimerais d'abord souligner avec cette recherche, c'est qu'il est possible de faire une place à ses propres incertitudes sans que, pour autant, ces dernières deviennent le centre du propos. Autrement dit, l'intimité des chercheur-euse-s, plutôt qu'être évincée peut devenir le lieu de nouvelles réflexions : riches parce que, selon mon opinion, plus honnêtes. Dès lors, au-delà d'un espace dans lequel s'exprimer, la recherche-création semble permettre de transformer ses émotions en terreau fertile pour une plus grande réflexivité. Je rejoins ainsi Pinçon et

Pinçon-Chariot lorsqu’iels évoquent la nécessité de commencer par d’analyser la discipline elle-même en train de se faire.¹ Le premier chapitre de ce mémoire s’attèlera à décrire plus en détail ma conception de cette démarche. Elle a toutefois l’air de trouver son intérêt dans les ruptures qu’elle établit avec une tradition méthodologique et épistémologique présente dans les études de lettres. L’un des objectifs de ce travail sera de démontrer qu’il est possible d’aborder la littérature — et la recherche dans ce domaine — en s’interrogeant en premier lieu sur l’endroit depuis lequel est produit le savoir. La recherche-crédation, dans cette perspective, semble donner une place centrale à l’expérimentation en tant que trajectoire entre soi et l’Autre.

Ce principe est également celui qui guidera l’analyse des ateliers d’écriture organisés dans le cadre de ce mémoire. En effet, les éléments observés à partir de ces deux pôles –, la recherche et la création donc — finissent par se confondre, se mêler pour mettre en évidence la valeur de connaissance de l’expérience. L’intérêt de cette recherche résidera en outre dans les jalons qu’elle tente de poser pour montrer l’importance de la dimension collective de ces processus. En ce sens, elle outrepassse les études déjà réalisées — je pense ici aux philosophes, phénoménologues, anthropologues présenté-e-s dans la deuxième partie du premier chapitre — qui réfléchissent à l’expérience que chaque individu fait de l’espace. En reprenant notamment la notion de « zone »², j’aimerais démontrer que d’autres relations à ce dernier sont possibles.

Le cadre de l’atelier et celui de la recherche-crédation sont donc des éléments essentiels pour comprendre le sens de ma démarche. Pour cette raison, la perspective qu’empruntera ce travail sera d’interroger la manière dont l’atelier d’écriture, en tant que « zone » collective d’expérimentation, permet de *repanser* la relation que chacun-e entretient avec ce qui l’entoure — soi-même, les autres, le monde — dans un rapport de *désappropriation*. Ce dernier semble également être celui que la méthode en recherche-crédation fait ressortir.

Par conséquent, mon corpus ne se limitera pas aux textes produits durant les ateliers — quoiqu’ils fassent tout de même l’objet d’analyses approfondies. Mais l’expérience induite par les ateliers en eux-mêmes représentera mon matériau premier. J’ai, en effet, organisé ces derniers à Louvain-la-Neuve (Belgique) et à Lausanne (Suisse). Il s’agit des deux villes dans lesquelles j’ai réalisé mon master. Les ateliers étaient composés de trois séances : les deux premières se sont déroulées en novembre 2022 à Louvain-la-Neuve et en mars 2023 à Lausanne,

¹ PINÇON Michel, PINÇON-CHARIOT Monique, *Voyage en grande bourgeoisie. Journal d’enquête*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p.11.

² La richesse de ce terme est notamment mise en évidence par le collectif « ZoneZadir ». Celui-ci se décrit comme un « réseau de chercheurs visant à promouvoir l’écopoétique ». Sur : <https://zonezadir.hypotheses.org/presentation>.

dans le cadre du Printemps de la Poésie. La troisième était une séance commune qui a également eu lieu en mars 2023. Au total, une trentaine d'étudiant-e-s, venant d'horizons académiques divers, ont participé. Pour ces ateliers, j'ai imaginé sept exercices dont l'objectif était d'amener les participant-e-s à poser un regard différent sur la ville. Certains étaient notamment inspirés des propositions d'écriture de Georges Perec dans *Espèces d'espaces* (1974) et de celles de François Bon dans *Tous les mots sont adultes : méthode pour l'atelier d'écriture* (2011).

Je tenterai, par ailleurs, d'appliquer au mieux la démarche que je décris dans le premier chapitre consacré à la méthodologie. Celle-ci consiste, entre autres, à porter une attention particulière au *faire*. Conformément à sa nature, ce dernier se caractérise également par une propension à l'indétermination et à l'ouverture. J'observerai la manière dont ces principes interagissent pour former une expérience analysable. Concrètement, il est possible de relever les différents temps qui ont composé cette recherche. Le premier a été celui de l'élaboration des ateliers. Ensuite, leur réalisation, différée, a permis d'ajuster certains éléments ou d'adopter une autre perspective. Ce second temps est lui-même décomposé entre différents moments qui répondent à l'expérience des étudiant-e-s. Celle-ci correspond à la matière même de ce mémoire. Mais les temps de recherche et d'écriture qui ont suivi ne sont pas dissociables. Ensemble, ils forment à la fois l'objet de ce travail et sa méthode.

De plus, la deuxième partie du premier chapitre tentera de suggérer différents repères quant aux notions d'*espace*, de *lieu*, de *paysage* et de *quotidien*. Les analyses que proposent divers-es penseur-euse-s à leur sujet, si elles permettent d'inscrire mon étude dans un contexte scientifique plus large, ont surtout pour objectif d'être dépassées. En effet, aucune ne s'intéresse à la dimension collective de l'expérience. Un auteur comme Perec, par exemple, examine son propre rapport à l'espace. Si son œuvre est évidemment fondamentale pour comprendre à quoi correspond ce concept, elle ne permet pas de saisir ce qui se joue durant l'atelier d'écriture. Pour cette raison, même s'il me paraît important de définir ces notions le plus précisément possible, celles-ci ne semblent véritablement centrales que pour le deuxième chapitre.

Celui-ci s'intéressera, en effet, à la manière dont l'atelier d'écriture transforme les participant-e-s en sujets créateurs. Comme je le montrerai, cela passe premièrement par une manière d'expérimenter l'espace à partir du corps. Cette analyse, qui trouve ses fondements chez Merleau-Ponty notamment, mais aussi chez Philippe Descola, mettra en exergue trois postures qui correspondent chacune à une façon de *relationner* avec les autres existants. La collecte de traces, ensuite, permettra de souligner l'importance du regard que porte le sujet sur

le monde qui l'entoure. L'identification de celles qui composent l'expérience quotidienne est un exemple de la nécessité, pour le sujet, de déjà se positionner en tant que créateur. Or, et ce sera le propos du troisième point de ce chapitre, sa nature est problématique, entre autres, parce que le champ poétique est poreux et mouvant. Je montrerai donc que le sujet créateur se définit *dans* et *à partir* du cadre de l'atelier d'écriture.

Le troisième chapitre évoquera justement ce dernier en tant qu'il permet de configurer une « zone » collective basée sur un rapport identique à l'*expérimentation*. En partant de la distinction entre « disposition » et « dispositif », opérée par Olivier Belin dans *La poésie faite par tous. Une utopie en questions* (2022), je tenterai d'expliquer que l'atelier d'écriture permet de *repanser* nos relations. Pour cela, d'un côté, j'analyserai la façon dont les textes entrent en dialogue avec les participant·e·s notamment à partir des notions d'intertextualité, de « mise en scène » et d'humour. De l'autre, je montrerai comment l'atelier d'écriture façonne une « zone » intermédiaire grâce à un soin particulier des relations avec soi-même, les participant·e·s et le monde.

Enfin, le dernier chapitre visera à exprimer comment l'*expérimentation* en tant que principe inhérent à la scène ouverte et au mémoire en recherche-crédation — les deux étapes qui suivent l'expérience des ateliers d'écriture — suppose un rapport de *désappropriation*. Je démontrerai, finalement, que cette nouvelle manière de se mettre en relation avec ce qui nous entoure, mise en évidence par l'expérience des ateliers d'écriture, m'a permis de *repanser* mon rapport à la recherche. Cette réflexion s'inscrit notamment dans la forme qu'a prise ce mémoire. Se superposeront des textes narratifs, poétiques et théoriques pour tenter de montrer qu'un mémoire peut être considéré comme une expérience ouverte, indéterminée et hétérogène.

Chapitre I : Méthodologie et cadre théorique

1.1. La recherche-création

1.1.1. Définition et enjeux

La recherche-création, notamment dans les études de lettres, est encore peu présente dans le milieu académique. L'Université Catholique de Louvain et l'Université de Lausanne, par exemple, où j'ai réalisé mon master en études françaises et francophones, ne proposent aucun cours impliquant de la recherche-création. L'intégration d'un processus créatif dans ce mémoire a donc été, outre une marque d'ouverture et de confiance de la part de mes directeurs de recherche, un important défi méthodologique. Je n'aurai pas la prétention d'affirmer que la démarche poursuivie ici correspond à une définition stricte de ce que doit être la recherche-création dans le domaine littéraire. Toutefois, ce chapitre a pour objectif d'apporter des éclaircissements ainsi que des balises méthodologiques quant aux points qui m'ont semblé centraux dans ma démarche. Il entend aussi faire état de mes réflexions épistémologiques et éthiques.

Le contexte nord-américain est généralement considéré comme un précurseur de la recherche-création. De nombreux écrits théoriques³ n'ont de cesse, depuis une vingtaine d'années, de mettre en évidence la richesse — théorique, éthique, épistémologique — d'une telle approche. Dans le contexte européen, si cette pratique reste assez marginale, nombre d'universités commencent à montrer de l'intérêt pour l'intégration d'un processus créatif dans les cursus d'étudiant-e-s, en lettres notamment. En France, par exemple, différents masters de « création littéraire » sont proposés. Au niveau doctoral également, les dynamiques entre création et recherche intéressent de plus en plus.⁴ À l'Université de Lausanne, durant la période de mon séjour, des ateliers d'écriture créatifs étaient proposés aux étudiant-e-s. On remarque ainsi que l'intérêt académique pour les synergies existantes entre processus créatif et investigation scientifique est grandissant. Il correspond, selon Violaine Houdart-Merot et AMarie Petitjean, codirectrices de l'ouvrage *La recherche-création littéraire* (2021), à « une convergence entre une demande née d'expériences de terrain et de travaux de recherche déjà

³ Je me réfère notamment aux travaux des Québécois Monik Bruneau, Pierre Gosselin, Éric Le Coguiéc, André Villeneuve, citée-s en bibliographie.

⁴ À ce sujet, se référer aux études de HOUDART-MEROT Violaine, *Pratiques littéraires à l'université*, Paris, Honoré Champion, 2013 ou HOUDART-MEROT Violaine, *La création littéraire à l'université*, Paris, PU Vincennes, 2018.

anciens et une politique plus récente issue des instances de pouvoir, même si les finalités sont différentes ».⁵

Pour les deux autrices, il est nécessaire de situer la recherche-création par rapport aux écrits, théoriques et littéraires, qui la pr  c  dent afin de préciser sa nature. En effet, si elle correspond à une démarche singulière, permettant de déplacer les cadres de pensée, elle ne marque cependant pas une rupture par rapport à l'environnement intellectuel dans lequel elle se développe. Pour cette raison, j'aimerais revenir brièvement sur différentes références dont la recherche-création se fait habituellement l'héritière — et les relations qu'elle entretient avec ces dernières — et cela afin de situer l'approche que j'ai développée ici dans un champ théorique plus large.

La première référence, induite par le nom lui-même de « recherche-création », est celle de la « recherche-action » (i).⁶ Apparue vers la moitié du XX   siècle, et développée plus largement dans les années septante — elles-mêmes marquées par un contexte de remise en cause des institutions sociales et académiques —, cette démarche se caractérise notamment par le type de raisonnement qu'elle propose. En effet, elle privilégie une « méthodologie par l'expérimentation pratique et l'observation de terrain ».⁷ Il s'agit d'une perspective essentielle puisqu'elle fait de l'expérience personnelle une source incontournable de connaissances.

La recherche-création donne également une place centrale    l'expérimentation et à la pratique. Elle se distingue toutefois par le fait que le processus de création étudié n'est pas extérieur à la recherche, mais qu'il y est intégré. Autrement dit, si la recherche-action visait à produire des connaissances à partir des transformations induites dans le monde social, la recherche-création ne pose pas de distinction entre les connaissances induites par la création et celles produites par la recherche : « Dans ce type de recherche, la pratique de création (d'interprétation, de composition, de scénarisation...) est à la fois l'objet de quête et l'espace de réflexion, comme cela a été démontré antérieurement. La création abordée comme l'objet d'étude (la comprendre, la saisir), le moyen de répondre aux questions que l'on se pose, le territoire d'investigation et le résultat (la production). »⁸

⁵ HOUDART-MEROT Violaine, PETITJEAN AMarie, *La recherche-création littéraire*, Bruxelles, Lang, 2021 (Nouvelle poétique comparatiste), p.17.

⁶ *Ibid.*, p.13.

⁷ *Ibid.*.

⁸ BRUNEAU Monik, VILLENEUVE André (  d.), *Traiter de recherche création en art : entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007, p.71.

Il est donc nécessaire, dans cette optique, de tenter de mêler les deux discours, à la manière d'un-e *rhapsode*. Je prendrai pour exemple la thèse de Virginie Gautier, *Poïétique du déplacement. De l'espace traversé à la traversée de l'écriture*, soutenue en novembre 2019 sous la direction de Violaine Houdart-Merot et Stéphane Bouquet. Dans cette dernière, Virginie Gautier démontre que le déplacement, physique d'abord puisqu'elle rejoint à pied la ZAD de Notre-Dame-des-Landes, devient un principe créateur pour son récit *Vers les terres vagues* (2022) et pour sa thèse.

En outre, la notion d'*expérience* fait également référence (ii) à l'œuvre de John Dewey, *L'art comme expérience* (1934). Dans cet ouvrage fondateur de la philosophie pragmatique américaine, l'auteur s'applique à démontrer l'existence d'une vérité expérimentale qui dépasserait le simple empirisme. Son premier apport tient dans la définition qu'il donne de l'expérience esthétique⁹ en tant qu'elle forme un tout ayant ses propres caractéristiques qui l'individualisent. Pour lui, cette propension à la totalité se pose comme un défi pour la pensée philosophique : « Si l'on prend ce point d'appui, on découvre que les théories se distribuent selon certains types, et que le fragment d'expérience privilégié si on le confronte à l'expérience esthétique comme telle révèle le point faible de la théorie. On constate en effet que le système en question a plaqué sur l'expérience une idée préconçue, au lieu d'inviter l'expérience esthétique, ou même de l'autoriser, à exposer sa propre version. »¹⁰ Le propos de Dewey vise donc à souligner l'apport de l'expérience esthétique pour elle-même en tant que connaissance. S'intéresser à l'expérience *en tant qu'expérience* permet donc de renouer avec son unité intrinsèque : cela implique de s'affranchir de toutes considérations extérieures pour lui attribuer une valeur propre.

La recherche-action et l'aperçu de la philosophie pragmatique de Dewey ont donc permis de mettre en évidence un point central pour la recherche-crédation : l'intégration de l'expérience, pour elle-même et en tant que source de connaissance privilégiée. À cela, s'ajoute une troisième référence qui est celle de la poïétique (iii). Si les deux premières réfléchissaient à la démarche en elle-même, celle-ci s'intéresse à l'objet de la connaissance et donc au statut de cette dernière. La poïétique vise, en effet, à réfléchir à l'élaboration d'un *faire*. Ainsi, René

⁹ Pour Dewey, l'expérience esthétique s'oppose aux expériences rudimentaires qui façonnent constamment l'existence humaine. Toutefois, elle n'est pas réservée à l'art, mais peut se produire dans diverses situations de la vie quotidienne. Dans DEWEY John, « Vivre une expérience », dans *L'art comme expérience*, trad. de l'anglais (États-Unis) par COMETTI Jean-Pierre (coord.), Paris, Gallimard, 2010 (Folio), pp. 80-114.

¹⁰ DEWEY John, « Un défi pour la pensée philosophique », dans *Ibid.*, pp.445-446.

Passeron, qui a beaucoup contribué à la conception et à la théorisation de la poïétique en tant que champ de connaissance, distingue cette dernière de l'esthétique :

Que la poïétique et l'esthétique, même si leurs objets se confondent parfois, aient une attitude opposée, devant maints problèmes de science de l'art, nous en avons des preuves, par exemple, dans leurs façons de considérer la nature, le temps, l'espace, la mort. Pour la poïétique la nature est moins un champ spéculaire ou sensoriel déterminé à l'intérieur du sensible et propre à déclencher des émotions porteuses d'une connaissance ou d'une vision du monde, qu'un réservoir de matériaux où la main va prendre autant que l'œil, pour opérer des transformations.¹¹

Autrement dit, la poïétique interroge la manière dont un-e créateur-ice se *compromet* pour produire une œuvre.¹² Elle se distingue, selon l'auteur, de l'esthétique dont le champ de recherche porte principalement sur les effets que le monde produit sur l'âme : au contraire, la poïétique s'intéresse, en priorité, aux mouvements qui emplissent l'esprit de l'Homme d'une énergie créatrice.

La contribution du poète Paul Valéry est également importante pour définir ce champ particulier de la connaissance.¹³ Ainsi dans les *Cahiers*, entre autres le premier (1975), il développe un système qu'il nomme C.E.M., c'est-à-dire, une théorie de l'interaction entre le Corps, l'Esprit et le Monde. Selon lui, « *chaque sensation esthétique nous expose immédiatement à la tentation d'une esthétique.* [sic.] Elle provoque ou bien le désir de recréer la sensation pour elle-même (ce qui a pour effet d'engendrer, selon Valéry, toute l'infinie complexité de la problématique de l'expression artistique) ou bien le désir de l'analyser en elle-même. »¹⁴ Pour Valéry, la poïétique, en tant que processus de création, implique autant la mise en œuvre d'un travail intellectuel qu'artistique.

L'intérêt porté par la poïétique à l'élaboration d'un *faire* est similaire à celui de la recherche-crédation. Celle-ci se caractérise donc par un point de vue « constructiviste » de la connaissance. Dans cette optique, « la connaissance est une réalité construite par l'interprétation qu'on lui donne au regard du contexte auquel elle appartient. Aussi difficile que soit l'exercice, le chercheur s'attarde à cueillir l'invisible, à donner sens et valeur de connaissance à des événements invisibles à l'œil nu. »¹⁵ Là où le positivisme considère que le statut de la

¹¹ PASSERON René, *La naissance d'Icare : éléments de poïétique générale*, Paris, Ae2cg, 1996, p.25.

¹² Dans *Ibid.*, p.32, Passeron utilise le terme « compromettre » pour mettre en évidence les trois critères qui, selon lui, définissent la création. Il s'agit de « la production d'un objet singulier, voire d'un prototype — la production d'un objet ayant le statut d'une pseudo-personne — une production qui compromet son auteur. »

¹³ HOUDART-MEROT Violaine, PETITJEAN AMarie, *op.cit.*, p.42.

¹⁴ THÉRIEN Claude, « Valéry et le statut "poïétique" des sollicitations formelles de la sensibilité », dans *Les Études philosophiques*, vol. 62, n° 3, 2002, p.356.

¹⁵ BRUNEAU Monik, VILLENEUVE André (éd.), *op.cit.*, p.44.

connaissance dépend de la possibilité pour celle-ci d'être vérifiée empiriquement et déductivement, le constructivisme porte une attention particulière au transitoire et à une connaissance sensible de ce qui fonde les relations entre les éléments analysés. Je reviendrai plus en profondeur sur cette question qui, il me semble, est centrale dans tout processus de recherche-crédation. Mais il est déjà possible, à ce stade, d'indiquer que celle-ci, à partir de l'objet sur lequel elle travaille et la méthode qu'elle utilise pour ce faire, interroge la nature du savoir et ses conditions de production.

La présentation de ces quelques références — qui ne se veut cependant pas exhaustive — a pour double objectif de constituer, d'une part, un premier cadre théorique et d'autre part, d'introduire les éléments qui me semblent inhérents à ma propre démarche de recherche-crédation. Celle-ci peut se définir, selon moi, grâce à une attention particulière donnée à trois éléments principaux.

Le premier point concerne l'élaboration d'un *faire* (i). Selon le point de vue que j'adopterai ici, l'objet de la recherche-crédation n'est pas la production d'une œuvre, scientifique ou artistique, en tant que produit fini, mais bien plutôt le processus de création en tant que tel. Cet élément a diverses implications. La première concerne la reconnaissance — et la mise en avant — des différentes temporalités qui composent cette recherche-crédation. Malgré l'apparente unité du résultat, celle-ci est en effet composée de nombreux moments qui se superposent et s'amalgament. Durant ces multiples étapes, recherche et création n'ont eu de cesse de se confondre. S'il s'agissait évidemment d'une volonté de ma part, cela a aussi contribué à me faire douter de ma pratique, m'interrogeant sur la valeur de ce que j'étais en train de produire. Cette volonté de me situer « au milieu » m'a fait craindre de ne porter aucun des deux processus à leurs termes. Mais il m'a surtout permis de m'interroger sur la nature du savoir que cette pratique forgeait et aux langages que celui-ci était amené à employer.

La seconde implication concerne la nature du *faire*. Le cadre académique de la recherche-crédation impose de présenter un *fait*, c'est-à-dire, l'aboutissement d'une réflexion concernant le *faire*. Or, c'est dans la préparation de ce *fait* que se met en mouvement le *faire*. Le *fait* qui est ici présenté n'est donc qu'une étape dans ce processus : le *fait* est partie intégrante du *faire*. Cette recherche-crédation, selon mon point de vue, est donc une trajectoire dont la conclusion ne serait qu'un relai permettant d'autres réflexions. Dès lors, le format de cette recherche donne l'impression d'un tout unifié, là où, selon moi, se trouvent différents éléments en évolution. Il

faudrait tenir compte de cette dimension pour comprendre que chaque lecteur·ice fait partie de cette recherche au même titre que tous·te·s les autres.

Le second point peut être rapproché d'une recherche de l'indétermination (ii). La recherche-création n'est pas quête de clarté. Elle doit renoncer à porter un regard unificateur — sur le monde et sur elle-même — pour lui préférer le flou, l'indéterminé. Comme le met en évidence   ric Le Coguiec (2006), une des spécificités de cette méthode réside dans la difficulté à problématiser l'inconnu.¹⁶ Comment réfléchir à ce qui n'a pas encore eu lieu ?    quoi porter attention ? J'ai tenté de répondre à ces questions par deux réflexions qui me semblent importantes. La première était de ne pas juger trop rapidement de l'inactivité ou de l'échec.¹⁷ L'attente ou l'absence se révèlent souvent tout aussi significatives que l'action. Il est évident, cependant, que ce n'est pas une situation agréable parce qu'elle déstabilise les schémas habituels, liés, entre autres, à l'obligation de productivité dans le milieu universitaire.¹⁸

Ainsi, comme le mettent en évidence Ering Manning et Brian Massumi, auteur·ice·s de *Vingt propositions pour la recherche-création* (2018), une forme de « chaos » est nécessaire pour ne pas reproduire des combinaisons déjà maintes fois épuisées. Il s'agit d'accepter une forme de dispersion ou de perte — voire d'échec comme l'évoque leur huitième proposition — afin de ne pas fermer la porte à ce qui pourrait apparaître. La seconde réflexion était de ne pas présupposer de ce qui était central. Il m'a semblé important, à de nombreuses reprises, de décentrer mon regard pour m'intéresser à ce qui se déroulait dans les marges. Une fois cette nouvelle perspective apprivoisée, j'ai voulu interroger ce qu'elle entretenait ou provoquait : qu'est-ce qu'elle permettait de voir ou d'imaginer ? Comment explorait-elle le cadre attendu ? Qu'est-ce qu'elle disait de ce *devenir-net* ?

Le troisième point, qui occupe peut-être la place centrale dans l'ensemble de cette recherche, est la volonté de démontrer que, dans ce questionnement autour du *faire* et cette quête de l'indétermination, se trouvent les clés d'un savoir dont la nature vient mettre à mal « la dichotomie aristotélicienne entre   pist  m   (savoir intellectuel) et techn   (savoir pratique), ressurgie dans la philosophie analytique du XX   siècle à travers la distinction entre savoir et

¹⁶ LE COGUEIC Éric, « Démarches de recherche et démarche de création », dans *Ibid.*, p.308.

¹⁷ à ce propos : HAMANT Olivier, *La troisième voie du vivant*, Paris,   ditions Odile Jacob, 2022. L'auteur met en évidence l'importance de la « robustesse » par rapport à l'idéal de « performance ».

¹⁸ Je renvoie, à ce propos, à l'étude de Christian Laval qui met en évidence les bouleversements liés à la « capitalisation » de l'Université : LAVAL Christian, « Les nouvelles usines du savoir du capitalisme universitaire », *Revue du MAUSS*, vol. 33, n   1, 2009, pp. 173-184.

savoir-faire ».¹⁹ À partir, donc, des éléments mis en évidence par les ateliers d'écriture, mais aussi par l'écriture en recherche-crédation, j'aimerais mettre en évidence la production d'un savoir de type expérimental qui permettrait d'ouvrir de nouvelles perspectives à la recherche en études littéraires (iii). Celui-ci, situé à l'intersection entre pratique et théorie, donnerait une attention particulière aux hypothèses, aux processus et pas seulement aux résultats.²⁰ Si cette recherche vise, entre autres, à interroger les conditions de production de ce savoir, elle révèle également un véritable parti pris qui sera explicité dans un point ultérieur.

La recherche-crédation répond donc non seulement à des enjeux méthodologiques et épistémologiques, mais également sociétaux. Yve Citton, dans le *Post-scriptum sur les sociétés de recherche-crédation* (2018), donne ainsi plusieurs définitions de la démarche, dont certaines plus politiques :

Qu'est-ce que la recherche création ? Une aventure qui est en passe de devenir un mot d'ordre, diront les blasés. Un effort pour surmonter les barrières institutionnelles empêchant la recherche universitaire et la recherche artistique de dynamiser leurs convergences aussi bien que leurs différences, diront les gens sérieux. Une cinquième colonne frayant avec les milieux les plus avancés du capitalisme pour en accélérer l'implosion, diront les plus optimistes. Un appareil de capture pompant les énergies les plus rebelles pour les mettre au service de l'acceptabilité technologique, de l'excellence académique et de l'innovation entrepreneuriale, diront les moins naïfs. Et, bien entendu, tous auront raison.²¹

L'auteur considère le rapprochement entre la figure de l'artiste et celle de l'intellectuel·le non pas comme une dérive,²² mais bien comme la clé d'une quatrième forme de « gouvernementalité »²³ basée sur une réévaluation de la valeur. Ainsi, ce modèle, où règnent l'improvisation, la désoccupation ou encore la dérivation, poserait les bases d'une société qui n'obéirait plus à une logique marchande. Selon Citton, les propositions de Manning et Massumi

¹⁹ DELACOURT Sandra, SCHNELLER Sandra et THEODOROPOULOU Vanessa (éd.), *Le chercheur et ses doubles*, Paris, France, Éditions B42, 2015, p.6.

²⁰ Dans *Ibid.*, p.17, les auteur·ice·s reprennent le terme de « xeno-epistemics » développé par MAHARAJ Sarat, « Unfinishable Sketch of 'An Unknown Object in 4D' : Scenes of Artistic Research », *LetB*, vol.18., 2004, qui correspond particulièrement bien au propos développé ici. Ce savoir se caractériserait par la différence, la multiplicité et les alternatives.

²¹ CITTON Yves, *Post-scriptum sur les sociétés de recherche-crédation*, dans MANNING Erin, MASSUMI Brian, *Pensée en acte : vingt propositions pour la recherche-crédation*, Dijon, Presses du réel, 2018 (La petite collection ArTeC), p.97.

²² Beaucoup d'auteur·ice·s brossent ainsi le portrait de l'artiste « comme ». Citons, par exemple, BENJAMIN Walter, *L'Auteur comme producteur*, Paris, Maspero, 1934. ; KOSUTH Joseph, *L'artiste comme anthropologue*, Anvers, ICC, 1974. ; MENDER Pierre-Michel, *Portrait de l'artiste en travailleur*, Paris, Seuil, 2002. Ils interrogent ce qui caractérise le statut de l'artiste par rapport à d'autres positions sociales.

²³ Selon FOUCAULT Michel, *Naissance de la biopolitique : cours au Collège de France (1978-1979)*, Paris, Gallimard, 2004, la gouvernementalité désigne l'ensemble des moyens mis en place par les gouvernements pour diriger et réguler les comportements de chacun·e. Cette quatrième forme s'ajoute aux trois autres régimes : la souveraineté ; la discipline ; le contrôle.

seraient un « manuel de savoir-vivre (intensément ensemble) » et la recherche-création, une réponse aux enjeux sociaux, économiques et climatiques du XXI   siècle. Sans tomber dans l'exagération ou l'idéalisation, je crois, en effet, que cette approche pose la question de l'émergence et de la production du savoir, en soi, mais aussi par rapport à une tradition épistémologique occidentalocentr  e.

1.1.2. Posture et positionnalit  ²⁴

Cette recherche-création m'a amenée à me situer, tant d'un point de vue éthique que méthodologique. Pour cette raison, j'ai fait le choix, d'une part, d'écrire ce mémoire    la première personne du singulier — comme c'est le cas dans d'autres disciplines telles que l'anthropologie, par exemple. D'autre part, d'assumer — et de revendiquer — la nécessité, dans la discipline des études littéraires, entre autres, de remettre en question les fondements épistémologiques qui la déterminent, notamment à partir d'une réflexion méthodologique. Je reprends ainsi les propos de Bachelard (2003), cités par Bruneau : « Dis-moi comment on te cherche, je te dirai qui tu es. »²⁵

Dans plusieurs de ses essais, Bruno Latour s'interroge sur l'objectivité du chercheur ou de la chercheuse. Cell-eux-ci, selon le sociologue et philosophe des sciences, s'inscrivent dans un contexte et l'objectivité doit, dès lors, être comprise comme une construction sociale et collective plutôt que comme une qualité intrinsèque à la recherche scientifique. Dans cette optique, les *faits* scientifiquement établis, sont les produits d'un processus collectif, socialement situé et qui implique un nombre important de médiateurs influencés par des considérations politiques et sociales. Dans la première partie de *Le métier de chercheur* (2001), il s'interroge, par ailleurs, sur la nature de ces *faits* :

Si j'insiste sur le mot « faire », c'est en raison de l'ambiguïté étymologique qui s'attache, comme Gaston Bachelard l'avait relevé il y a déjà longtemps, au mot « fait », qui désigne tantôt ce qui est fabriqué, tantôt ce qui n'est pas fabriqué, mais donné, et qui échappe ainsi à toute discussion. Dans cette seconde conception, les faits s'imposent à nous, ce sont des choses solides, sur lesquelles on peut s'appuyer sans risque. Le paradoxe du fait scientifique est que, bien qu'il soit ce qui est fabriqué, il est aussi ce qui est solide. Et l'on peut considérer que toute la philosophie

²⁴ La notion de « posture » renvoie à la thèse développée par MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires : essai. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007. Selon lui, elle renvoie à une façon de se positionner dans un texte afin de créer une relation particulière avec les lecteur-ice-s et le contexte social. Celle de « positionnalité », développée dans le contexte des études féministes, est utilisée par de nombreux-x auteur-ice-s tel-le-s que Donna Haraway. Elle met en exergue la nécessité de considérer notre inscription dans la société afin d'interroger la manière dont celle-ci influence notre compréhension du monde et nos questions de recherche.

²⁵ BRUNEAU Monik, VILLENEUVE André (  d.), *op.cit.*, p.80.

des sciences actuelle est tendue vers la compréhension de ce paradoxe qui reste tout de même relativement mystérieux : comment ce qui est fabriqué dans les laboratoires peut-il devenir ce qui n'est pas fabriqué, ce qui est sûr, qui échappe à la discussion parce que c'est le fondement de tout le reste ?²⁶

Les propos de Latour viennent mettre en évidence la nature intrinsèquement construite des connaissances et donc la nécessité d'explicitier les éléments ou biais qui peuvent interagir avec notre capacité à produire de la recherche. Ce postulat appuie la nécessité de se positionner en tant que chercheur·euse : d'explicitier depuis où nous parlons.²⁷ Si je me réfère à ma propre expérience universitaire, il m'a toujours été enseigné de m'exprimer à la première personne du pluriel, par souci d'objectivité. Dans cette perspective, le ou la chercheur·euse n'est que l'interprète d'un texte qui s'exprimerait de lui-même.²⁸ Or, il me semble évident que l'endroit à partir duquel on s'exprime, tant d'un point de vue social que personnel, doit être pris en compte.

Utiliser le « je » relève donc d'un choix que je pose pour des raisons méthodologiques, mais aussi éthiques. Il interroge ce qui se joue, selon les propos de l'anthropologue Jacinthe Mazzocchetti, à l'interstice de ces deux « je » que sont le « je » méthodologique et le « je » biographique : il expose la recherche en termes de « trajets à parcourir, d'expériences à vivre, de transformations à incarner ».²⁹ Il révèle, en effet, mon implication dans les différentes phases de la recherche-création, mais également la manière dont celle-ci s'inscrit en moi. Autrement dit, *je* suis traversée par la recherche comme la recherche est traversée par moi : ce sont deux entités qui s'imbriquent mutuellement. L'utilisation du « je » rend donc compte de cet aspect méthodologique.

Mais il est aussi biographique. Il dit quelque chose de moi, de ce qui me touche et ce qui m'anime. Au-delà de cette intimité que permet le « je », il est également adressé. Le « je » réfère donc toujours à une intimité qui se construit dans son rapport avec d'autres intimités. Ce « je » qui *s'écrit* dans cette recherche-création n'est pas unique : il est la somme des expériences qui l'ont construit et il est donc aussi beaucoup de « il », de « elle » et de « nous ». Il ne fait pas que

²⁶ LATOUR Bruno, *Le métier de chercheur : regard d'un anthropologue*, Paris, Éditions Quae, 2001 (Sciences en questions), p.13.

²⁷ Comme l'indique toutefois Jacinthe Mazzocchetti, « le piège serait d'imaginer que cette énonciation de soi puisse s'autosuffire et faire office de garantie de la véracité de la parole. » Dans MAZZOCCHETTI Jacinthe, « Basculements sensibles, implications et écritures », dans DEFREYNE Elisabeth, MOFRAD Hagdad Ghazaleh, MESTURINI Silvia et al., *Intimité et réflexivité, Itinérances d'anthropologues*, Louvain-La-Neuve, Academia, 2015, p.83.

²⁸ Cela n'empêche cependant pas de considérer que tout·e chercheur·euse est *affecté·e* par sa recherche. Il me semble évident que toute étude nécessite un minimum d'implication personnelle. Mais c'est justement parce qu'elle s'appuie sur qui l'on est, qu'il est important de questionner ce « qui » et de lui donner une place.

²⁹ MAZZOCCHETTI Jacinthe, *op.cit.*, p.86.

composer mais au contraire, il se *dé-compose* progressivement, au fur et à mesure de l'écriture. En ce sens, Deleuze et Guattari, dans l'introduction de *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie* (1980) proposent une autre approche :

Nous avons écrit l'*Anti-Œdipe* à deux. Comme chacun de nous était plusieurs, ça faisait déjà beaucoup de monde. Ici, nous avons utilisé tout ce qui nous approchait, le plus proche et le plus lointain. Nous avons distribué d'habiles pseudonymes, pour nous rendre méconnaissables. Pourquoi avons-nous gardé nos noms ? Par habitude, uniquement par habitude. Pour nous rendre méconnaissables à notre tour. Pour rendre imperceptible, non pas nous-mêmes, mais ce qui nous fait agir, éprouver ou penser. Et puis parce qu'il est agréable de parler comme tout le monde, et de dire le soleil se lève, quand tout le monde sait que c'est une manière de parler. Non pas en arriver au point où l'on ne dit plus je, mais au point où ça n'a plus aucune importance de dire ou de ne pas dire je. Nous ne sommes plus nous-mêmes. Chacun connaîtra les siens. Nous avons été aidés, aspirés, multipliés.³⁰

Je suis particulièrement sensible à l'œuvre de Deleuze et Guattari. La manière dont fond et forme s'articulent dans *Mille plateaux* a été une réelle source d'inspiration, quoique difficilement égalable. J'ai fait le choix d'utiliser le « je » afin de marquer une rupture par rapport aux autres travaux de recherche que j'ai pu produire.

Mais à partir de l'insertion de poèmes écrits en « nous » qui accompagnent des photographies, en noir et blanc, prises pendant la rédaction de ce mémoire, j'aimerais tisser, tout au long de ce dernier, un fil qui souligne la qualité nécessairement plurielle de mon écriture. À travers ce long poème, dont les échos peuvent se situer du côté de la narration épique, je voudrais prendre le contre-pied du « je ». Alors que ce dernier finit par effacer toute trace des discontinuités qui fondent mon rapport à l'écriture, le « nous » insiste sur ces aspérités. Il choisit aussi de recueillir, de glaner : de s'opposer, finalement au grand mythe de la conquête occidentale.³¹ Au contraire, s'écrit une épopée plurielle, polyphonique qui fait l'éloge de la subsistance plutôt que de la destruction et de la mort comme dans nos grands récits fondateurs. Elle se veut aussi locale, s'inscrivant dans les espaces que mon écriture a elle-même traversés, en opposition aux tendances universalisantes des narrations traditionnelles. C'est un « nous » qui se veut féminin, mais ouvert aux hommes : un « nous » qui n'est pas belliqueux et excluant, mais plutôt accueillant et sensible.

³⁰ DELEUZE Gilles, *Capitalisme et schizophrénie.2, Mille plateaux*, Paris, Éd. de Minuit, 1989 (Collection Critique), p.9.

³¹ Je me réfère ici à l'article : LE GUIN KROEBER Ursula, *La théorie de la fiction-panier*, trad. de l'anglais (États-Unis) par COHEN Aurélien, *Terrestres*, 14 octobre 2018. Dans ce récit, l'écrivaine écoféministe met en évidence la possibilité de narrations qui mettent en avant d'autres formes d'héroïsme, récoltant *l'avoine* et les *histoires*.

C'est en partie la réponse que je donne aux questionnements éthiques que Marie Joqueviel-Bourjea résume en ces termes :

Or c'est en termes *éthiques* que nous avons à penser ces déplacements, dont le premier mérite consiste, pour chacun des acteurs concernés (étudiant, encadrant, institution), à faire passer les impératifs du terrain de la morale (*Tu dois*) à celui de l'éthique (*Il faut que je*). *Si je ne dois pas* (ou *plus*) c'est-à-dire *si je ne réponds pas* (*plus*) à une obligation transcendante (qu'elle prenne la forme d'une posture d'encadrement, d'un type ou d'une démarche de recherche, d'un format de travaux...) de quel *Il faut que je* répondre (et même *construire*) pour faire droit à l'exigence immanente de créer... en contexte universitaire ?³²

Il s'agit d'un « je » qui tente de s'interroger lui-même afin de promouvoir la réflexivité et l'intégrité dans la recherche. Et il s'agit d'un « nous » qui s'oppose « à l'histoire que les chasseurs de mammoth racontaient et qui parlait de cogner, lancer, violer et tuer, qui parlait du Héros ».³³ La relation qu'entretiennent ces deux postures veut donc montrer la complexité des rapports entre individu et communauté, mais surtout les possibilités de création d'un nouveau vivre-ensemble.

1.1.3. Un parti pris

S'engager dans une recherche-crédation a été, du moins pour moi et dans le contexte universitaire de l'UCLouvain et de l'Unil, un véritable questionnement sur ce que signifiait faire de la recherche à l'Université. J'aimerais, dans ce point, aborder trois pistes de réflexion.

La première (i) est d'ordre épistémologique. Isabelle Stengers, dans *Au temps des catastrophes : résister à la barbarie qui vient* (2009), développe la notion de « cosmopolitique ». Cette dernière, reprise entre autres par Bruno Latour, met en évidence la coexistence de différents modes de connaissances et de points de vue dans le contexte scientifique. Son postulat est qu'il n'existe pas de science universelle et objective, mais bien différents savoirs situés, influencés par des valeurs, des croyances et des intérêts particuliers. À la suite de la philosophe belge, mais aussi des auteur·ice·s de *Le chercheur et ses doubles*, je voudrais mettre en exergue un certain nombre de non-dits de la recherche qui me semblent pourtant primordiaux pour comprendre la nature du savoir qu'elle produit.

³² JOQUEVIEL-BOURJEA Marie, Incipit vita nova. *Recherche-crédation : enjeux esth/éthiques*, dans HOUDART-MEROT Violaine, PETITJEAN AMarie, *op.cit.*, pp.60-61.

³³ LE GUIN KROEBER Ursula, *op.cit.*, p.3.

Ainsi, si « la recherche se donne souvent à voir sous la forme des savoirs qu'elle établit »³⁴, c'est qu'elle oublie généralement les conditions, nécessairement incomplètes, de son énonciation. Autrement dit, tout savoir scientifique doit recourir au langage pour se dire et de ce fait, dépend du récit pour être validé. Par conséquent, une définition du savoir peut être : « un espace discursif distinct du domaine de la conscience pensante et qui peut être investi non seulement dans des démonstrations, mais aussi “dans des fictions, dans des réflexions, dans des récits, dans des règlements institutionnels, dans des décisions politiques.” »³⁵

Dès lors, comme tout discours, le savoir se fait et se défait : ce sont des questionnements, doutes et incompréhensions que la recherche n'évoque pourtant pas. C'est pourquoi j'aimerais réfléchir à la manière dont la recherche-crédation, grâce à sa méthode, produit un savoir particulier qui se déploie justement en opposition à une idée de la recherche abstraite et monolithique. Elle permet de déstabiliser les catégories traditionnelles pour proposer un savoir dont la valeur résiderait dans, sans distinction, un écrit scientifique, un poème ou un récit de vie.³⁶ À partir, entre autres de l'insertion de textes poétiques qui viennent transcender la forme habituelle du mémoire, j'aimerais montrer la nécessité pour la recherche de reconnaître l'existence d'un savoir expérimental, ouvert sur l'indétermination et la multiplicité.

La seconde réflexion (ii) est d'ordre méthodologique. En effet, Lyotard, dans *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir* (1979), met en évidence qu'une discipline doit s'engager dans un processus d'auto-explication pour comprendre et clarifier ses propres connaissances. De plus, revenir sur les particularités des différents champs méthodologiques permet également d'identifier les liens que ces classifications entretiennent avec « les contextes sociaux, économiques, politiques ou idéologiques qui les ont vus émerger et prospérer ».³⁷ Il s'agit donc de reconnaître, outre la manière dont la constitution des territoires disciplinaires oriente les résultats de nos recherches, que ces dernières répondent aussi à des pressions économiques et politiques. En d'autres termes, les sciences humaines sont directement liées à des enjeux de légitimation sociale des décisions politiques.³⁸

Dans cette optique, il semble nécessaire, d'une part, de questionner les rapports de domination qu'entretiennent des démarches de recherche-crédation si elles n'interrogent pas le fort capital

³⁴ DELACOURT Sandra, SCHNELLER Sandra et THEODOROPOULOU Vanessa (éd.), *op.cit.*, p.21.

³⁵ FOUCAULT Michel, *L'archéologie du savoir* dans *Ibid.*, p.8.

³⁶ Sans compter toutes les formes d'expression qui ne reposent pas sur le langage écrit ou oral. Je pense, par exemple, à la danse, la musique... À ce sujet : LAPLANTINE François, *Cheminements : voies anthropologiques et voies artistiques de la connaissance*, Louvain-la-Neuve, Academia, 2021.

³⁷ DELACOURT Sandra, SCHNELLER Sandra et THEODOROPOULOU Vanessa (éd.), *op.cit.*, p.23.

³⁸ *Ibid.*, p.24.

symbolique qui continue à être accordé à l'autorité académique par rapport à d'autres producteur·ice·s de savoir.³⁹ D'autre part, il s'agit de faire émerger de nouveaux *territoires* à l'intersection de différentes disciplines. C'est pourquoi le dernier point de cette étude sera, entre autres, consacré à la manière dont la recherche-crédation permet de *panser* notre rapport à la recherche en milieu académique.

Enfin, la troisième (iii) est d'ordre éthique. La recherche, dans sa forme traditionnelle, peut être la source de mal-être et de souffrance.⁴⁰ En me basant sur mon expérience personnelle et celle de mes amie·e·s, étudiant·e·s de master en sciences humaines, j'ai observé que, tout en nous incitant à une forte implication personnelle, le cadre académique ne nous offrait qu'exceptionnellement la possibilité d'un retour réflexif sur nos pratiques. Le rapport qu'entretennent les étudiant·e·s aux œuvres enseignées est, selon moi, une question fondamentale qui n'est finalement que rarement posée. Comment cette étudiante pour qui la lecture de *Voyage au bout de la nuit* (1932) a été un véritable traumatisme, se remet-elle ? Comment cette autre, en pleurs face au texte de Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur* (1921), continue-t-elle d'étudier ? Quelles réponses nous donnent l'Université et le corps enseignant ? Quelle place est donnée à ces émotions qui traversent tout·e étudiant·e en lettres ? Dans la recherche, cette affection est invisible, voire indicible. Cela contribue à donner l'impression qu'il n'y a pas de place pour elle. Or la manière dont nous affectent nos recherches a été davantage pensée en anthropologie :

Dans le cadre des enquêtes ethnographiques, la notion de double affection fait référence à la question des affects et de leurs incidences, ainsi qu'à celle de la place négociée. En conséquence, d'une part, être affecté, c'est ressentir, recevoir, rencontrer (Favret-Saada, 1990), et ce en fonction de la personne que nous sommes, à un instant précis. En outre, les affects se révèlent souvent être des clefs de compréhension de certains enjeux clefs. Être à l'écoute des chamboulements émotionnels provoqués par les situations d'enquête participe d'une ethnographie sensible (Laplantine, 2005). D'autre part, être affecté, c'est aussi occuper une place. Affectation également interreliée à la personne que nous sommes et/ou à ce que nous représentons, parfois à notre insu. Place négociée et renégociée en permanence dès lors entre ce que nous sommes dans un espace-temps singulier et ces places que l'on nous donne, à partir de laquelle nous menons nos recherches.⁴¹

³⁹ Je me réfère ici aux questionnements posés dans la discussion finale « Enjeux et symptômes d'un rapprochement entre art et recherche » dans *Ibid.*, pp.157-168. Les auteur·ice·s s'étonnent de l'interchangeabilité de l'artiste et du chercheur ou de la chercheuse dans un contexte de « capitalisme cognitif ».

⁴⁰ À titre indicatif, je donne la référence d'un article qui fait état de la situation dans le cadre doctoral : BOISSELIER Jeanne, et al. « Vulnérabilité sociale et santé mentale : quand les doctorants sont mis à mal », *Nouvelle revue de psychosociologie*, vol. 33, n°1, 2022, pp. 167-182. Mes propos sont cependant principalement basés sur mes expériences personnelles.

⁴¹ MAZZOCCHETTI Jacinthe, *op. cit.*, pp.85-86.

Les œuvres auxquelles les étudiant-e-s en lettres sont confronté-e-s sont autant de rencontres dont il est nécessaire de prendre soin. Pour cette raison, je crois que l'intégration d'une dimension créative dans les cursus universitaires est une nécessité. Elle permet d'éclairer autrement nos pratiques de recherche tout en proposant un lieu dans lequel les étudiant-e-s peuvent penser (voire panser) leurs affections.

1.2. Définition des concepts

Après avoir énoncé le cadre théorique relatif à ma pratique de recherche-crédation, il me semble nécessaire de définir les notions sur lesquelles repose une partie des réflexions amenées dans cette étude. Le thème des ateliers était, en effet, la ville. Bien que cette recherche dépasse le cadre de cette dernière, ses développements n'en restent pas moins ancrés dans une volonté de porter un autre regard sur ce qui nous entoure. J'ai fait le choix de préciser directement ces concepts afin de pouvoir ensuite les manier à ma guise, sans ne plus devoir m'arrêter sur leur définition.

Si l'ensemble du travail repose donc sur leur compréhension préalable, il est possible que ceux-ci ne soient plus directement perceptibles dans le corps de texte. Pourtant, ils en sont le socle et pour cette raison, demandent à être expliqués. Face à l'étendue des études les concernant — notamment en philosophie et en anthropologie — j'ai dû opérer des choix qui me semblaient pertinents par rapport à l'objet de ma propre recherche. Pour cette raison, certains auteur-ice-s généralement considéré-e-s comme des pionnier-ère-s peuvent ne pas être cité-e-s ici.

1.2.1. L'espace

Le concept d'*espace* a été l'objet de nombreux travaux de la part de plusieurs chercheur-euse-s. Il fait également partie de notre vocabulaire quotidien, renvoyant tantôt à l'étendue infinie de l'univers (l'espace galactique) tantôt au besoin de s'isoler, de poser des limites (l'espace personnel). Cette duplicité que révèle l'utilisation ordinaire de ce terme met en exergue la difficulté de circonscrire son champ d'application. Il y aurait, d'une part, l'espace en tant que partie, délimitée et délimitable, dans laquelle on se situe, de laquelle on entre et l'on sort. D'autre part, l'espace en tant qu'expérience, en tant que pratique ou en tant que construction.⁴² Je m'intéresserai ici davantage à l'espace en tant qu'expérience — quoique,

⁴² L'espace en tant que construction ne sera pas abordé dans ce point, mais l'anthropologie de la spatialité et de l'habité se consacre presque essentiellement à cette question. Parmi les auteur-ice-s principaux-ales je citerai : BOLLNOW Otto Friedrich, *Human space*, London, Hyphen, 2011 ; LEFEBVRE Henri, *La production de l'espace*,

selon moi, celle-ci soit également liée à la pratique. Dès lors, je postule que l'individu est confronté à une multitude d'*espaces* mais que l'expérience qu'il fait de chacun d'eux est celle de l'*espace*, en tant qu'*expérience unifiante*, au sens husserlien du terme.

Le premier élément est donc la relative hétérogénéité de l'espace à laquelle l'individu est confronté dans sa pratique quotidienne. Selon George Perec dans *Espèces d'espaces* (1974), l'espace est composé d'une multitude de « petits bouts d'espaces » dans lesquels nous errons. L'expérience spatiale se fait, par conséquent, dans la rencontre, l'adversité : c'est l'obstacle qui détermine la nature de cette dernière. Il explique :

Lorsque rien n'arrête notre regard, notre regard porte très loin. Mais s'il ne rencontre rien, il ne voit rien ; il ne voit que ce qu'il rencontre : l'espace, c'est ce qui arrête le regard, ce sur quoi la vue bute : l'obstacle : des briques, un angle, un point de fuite : l'espace, c'est quand ça fait angle, quand ça s'arrête, quand il faut tourner pour que ça reparte. Ça n'a rien d'ectoplasmique, l'espace ; ça a des bords, ça ne part pas dans tous les sens, ça fait tout ce qu'il faut faire pour que les rails de chemins de fer se rencontrent bien avant l'infini.⁴³

L'espace pour Perec est donc l'expérience que l'individu fait des fissures, des points de friction qui le composent. Il n'existe que par les limites qui le déterminent. Ce qui me semble particulièrement intéressant dans cette citation, et qui revient chez différent·e·s auteur·ice·s, c'est le lien entre l'expérience spatiale et le regard. Le corps, chez nombre d'entre ell·eux, devient, dans un même mouvement, la condition et l'obstacle : l'œil — comme le langage — est à la fois ce qui relie l'individu au monde, mais aussi ce qui l'empêche d'en faire une expérience complète.

C'est dans cette perspective que, dans *La poésie moderne et la structure d'horizon* (1989), Michel Collot réfléchit à la notion d'horizon non pas seulement comme « un simple thème parmi d'autres, mais comme une véritable structure régissant à la fois le rapport au monde, la constitution du sujet et la pratique du langage ».⁴⁴ Pour interroger ce concept, l'auteur se base sur la phénoménologie et notamment sur la définition qu'en donne Husserl. Celui-ci distingue « l'horizon interne » de « l'horizon externe ». Selon le philosophe, le premier met en évidence que notre regard absente toujours une part du réel. Voir une face d'un objet revient toujours à « apprésenter » les autres faces : elles ne sont pas visibles, mais toujours *pressenties*

Paris, Anthropos, 1974. Le premier met en évidence que l'espace se construit à partir de l'expérience humaine et le second, que l'espace est le résultat des actions et interactions de différents groupes sociaux.

⁴³ PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Éditions du Seuil, 2022 (La librairie du XXI^e siècle), p.150.

⁴⁴ COLLOT Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989 (Écriture), p.6.

à l'horizon du champ visuel. Cette face cachée fait partie intégrante de l'élaboration de la signification d'un objet.⁴⁵

Le second, l'horizon externe, s'intéresse à la relation que ce dernier établit avec les autres objets qui l'entourent. De fait, « une chose n'est jamais vue seule, mais toujours en rapport avec un champ sur le fond duquel elle s'enlève : le regard ouvre un horizon sous lequel il outrepassa la chose à voir, et sous lequel il la recueille à partir de son champ de présence. »⁴⁶ La structure d'horizon est donc toujours « appréhension » et « dépréhension ». C'est pourquoi, comme chez Perec, l'expérience de l'espace est toujours l'expérimentation de la finitude humaine : nous butons irrémédiablement sur nos propres limites — physiques (l'œil), mentales (la mémoire) — et pour cette raison, il faut partir à « sa conquête ».

Si chez les deux auteurs, l'expérience de l'espace existe grâce aux limites qu'elle fait apparaître, le traitement qu'ils confèrent à ces « laps d'espaces » diffère. Collot met ainsi en évidence que ce qui intéresse particulièrement les poète·esse·s contemporain·e·s, c'est la part d'invisible sur laquelle ouvre l'*horizon*.⁴⁷ Pour Perec, il s'agit plutôt de rendre visible ce que la pratique quotidienne des espaces a rendu opaque. Pour Collot, les poète·esse·s contemporain·e·s voient dans la limite qu'impose l'*horizon*, une ouverture sur une nouvelle étendue infinie à explorer. C'est dans cet envers invisible que se situerait l'essence même des « choses ».⁴⁸ Perec, au contraire, s'intéresse à la ligne d'horizon en elle-même : selon lui, c'est dans la quête de l'interstice qui se crée entre les différents espaces que se situe l'essentiel de l'activité des poète·esse·s.

Collot et Perec semblent s'inspirer de l'une des plus grandes œuvres de Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (1945). Dans celle-ci, le philosophe entend restituer sa place au corps en tant que lieu de notre perception, mais aussi en tant que lieu d'un savoir *incorporé*. De plus, il termine son chapitre dédié à l'espace en ces termes :

Il y a une certitude absolue du monde en général, mais non d'aucune chose en particulier. La conscience est éloignée de l'être et de son être propre, et en même temps unie à eux, par l'épaisseur du monde. Le véritable cogito n'est pas le tête-à-tête de la pensée avec la pensée de cette pensée : elles ne se rejoignent qu'à travers le monde. La conscience du monde n'est pas *fondée* sur la conscience de soi, mais

⁴⁵ *Ibid.* p.16.

⁴⁶ *Ibid.*, p.18.

⁴⁷ *Ibid.*, p.104.

⁴⁸ Par ce terme, Collot renvoie au recueil de Francis Ponge, *Le parti pris des choses* (1942). Il questionne ainsi la manière dont le poète tente d'explorer, grâce au langage poétique, le mode d'être des *choses*, c'est-à-dire, la part d'obscurité qui les définit. Dans *Ibid.*, pp.173-174.

elles sont rigoureusement contemporaines : il y a pour moi un monde parce que je ne m'ignore pas ; je suis non dissimulé à moi-même parce que j'ai un monde.⁴⁹

Merleau-Ponty pose les bases d'une nouvelle épistémologie dans laquelle toute connaissance se fonde dans le rapport complexe qu'entretiennent monde et corps. Ce dernier représente donc non seulement le moyen d'expérimenter l'espace, mais surtout son lieu d'existence.

Il dessine également un point d'opacité absolu, qui n'est pas sans rappeler les propos de Roland Barthes dans *La chambre claire : notes sur la photographie* (1980). Selon le sémiologue, l'échec du dispositif réside toujours dans l'obstacle que représente la photographie en elle-même parce que celle-ci absente le réel. Mais il démontre en outre que, ce faisant, la photographie fait apparaître un hors-champ, le *punctum*, qui naît de la friction entre le réel et l'immuable, c'est-à-dire, entre la capacité de l'image à représenter et celle de provoquer l'imagination.⁵⁰ Le corps est donc également ce point aveugle qui absente le réel tout en le révélant d'une façon telle qu'il vient nous toucher. Dans l'expérience spatiale, l'image n'est jamais complète et absente toujours, d'une certaine manière, une part du réel.⁵¹ Mais c'est ce vide, créé par l'intermédiaire du corps, qui, dans un même temps, rend l'expérience totale et signifiante.

1.2.2. Le lieu

Dans l'introduction à un colloque, portant sur les notions d'espace et de poésie, il est dit ceci : « Dans la mesure où la donation de l'espace dans la perception n'est jamais pleine ni entière, elle en appelle à l'ouverture d'un autre espace : celui de la parole, qui est aussi l'espace de l'Autre ou encore celui de l'à-venir. Cette lacune ouvre l'espace à de multiples possibilités d'expression poétique. C'est un *non-lieu* qui donne *lieu* à l'écriture. »⁵² Cette citation interroge les notions de *lieu* et de *non-lieu* dans leur rapport à l'écriture. Deux auteurs ont considérablement contribué à leur définition.

⁴⁹ MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1972 (Bibliothèque des idées), p.344.

⁵⁰ « *Punctum*, c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure — et aussi petit coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne). » Dans BARTHES Roland, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980 (Cahiers du cinéma), p.49.

⁵¹ Une autre œuvre fondatrice est celle de Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace* (1957). Dans celle-ci, il démontre le primat de l'imagination sur l'intellect et la perception. L'importance de son apport réside dans son étude de la génération « d'espaces poétiques ». En s'intéressant aux ressources poétiques d'espaces tels que le nid ou la cave, il met en évidence que l'expérience spatiale est avant tout médiatisée par l'imagination.

⁵² COLLOT Michel, MATHIEU Jean-Claude, *Espace et poésie : Rencontres sur la poésie moderne : actes du colloque des 13, 14 et 15 juin 1984*, Paris, École normale supérieure, 1987 (Littérature), p.8.

D'un côté, Michel de Certeau, dans *L'invention du quotidien* (1980), entreprend de décrire les opérations qui sont à la source de nos pratiques quotidiennes. Parmi ces dernières, il évoque notamment la marche en tant qu'elle fonde notre rapport à la ville. Afin d'explicitier sa conception, il commence par distinguer l'*espace* et le *lieu* :

Au départ, entre espace et lieu, je pose une distinction qui délimitera un champ. Est un lieu l'ordre (quel qu'il soit) selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence. S'y trouve donc exclue la possibilité, pour deux choses, d'être à la même place. La loi du propre y règne : les éléments considérés sont les uns à côté des autres, chacun situé en un endroit « propre » et distinct qu'il définit. Un lieu est donc une configuration instantanée de positions. Il implique une indication de stabilité. Il y a espace dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable de temps. L'espace est un croisement de mobiles. Il est en quelque sorte animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient. [...] À la différence du lieu, il n'a donc ni l'univocité ni la stabilité d'un propre. En somme, l'espace est un lieu pratiqué.⁵³

Certeau distingue donc *lieu* et *espace* selon des critères de stabilité et de mouvement. Alors que l'un se caractérise par l'ordre qu'il induit, l'autre est trajectoire vers une indétermination. En pratiquant le *lieu*, celui-ci devient l'*espace*, c'est-à-dire, un *lieu* dans lequel s'inscrit un ensemble d'opérations qui l'orientent, le situent à un moment donné.

Pour cette raison, Certeau donne un rôle fondamental au récit.⁵⁴ Pour qu'un *lieu* devienne *espace*, il faut que la pratique qu'on en fait vienne déplier et révéler ses significations.⁵⁵ À partir du terme de « pratique », Certeau explore ainsi les similarités entre la marche et l'énonciation : toutes deux se situent en tant que « réalisation » spatiale ou langagière. La mise en récit, par le mouvement qu'elle implique, détient, dès lors, un véritable potentiel créateur : elle est fondatrice d'*espaces*. Les lieux, sont, pour Certeau, « des récits en attente et [qui] restent à l'état de rébus »⁵⁶.

D'un autre côté, l'anthropologue Marc Augé propose une définition du lieu anthropologique dans la lignée d'une grande tradition héritée de Marcel Mauss. Le lieu est considéré comme le symbole d'une « culture localisée dans le temps et l'espace ».⁵⁷ Pour le définir, il distingue trois critères que tous ont en commun : leur dimension identitaire (i),

⁵³ CERTEAU Michel de, *L'invention du quotidien. 1, Arts de faire*, Paris, Union générale d'éditions, 1980, p.208.

⁵⁴ *Ibid.*, p.206.

⁵⁵ Il est intéressant de remarquer que dans l'approche écopoétique, le lieu est justement « un espace qui a reçu un sens et qui à ce titre, mérite que l'on prenne soin, que l'on s'attache à sa sauvegarde ». Pierre Schoentjes s'inspire des travaux de Lawrence Buell dans SCHOENTJES Pierre, *Ce qui a lieu : essai d'écopoétique*, Paris, Wildproject, 2015 (Tête nue), p.181.

⁵⁶ CERTEAU Michel de, *op.cit.*, p.196.

⁵⁷ AUGÉ Marc, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992 (La librairie du XX^e siècle), p.48.

relationnelle (ii) et historique (iii). Cette vision s'inscrit également dans la lignée des propos d'Augustin Berque, *Écoumène, introduction à l'étude des milieux humains* (2000). Celui-ci conçoit l'être humain comme un être géographique : il ne peut exister sans lieu dans lequel s'inscrire. Mais le lieu lui-même n'existe qu'à partir du processus d'anthropisation et d'humanisation qui s'établit entre l'Homme et son milieu. Le lieu anthropologique est donc un espace, délimité, qu'investissent historiquement et identitairement les Hommes. L'anthropologue doit pouvoir mettre à jour *l'idéo-logie* d'une société, c'est-à-dire, la manière dont la construction de lieux correspond à son organisation sociale.⁵⁸

Cet investissement symbolique, donc, semble, dans un premier temps, s'opposer aux « non-lieux » : « l'hypothèse ici défendue est que la surmodernité est productrice de “non-lieux”, c'est-à-dire d'espaces qui ne sont pas eux-mêmes des lieux anthropologiques et qui, contrairement à la modernité baudelairienne, n'intègrent pas les lieux anciens. »⁵⁹ Il s'agit, par exemple, des supermarchés, des autoroutes, des chaînes d'hôtels ou de camps pour réfugié-e-s : ce sont les endroits où chacun-e se déplace pour ell-lui-même sans créer de liens avec les autres personnes.

Mais, grâce à l'apport de Certeau, Augé complexifie cette définition : le *non-lieu* n'est pas uniquement le contraire du *lieu* mais bien un état d'être-au-monde particulier. Il prend l'exemple du voyageur : celui-ci crée un espace, induit par le mouvement du voyage, dans lequel, sans pouvoir discerner la totalité des paysages qui défilent devant lui, il se retrouve lui-même. Le *non-lieu*, selon Augé, correspond à cette forme d'absence du monde extérieur qui rend d'autant plus palpable la présence au monde du sujet.⁶⁰ La surmodernité provoque cet état d'être-au-monde dans lequel le dehors se vide de tout sens dans une expérience de « soi à soi et mise à distance simultanée du spectateur et du spectacle ».⁶¹ L'individu, cependant, se trouve isolé face à la prise de conscience de sa propre solitude. Pour cette raison, les *non-lieux* peuvent être des *lieux* de production de mal-être et de violence.

⁵⁸ Dans BERQUE Augustin, « Lieu », dans *Écoumène, introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 2009 (Alpha), pp.21-44.

⁵⁹ AUGÉ Marc, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, op.cit., p. 100.

⁶⁰ Dans *Être et temps* (1927), Heidegger fait une distinction entre *sorge* et *besorgen*. Le premier terme correspond au souci, à l'existence authentique dans laquelle on ne se rapporte non plus aux *étants* mais à l'être et à sa propre existence. Le second renvoie à la préoccupation, à l'existence inauthentique dans laquelle on se réfère aux étants du monde comme à des outils, dans un rapport instrumental au monde. Dans le *non-lieu*, le sujet n'est plus en relation avec des objets saisis comme des instruments, mais il est confronté à une expérience sans signification (émotionnelle, symbolique, culturelle). Il sort d'un rapport aux *étants* pour entrer dans un rapport à l'être et à sa propre expérience.

⁶¹ AUGÉ Marc, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, op. cit., p.116.

Le rapport quotidien à la ville postmoderne entretient un processus dans lequel toute signification du monde est absente : la ville ne signifie plus, mais est, comme le démontre Augé, productrice de *non-lieux* dans lequel on passe en ne prenant conscience que de notre propre solitude. La mise en récit par l'écriture permet, d'une certaine manière, de fonder des espaces, au sens de Certeau, dans lesquels s'épanouissent de nouveaux rapports au monde et à soi.

1.2.3. Le paysage

La notion de paysage, selon Antonio Rodriguez, peut être définie « comme une configuration de l'espace. En tant que "configuration" à partir d'une perspective, il implique une dynamique du corps, des imaginaires, des schèmes de représentation, et se déploie aussi bien dans des lieux dits "naturels" que dans les villes ou leurs périphéries. »⁶² Développée dans son ouvrage *Le paysage originel : changer de regard sur les poésies francophones* (2022), cette définition met en évidence le caractère construit du paysage. À la différence de l'*espace* ou du *lieu*, cette notion est, en effet, généralement abordée dans les études de lettres : elle correspond à ce que la littérature produit, c'est-à-dire, des imaginaires — des objets culturels, des représentations — sur lesquels s'appuyer pour s'orienter dans le monde. Ainsi, comme le mettent en évidence Collot et Rodriguez dans *Paysage et poésies francophones* (2005), « le "paysage" d'un poète-sse ne relève pas de la *mimésis*, mais de la *poiésis* : il ne se borne pas à reproduire un paysage extérieur, mais en produit une vision et une version originales, en lui associant les émotions qu'il provoque, les significations qu'il évoque et les horizons qu'il convoque ». ⁶³ Le paysage se situe donc à l'intersection de l'intime et du dehors : il est le produit d'un va-et-vient entre orientations individuelles et culturelles. ⁶⁴ Le paysage est également une manière, pour l'individu, de s'*ex-primer* : il devient le support de son intériorité avec laquelle se noue un rapport de correspondance.

⁶² RODRIGUEZ Antonio, *Le paysage originel : changer de regard sur les poésies francophones*, Paris, Hermann, 2022, p.33.

⁶³ COLLOT Michel, RODRIGUEZ Antonio (dir.), *Paysage et poésies francophones*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2005, p.59.

⁶⁴ En ce sens, les ateliers d'écriture proposés aux étudiant-e-s de Louvain-la-Neuve et de Lausanne pourraient s'inscrire dans cette perspective. En effet, à travers le traitement qu'ils font du paysage urbain, se déploient les influences historiques, littéraires et politiques des deux pays. Pour approfondir ces questions, je renvoie, pour la Belgique francophone à l'article de AUBERT Nathalie, « Poésie et paysage dans la poésie belge francophone », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 63, 2011, pp.91-106. Celle-ci met en évidence les liens entre paysage et élaboration du « mythe nordique » chez des auteurs tels que André Van Hasselt, Georges Rodenbach ou Émile Verhaeren. Pour le contexte suisse romand, l'étude déjà citée de RODRIGUEZ Antonio, *Le paysage originel : changer de regard sur les poésies francophones*, *op. cit.*, permet d'identifier le paradoxe qui se joue chez les auteur-ice-s francophones entre tendance à l'universalisme et au régionalisme.

Ce rapprochement entre intériorité et extériorité est expliqué par Collot dans son ouvrage *Paysages et poésie : du romantisme à nos jours* (2005). Dans celui-ci, l'auteur retrace l'histoire des métamorphoses subies par le « paysage poétique ». ⁶⁵ À sa suite, je propose ici de relever les étapes les plus significatives du traitement du paysage en poésie. Ainsi, il met en évidence que, si jusqu'en 1830, le paysage était révélateur d'une profondeur de l'âme propre au romantisme, la modernité poétique est marquée par le constat de « l'échec fatal de toute tentative d'évocation lyrique ou de représentation mimétique du paysage ». ⁶⁶

Rimbaud en fait un lieu magique composé d'associations nouvelles et de métaphores incongrues. Comme en peinture, les avant-gardes poétiques contribuent à rendre le paysage de plus en plus méconnaissable. Les guerres du début du XX^e siècle finissent par le « défigurer » : les poète-sse-s ne croient plus aux images des temps passés et portent sur lui un regard nouveau. ⁶⁷ À partir de ce parcours historique, Collot souligne l'importance du paysage non pas seulement en tant que thématique, mais surtout parce qu'il a amené les poète-sse-s à se renouveler — formellement notamment. ⁶⁸ Au moment où la guerre, par exemple, empêche de croire encore à un paysage unifié et pacifique, l'écriture explose pour tenter de s'approcher au plus près de cette nouvelle réalité.

L'apport de Cauquelin dans *L'invention du paysage* (2004) permet également de comprendre comment ce dernier s'est construit comme équivalent de la nature d'une part, et comme donné culturel d'autre part. Ainsi, selon elle, le paysage peut être considéré comme une forme « d'énoncé » : il doit correspondre à des « conditions d'énonciation » précises pour pouvoir être appréhendé. ⁶⁹ S'il *s'énonce*, il est aussi *énoncé* : les discours le fondent et le façonnent. De plus, le passage du paysage à la nature est, selon elle, le produit de deux opérations : « le cadrage, tout d'abord, par quoi nous soustrayons une partie de la vision — cela ne va pas, dirons-nous, et nous harmoniserons les éléments naturels dans une unité contrainte par le cadre. Puis un jeu de transports avec les quatre éléments dont se constitue pour nous la Nature (car il y faut de l'eau et du sable, de la terre et du ciel). » ⁷⁰

⁶⁵ Collot indique ainsi que « En poésie comme ailleurs, le paysage est à la fois un lieu commun qui nous concerne tous et un espace de liberté offert à la sensibilité et à la créativité de chacun ». Dans COLLOT Michel, *Paysage et poésie : du romantisme à nos jours*, Paris, Corti, 2005 (Rien de commun), p.17.

⁶⁶ *Ibid.*, p.78.

⁶⁷ *Ibid.*, p.124.

⁶⁸ « Ce qui me surprend toujours, c'est qu'on puisse croire avoir épuisé un paysage. C'est parce qu'il est inépuisable que le paysage reste une source de poétique : il invite à une réinvention permanente de l'expression. » dans *Ibid.*, p.138.

⁶⁹ CAUQUELIN Anne, *L'invention du paysage*, 4^e éd., Paris, PUF, 2013 (Quadrige), p.87.

⁷⁰ *Ibid.*, p.101.

Elle met en évidence que notre vision est, par défaut, un cadre au même titre que la fenêtre, par exemple. Or, il faut supposer une continuité de la nature pour ne pas se sentir trompé par notre regard. Autrement dit, « le cadre réclame son hors cadre comme son élément constitutif, sa condition nécessaire. Il faut que la croyance s'attache à la proposition de totalité qui recouvre le fragment. »⁷¹

Cette thématique du cadre revient également dans l'analyse proposée par Françoise Chenet-Faugeras à propos de *L'invention du paysage urbain* (1994). Selon elle, le paysage est une « modalité » de l'urbain et non le contraire : la ville est ce qui cadre et donc définit le paysage. Ainsi, elle retrace son origine depuis les *vedute* de la Renaissance. Dans celles-ci, il apparaît en arrière-plan : les fenêtres d'une *loggia* ou le regard d'un citadin depuis les murailles de la ville conditionnent son apparition.⁷² Même lorsque toute trace de la ville disparaît, celle-ci reste toujours présente, notamment dans l'origine des conventions qui régissent la construction du paysage comme « étendue de pays ». ⁷³ En effet, Chenet-Faugeras met en évidence que la fenêtre, au-delà de la ville, représente la maison : en cette qualité, elle démontre que le paysage se construit toujours à partir d'un espace *du dedans* — la maison ou l'âme. Ainsi, il nous est toujours donné à partir de la perspective d'un·e narrateur·ice qui reproduit les règles picturales et mathématiques de la perspective.⁷⁴

Dans cette même optique, Rancière, dans *Le temps du paysage. Aux origines de la révolution esthétique* (2020), retrace, à partir des théories sur l'aménagement des jardins de Kant, la transition qui s'opère dans la configuration des modes de perception et des objets de pensée. Selon lui, en intégrant l'art des jardins aux beaux-arts, le philosophe a transformé la manière d'appréhender la nature. En effet, jusque-là, le terme « nature » renvoyait à « l'ordre des choses » alors que le XVIII^e siècle va l'opposer à l'art, en tant que produit de la main humaine.⁷⁵

À partir de là, la nature va progressivement être considérée comme une artiste à part entière : « c'est maintenant cette nature donnée aux sens, cette nature sans intériorité, faite de terre et

⁷¹ *Ibid.*, p.106.

⁷² L'autrice donne l'exemple de différents tableaux tels que *La vierge au chancelier Rolin* de Van Eyck ou l'allégorie du *Bon et du Mauvais gouvernement* de Lorenzetti. Elle rappelle également l'utilisation du terme de « tableau » par Baudelaire. Dans CHENET-FAUGERAS Françoise, « L'invention du paysage urbain », dans *Romantisme*, n° 83, 1994, p.28.

⁷³ *Ibid.*, p.29.

⁷⁴ Ces propos ne sont pas sans rappeler ceux de Bachelard. Pour celui-ci, l'imagination précède toute expérience de l'espace.

⁷⁵ RANCIÈRE Jacques, *Le temps du paysage : aux origines de la révolution esthétique*, Paris, La fabrique, 2020, p.27.

d'eau étendues, qui offre non plus simplement des matériaux, mais des modèles de composition dont il n'est pas même sûr que l'art puisse les égaler et qui engagent, en tout cas, une nouvelle idée de la nature, de l'art et de leurs rapports. La nature est, en effet, une artiste d'une espèce toute particulière : une artiste supérieure à toute autre parce qu'elle ne cherche pas à faire de l'art. »⁷⁶ L'artiste ne doit pas seulement imiter la nature comme paysage, mais bien comme praticienne dont il faut chercher à reproduire l'authenticité. Selon la conclusion de Rancière, cela aurait induit un nouveau régime de l'art, qui se confond alors avec le non-art.⁷⁷

Le paysage, selon ces différents auteur·ice·s, se caractérise par une notion de cadrage — et donc de construction — induit par un *dedans* qui peut être la ville, l'artiste ou, plus généralement, le regard et l'âme. Toutefois, il est aussi défini culturellement par le rapprochement entre paysage et nature : ces deux notions viennent se superposer et se confondre. La valeur du paysage réside dans sa capacité à représenter une étendue plus grande que celle qui est réellement donnée à voir : cette ouverture peut correspondre à un territoire, à une vision de la nature et du monde ou à la grandeur de l'âme. Françoise Chenet-Faugeras met en évidence que l'époque contemporaine s'est éloignée de la vision du paysage urbain comme totalité unifiable. Au lieu de cela, elle donne cette définition :

On entendra donc par *paysage urbain*, le spectacle de la ville au quotidien, vu par le promeneur qui, sans hiérarchiser, prend en charge le réel non plus d'un regard circulaire et englobant dans une volonté de totalisation immédiate, mais au rythme de la marche, en intégrant le temps dans sa perception. Ce n'est plus le regard éloigné, mais le regard de la proximité tant spatiale qu'affective, une sorte de myopie sentimentale sensible aux petits détails « vrais » parce qu'ils révèlent la partie intime et secrète de la ville, son âme.⁷⁸

La thèse de Chenet-Faugeras semble, en ce sens, se rapprocher de celle développée par Catherine Barnabé à propos des différentes formes de mobilité dans la ville.⁷⁹ Cette dernière est dès lors perçue comme un assemblage hétéroclite de traces auxquelles est confronté·e le ou la marcheur·euse.

⁷⁶ *Ibid.*, p.40.

⁷⁷ *Ibid.*, p.125.

⁷⁸ CHENET-FAUGERAS Françoise, *op.cit.*, p.34.

⁷⁹ Dans BARNABÉ Catherine, *Trace, empreinte, collecte : les formes d'inscription du corps de l'artiste dans la ville dans un contexte de mobilité*, Université du Québec à Montréal, décembre 2010 [mémoire de maîtrise], elle oppose, à partir du regard qu'il porte sur la ville et son inscription dans cette dernière, la figure du flâneur à celle du marcheur.

1.2.4. Le quotidien

L'expérience du paysage urbain contemporain passe donc par l'attention au quotidien et à la banalité. Michael Sheringham, dans *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes* (2013), explore cette notion centrale dans la pensée des pratiques artistiques et littéraires des XX^e et XXI^e siècles. Il met en évidence quatre paramètres :

Premièrement : alors même qu'on rattache nombre de choses au quotidien (les objets, les babioles, certaines actions comme manger, téléphoner, faire des courses), la quotidienneté n'est pas une propriété qui serait inhérente à ces choses et ne se compose pas non plus de leur somme ; elle réside plutôt dans la manière dont elles participent de l'expérience vécue. Deuxièmement, la totalité au sein de laquelle nous sommes immergés inclut d'autres êtres que nous : la quotidienneté implique la communauté. Troisièmement : si le quotidien n'est pas lieu de l'événement (qui relève toujours de l'exceptionnel), de sorte qu'il est en tension avec l'histoire, il possède sa propre historicité, qui est incarnée, partagée et perpétuellement mouvante (la répétition n'est pas forcément stérile). Quatrièmement : la quotidienneté se dissout (dans les statistiques, les propriétés, les données) dès lors qu'on fait du quotidien un objet d'observation. Elle réside dans des pratiques qui relient entre elles différentes sphères d'activités, et seules ces pratiques la rendent visible.⁸⁰

Le premier paramètre trouve des correspondances dans la pensée de Certeau ou Lefebvre. Dans *L'invention du quotidien* (1980), le premier met en évidence que ce sont les pratiques qui fondent l'expérience quotidienne. Pour cette raison, il tente de réfléchir à des activités qui sont inhérentes à la vie de tous les jours telles que marcher, manger... Selon lui, ce sont les liens entre ces dernières qui façonnent le quotidien. Il rejoint de cette manière les propos de Lefebvre dans *Critique de la vie quotidienne* (1977). Celui-ci considère que l'essence de la vie quotidienne réside dans les interactions entre les différentes activités qui la composent.⁸¹ Par conséquent, tous deux proposent de concevoir le quotidien comme un degré particulier de l'expérience vécue.

Le rapport à la communauté, présenté comme deuxième paramètre, me semble paradoxal. D'un côté, on retrouve « les tentatives, comme celles de Lefebvre ou Certeau, de saisir le quotidien comme niveau singulier de la réalité humaine, celui des activités génériques (manger, s'habiller, parler, travailler, se détendre, etc.) que chacun peut accomplir différemment, ce qui induit des schémas, des rythmes et des styles de vie différents. »⁸² D'un

⁸⁰ SHERINGHAM Michael (dir.), *Traversées du quotidien : des surréalistes aux postmodernes*, Paris, Presses universitaires de France, 2013 (Lignes d'art), p.377.

⁸¹ LEFEBVRE Henri, *Critique de la vie quotidienne*, dans *Ibid.*, p.183.

⁸² SHERINGHAM Michael (dir.), *Ibid.*

autre côté, Barbara Formis dans *Esthétique de la vie ordinaire* (2010), pointe la différence entre *quotidien* et *ordinaire*, notamment au niveau du rapport à la collectivité :

Si le quotidien se répète automatiquement (tous les jours), l'ordinaire relève davantage de la simple possibilité de répétition (...) Si le quotidien est subjectif et individuel, l'ordinaire est intersubjectif et pluriel ; le quotidien d'un acrobate ou d'un pilote d'avion ne saurait se dire « ordinaire ». Si le quotidien est *ad personam*, l'ordinaire est impersonnel. (...) ainsi — et ce point est crucial — l'ordinaire, à la différence du quotidien, oppose fermement une résistance à l'extra-ordinaire.⁸³

Il est donc nécessaire de distinguer l'expérience quotidienne de l'expérience ordinaire. Par exemple, la pratique surréaliste — notamment *Nadja* (1928) de Breton qu'évoque Sheringham — semble davantage relever de l'expérience de l'ordinaire plutôt que du quotidien : de même les *ready-mades* de Marcel Duchamp, les chorégraphies de Merce Cunningham ou les compositions de John Cage. La pratique de ces artistes tend à chercher dans ce qui compose la *vie ordinaire* — les mouvements, les sons, les objets... qui forment l'expérience intersubjective évoquée par Formis — une forme d'intensité originelle proche du degré zéro de l'écriture énoncé par Barthes.

Le troisième paramètre demande d'identifier l'historicité propre au quotidien. Pour cette raison, Perec développe la notion d'*infra-ordinaire* et s'interroge sur la manière de l'appréhender : « Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où est-il ? Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire ? »⁸⁴ Pour l'écrivain, bien que le quotidien revienne chaque jour, il est toutefois composé de blancs, de points de rupture dont il faut rendre compte.

Ce sont ces interstices qui fondent l'expérience quotidienne : « Si l'on remarque un incident de ce genre, est-ce parce qu'il vient déranger l'ordre des choses, comme un accroc dans un tissu ? Qu'en est-il de ce tissu lui-même ? Comment voir le tissu si ce sont seulement les déchirures qui le font apparaître : personne ne voit jamais passer les autobus, sauf s'il en attend un. Une telle affirmation suggère bien comment la décision de regarder engendre en elle-même la différence. »⁸⁵ En posant son regard sur cet *infra-quotidien* auquel personne ne prête attention, Perec tente de retrouver ce qui fonde l'historicité du quotidien.

⁸³ FORMIS Barbara, *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, PUF, 2010 (Lignes d'art), p.50.

⁸⁴ PEREC Georges, *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989 (La librairie du XXI^e siècle), p.11.

⁸⁵ *Ibid.*, dans SHERINGHAM Michael (dir.), *op. cit.*, p.277.

La quête perecquienne met en évidence le quatrième paramètre du quotidien, à savoir, pour reprendre les termes de Blanchot, qu'il est ce qu'il y a de plus difficile à découvrir. Selon les propos qu'il développe dans *L'entretien infini* (1969), le quotidien ne représente rien, mais est toujours présent : il est sans sujet ni objet.⁸⁶ Lorsque le regard s'attache à observer l'insignifiant, celui-ci lui échappe automatiquement : en le rendant présent, il l'absente dans un même mouvement. La réflexion apportée par Eugenio Barba et Nicola Savarese dans *L'énergie qui danse. Dictionnaire d'anthropologie théâtrale* (2008) me semble, à ce niveau, éclairante. Dans leur approche du théâtre anthropologique, l'*extra-quotidien* se définit comme un état particulier d'intensité et de présence sur scène qui permet de transcender la réalité quotidienne. De cette manière, ils veulent approcher des aspects les plus profonds de l'expérience humaine. En proposant les conditions suffisantes au dépassement de l'expérience quotidienne, se dessine la possibilité d'en apercevoir le noyau.

À travers le prochain chapitre, il sera notamment question de cet aspect : comment approcher ce qui, par nature, échappe ? De quel regard les participant-e-s aux ateliers doivent-ils se munir ?

⁸⁶ Dans BLANCHOT Maurice, « La parole quotidienne », dans *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.



nous montons les traces
nous nous déplaçons
et avec nous les marches
nous évoquons celles et ceux
qui ne nouent
ni avec les traces, ni avec les marches
parfois avec les marges, noue
les trouons, les trouées nous
discutons les marges
où sans difficulté
nous nous déplaçons
les placées, les déviées, les ratées
nous
interrogeons nous
ce corps ou
ce corps ou
ce corps où
nous menons nos nous
non nous
nom nous

Nous traversons les marches
et derrière nous
apprenons à faire trace

Chapitre II : Identification

Il est 16 h 30, le lundi 7 novembre 2022, dans une salle de la bibliothèque de Philosophie, Arts et Lettres de l'Université Catholique de Louvain. Il est 12 h 15, le mercredi 8 mars 2023, dans le hall du Palais de Rumine à Lausanne. Les participant-e-s aux ateliers d'écriture commencent à arriver. Iels forment un cercle, se regardent, s'interrogent : iels se connaissent déjà, se regroupent, s'exclament « Ah, toi aussi ! » ; iels se voient pour la première fois, je remarque cette légère trace d'appréhension dans les yeux de celui-là ; iels se savent réuni-e-s dans un même objectif. Iels se reconnaissent, enregistrent les premiers visages : iels s'identifient. Je les accueille : « Bonjour, pour celles et ceux qui ne me connaissent pas, je m'appelle Julie et j'organise ces ateliers d'écriture autour de la ville dans le cadre de mon mémoire. » Je leur donne les premières indications : « Formez des groupes de deux, prenez de quoi écrire, de quoi prendre des photos. Peut-être de quoi enregistrer. Baladez-vous dans la ville. » Les étudiant-e-s sont invité-e-s à choisir, au hasard des rues, un lieu qui les interpelle, les touche ou simplement, dans lequel iels veulent s'arrêter. Iels ont trente minutes pour réaliser l'exercice. Deux consignes sont données, à réaliser alternativement. La première consiste à rendre compte du lieu, à le décrire le plus platement possible. Il est suggéré d'utiliser des phrases nominales. Pendant ce temps-là, l'autre participant-e documente le lieu au moyen de photographies, d'enregistrements, de films, de dessins, de témoins concrets : iels sont libres du moyen choisi. À la moitié du temps, iels échangent les rôles. Iels forment des groupes, passent la porte. Les un-e-s dévalent les escaliers de la bibliothèque avant que le soleil ne se couche. Les autres, ce sont les rues pavées de la Riponne, se faufilant entre les gouttes de pluie. Chaque groupe se fraye son propre chemin dans une ville que tous-te-s ont déjà parcourue. Mais ce jour-là, iels sont un peu différent-e-s : muni-e-s d'instructions, de stylos et d'appareils photo, comment se situent-iels ? Quel rapport entretiennent-iels à la ville ?

Dans ce chapitre, j'aimerais revenir sur les différentes questions qu'a amenées cet exercice initial. Dans un premier temps, j'analyserai trois postures qui correspondent chacune à une manière d'expérimenter l'espace, notamment à travers la relation au corps. Comme mis en évidence dans le chapitre précédent, ce dernier est central dans l'expérience spatiale. En réfléchissant à la manière dont s'inscrit cette dimension corporelle dans les textes, j'identifierai également la manière dont le sujet se construit par rapport aux autres existants.

Dans un second temps, je réfléchirai aux éléments que les participant.e.s ont retenu de la ville : les différentes traces collectées correspondent d'une part à des traces mémorielles et d'autre

part, à ce que j'appellerai — malgré le caractère paradoxal de ce terme — des traces du quotidien. Cette capacité à identifier les différents éléments qui composent leur expérience de la ville suppose également de poser sur cette dernière un regard *oblique*.

Ce sera, entre autres, l'objet du dernier point de ce chapitre qui réfléchira à la manière dont, à partir de ce regard, se construit l'identité créatrice. Celle-ci se déploie dans les failles que suppose « la paratopie ». Elle se définit également à partir du cadre de l'atelier d'écriture.

2.1. « J'écris pour me parcourir »⁸⁷

2.1.1. L'observateur et l'observatrice : le corps parlant

La première posture qu'il est possible d'analyser à la lecture des textes produits durant cet exercice initial est celle de l'observateur ou de l'observatrice. Celle-ci se caractérise par trois éléments. Le premier est la référence à des connaissances antérieures. Le sujet se pose comme *sachant* et diffuse son *savoir*. Par exemple :

Un lieu pour discuter, se poser, faire du sport, faire la fête, lire un livre. Il en connaît de nombreuses histoires. Chaque personne qui le fréquente a sa propre histoire. Peut-être est-ce en ce lieu que des gens se sont demandés en mariage, où des gens se sont embrassés pour la première fois, ont lu un livre bouleversant, se sont endormis, ont eu une discussion profonde. Ce lieu est le parc de la source et est à la source de nombreuses histoires vécues. (Marie-Alix de Foy, I, 1)⁸⁸

ou :

C'est un passage large et sombre qui relie une place animée, car c'est le jour de marché (place de la Palud — autrement c'est un peu mort comme place) et une place toujours déserte (sauf s'il fait très beau, parfois il y a des enfants sur les quelques balançoires). Cette place est déserte. C'est la place de la Louve, dont le nom très doux (qui fait penser à Romulus et Rémus) s'est prêté aussi à la grande librairie d'occasion qui s'y trouve. (Florence Bordeleau-Gagné, I, 1)

⁸⁷ Cette citation d'Henri Michaux est choisie par Perec en épigraphe d'*Espèces d'espaces*. L'écrivain met ainsi en évidence les correspondances entre espace et individu. Tous deux sont hétérogènes, poreux et se comprennent dans la rencontre des tensions qui les composent. J'aimerais mettre en avant dans ce chapitre que l'expérience de la ville passe d'abord par l'expérience que le sujet fait de lui-même.

⁸⁸ Sauf contre-indication, tous les textes sont les productions des étudiant.e.s réalisées durant les ateliers d'écriture. Le chiffre romain correspond à l'atelier alors que le chiffre arabe réfère à l'exercice réalisé durant celui-ci. Dans ce cas-ci, par exemple, il s'agit du premier exercice réalisé pendant le premier atelier. Beaucoup des textes cités ne le seront pas en entier. J'ai fait le choix de ne pas les ajouter en annexe. Comme je tenterai de le montrer, ce mémoire est également une expérience. Dans cette perspective, chaque extrait choisi rend compte d'un fragment de cette dernière. Certains textes seront toutefois reproduits en entier, prenant parfois une place considérable sur la page. Il s'agit également d'un choix.

Dans ces deux extraits, certaines informations proviennent de connaissances personnelles ou collectives. Par exemple, « autrement c'est un peu mort comme place » souligne l'utilisation d'un bagage antérieur : celui-ci repose soit sur un savoir partagé par l'ensemble des habitant·e·s (tout le monde *sait* que cette place est morte) soit sur un savoir individuel (elle-même *sait* que cette place est morte parce qu'elle s'y est déjà trouvée précédemment).

Dans les deux cas, le discours de l'observateur·ice semble contribuer à la construction d'un *lieu*, au sens anthropologique du terme. Il est investi symboliquement, ce qui le rend appropriable. Dans cette optique, les références aux activités telles que « faire du sport, faire la fête, lire un livre » ou « des gens se sont demandés en mariage, où des gens se sont embrassés pour la première fois » indiquent que les lieux correspondent à une certaine organisation sociale. Cela suppose également de dépasser une observation purement factuelle pour ouvrir, littéralement, un nouvel *espace-temps* :

Fontaine, place de l'unif, 17 h, 7 novembre ; bâtiment universitaire. Inscription de nouveaux étudiants. Premier rapport à cette ville et au monde universitaire. (Félix Guillaume, I, 1)

ou encore :

La Grand-Place ; cette Grand-Place le centre de Louvain-la-Neuve, où de nombreuses activités sont animées. Elle est le carrefour entre le folklore estudiantin et le repère des habitants (...) La Grand-Place est le souvenir d'années passées sur le campus ; la promesse d'un lendemain. (Madeleine Lambeau, I, 1)

Dans le premier extrait, malgré une première indication spatio-temporelle précise (Fontaine, place de l'unif, 17 h, 7 novembre), le sujet fait référence à un savoir qui dépasse le cadre de son observation. Il ne peut, en effet, observer « l'inscription de nouveaux étudiants » et encore moins qu'il s'agit du « premier rapport à cette ville et au monde universitaire ». Une pareille réflexion peut s'appliquer pour le deuxième extrait.

Un second élément qui caractérise la posture de l'observateur·ice, est son attachement à la cosmologie naturaliste. Selon Philippe Descola, cette dernière correspond à l'une des quatre modalités de l'identification⁸⁹ — la plus courante en Occident. Dans cette catégorie, la nature,

⁸⁹ Selon Descola, il faut entendre par ce terme, « le mécanisme élémentaire par lequel j'établis des différences et des ressemblances entre moi et les existants en inférant des analogies et des distinctions d'apparence, de comportement et de propriété entre ce que je pense que je suis et ce que je pense que sont les autres ». Dans DESCOLA Philippe, « Par-delà la nature et la culture », dans *Le Débat*, vol.114, n° 2, 2001, p.94. À côté du naturalisme, Descola met en évidence trois autres modalités de l'identification que sont le totémisme, l'animisme et l'analogisme.

malgré une continuité matérielle avec les humains, se différencie de ces derniers par son manque de conscience, de subjectivité. Comme le met en évidence l'anthropologue, nature et culture s'opposent à partir de critères fondés sur « les expressions de l'intériorité, du langage à la subjectivité en passant par les affects ou la conscience réflexive ».⁹⁰

Dans les textes, l'observateur-ice se sent responsable du *dire* : puisque le monde ne se raconte pas de lui-même, iel se doit de le *dire*. Iel n'a pourtant pas l'impression de procéder à un cadrage subjectif : au contraire, si sa présence n'est pas dissimulée, il n'y a presque aucune trace du pronom « je ». De plus, il n'est pas rare qu'iel attribue à ce qu'iel voit des caractéristiques humaines :

Lac comme de l'argent liquide, reflet du ciel ; montagnes enneigées et noires comme de la roche volcanique ; escalier parsemé de taches de rousseur sombres ; lions dressés fièrement, gardant le lac lointain ; vue sur l'autre rive : montagnes, toits de maisons, nuages sur les cimes ; arbres déplumés attendant le retour du soleil ; oiseaux qui l'appellent, ce soleil et ce printemps. (Steva Rios, I, 1)

ou

Fusion : l'urbain et le sylvestre ; écorce et béton ; un paysage scindé ; à l'image de la Belgique. (Éléonore Bienfait, I,1)

La figure de la comparaison impose une distance entre l'observateur-ice et l'observé-e. En tentant d'amoindrir celle-ci à partir du langage, en unifiant les deux termes dans la comparaison, se produit l'effet inverse. Ce n'est qu'à partir de l'action humaine que la nature devient dicible et donc compréhensible.

Enfin, un troisième élément est l'apparition de l'Autre en tant que prise de conscience de ses propres limites. On retrouve, effectivement, beaucoup de références au corps de son ou sa partenaire. Par exemple, dans les photographies :

⁹⁰ *Ibid.*, p. 100.



Figure 1 — Artur en train d'écrire, photographié par son partenaire, Atelier I, 1, Guillaume, novembre 2022, Louvain-la-Neuve.



Figure 2 — Marie-Alix en train d'écrire, photographiée par sa partenaire, Atelier I, 1, Bienfait, novembre 2022, Louvain-la-Neuve.

Comme le met en évidence Collot : « Si Autrui peut ainsi m'ouvrir le monde à perte de vue, c'est qu'il se ferme lui-même à toute inspection, qu'en lui je perds toute faculté de voir. Ici s'annonce l'aspect négatif de la structure d'horizon qui régit l'intersubjectivité. Grâce à Autrui j'accède à l'infini, mais je découvre ma finitude. L'Autre introduit dans les limites de mon champ visuel une infinité de points de vue possibles, mais il demeure pour sa part impossible à voir. »⁹¹

Ce rapport à l'Autre, typique des ontologies naturalistes, met en évidence l'existence d'autres points de vue que l'observateur-ice tente ici d'intégrer, d'unifier par son regard. Selon un autre anthropologue, Eduardo Viveiro de Castro, cette analyse est celle du « relativisme culturel » : « Le relativisme culturel, un multiculturalisme, suppose une diversité de représentations subjectives et partielles, incidentes sur une nature externe, une et totale, indifférente à la

⁹¹ COLLOT Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op.cit., p.94.

représentation. »⁹² En d'autres termes, l'apparition de l'Autre met en évidence la diversité de représentations d'un monde qui lui est extérieur : l'objet est donc créé par le point de vue que pose sur lui le sujet.

De plus, le sujet, parce qu'il ne peut intégrer l'ensemble des points de vue qu'Autrui porte sur le monde, se découvre limité. C'est pourquoi Collot cite Merleau-Ponty : « Quelque part derrière ces yeux, derrière ces gestes... venant de je ne sais quel double fond de l'espace, un autre monde privé transparait, à travers le tissu du mien. »⁹³ Dans l'apparition d'Autrui, une part d'invisible éclot. L'Autre impose une remise en question : le sujet reconnaît sa propre finitude.

L'expérience spatiale de l'observateur-ice est donc celle d'un corps *parlant* : cette capacité à dire et à se souvenir est ce qui le distingue des autres existants. Dans l'ontologie naturaliste, le point de vue crée le monde. Mais la rencontre de l'Autre, au-delà de lui faire prendre conscience de la multiplicité des représentations, lui témoigne de l'impossibilité de prendre en compte l'ensemble de ces dernières. L'observateur-ice se découvre alors limité-e dans la connaissance qu'il peut avoir de ce qui l'entoure, mais également d'elle-même ou de lui-même.

2.1.2. Le furtif et la furtive : le corps absent

La seconde posture est celle du furtif ou de la furtive. Celle-ci se caractérise principalement par l'absence de toute référence au corps du sujet. La ville semble *se dire* indépendamment de ce dernier dont on ne relève aucune trace. Par exemple :

Il y a un marché, avec des tentes. Des fruits et des légumes dans des cageots verts. Des pigeons volent, seuls ou en groupe puis se posent quelques mètres plus loin. Un groupe de jeunes est rassemblé sur la place. Des gens marchent. Certains avec des caddies, ou avec des poussettes. (Soraya Buschini, I, 1)

ou encore :

En face, il y a une porte où il est écrit « girafe bar », sur la porte il y a un panneau en bois avec un pelage de girafe, à droite un panneau avec horaire. Un toit crée un auvent, le toit est en pente et couvre des escaliers sur la droite. Il y a des poutres apparentes. Sur la borne à droite, un petit panneau carré plus foncé avec

⁹² VIVEIROS DE CASTRO Eduardo, *Métaphysiques cannibales. Lignes d'anthropologie post-structurale*, Paris, PUF, 2009, p.39. Il met également en évidence la différence entre la « représentation » comme « propriété de l'esprit » et la « perspective » qui suppose que le point de vue, situé dans le corps, crée le sujet.

⁹³ COLLOT Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op.cit., p.95.

un faon dessus. Sur la droite, au bas des escaliers, une ronde. Les toits et derrière les toits, les montagnes. (Clémentine Glardon, I, 1)

Deux éléments me semblent significatifs. D'une part, il y a un effet d'accumulation lié à un procédé d'énumération. La ville est omniprésente et s'impose au sujet qui est pris dans les nombreux signes qu'elle produit. Cette dimension englobante n'est pas sans rappeler la figure du flâneur⁹⁴ décrite par Walter Benjamin. Dans *Paris, Capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages* (1935), il décrit la manière dont le poète qui marche dans la ville se fait *engloutir* par la foule qui lui est toutefois intrinsèque. Autrement dit, la masse conditionne le regard qu'un poète tel que Baudelaire porte sur la ville. Il est pris dans son mouvement, fait partie de lui :

La masse, pour Baudelaire, est une réalité si intérieure qu'on ne doit pas s'attendre à ce qu'il la dépeigne. Il est bien rare que l'on trouve chez lui, sous forme de descriptions, les objets qui sont à ses yeux les plus importants. [...] Baudelaire ne décrit ni la population ni la ville. Le fait d'y renoncer lui permet d'évoquer l'une à travers l'autre. Sa foule est toujours celle de la grande ville ; son Paris est toujours surpeuplé.⁹⁵

L'effet d'accumulation des extraits choisis ici se rapproche de l'observation opérée par le flâneur ou la flâneuse. Celle-ci est marquée par le grouillement de la foule dont le va-et-vient impressionne le texte même. Le sujet se confond donc dans ce mouvement incessant qui lui permet toutefois d'observer tranquillement la ville, comme dissimulé derrière cet amas de détails qu'il décrit.

À côté de ce rapprochement avec « l'homme des foules » de Benjamin, l'absence de toute référence au corps démontre aussi que celui-ci représente un point d'opacité absolu pour le sujet. Selon Collot : « Les perspectives du paysage ne convergent pas seulement vers un horizon ; elles désignent aussi, à leur point de départ, un foyer tout aussi inaccessible au regard ; ma localité pour moi est le point que montrent toutes les lignes de fuite de mon paysage et qui est lui-même invisible. L'œil ne saurait se voir. »⁹⁶ Selon les propos de l'auteur, il y a une impossibilité à se voir et donc à se dire qui fonde notre rapport à nous-mêmes. La perception de soi est toujours ultérieure à la conscience de soi. Pour cette raison, le sujet ne coïncide jamais avec lui-même. Ce laps temporel qui le dédouble le rend également insaisissable.

⁹⁴ Et non pas de la flâneuse. La flânerie au féminin met en évidence que l'expérience de l'espace urbain est différente selon le genre. À la figure du flâneur s'oppose celle de la passante sur laquelle se pose le regard masculin. Le poème de Baudelaire « À une passante » démontre bien ce paradigme. J'ai choisi pour illustrer mon propos deux extraits écrits par des femmes. Ce n'est pas pour autant que je crois que l'espace public est neutre et que chacun-e est libre de s'y déplacer à sa guise.

⁹⁵ BENJAMIN Walter, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p.348.

⁹⁶ COLLOT Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op.cit., p.29.

Il est intéressant de constater que lorsque l'écrit semble insuffisant pour dire le corps du sujet, les photographies permettent à ce dernier de se montrer. Par exemple, dans le texte de Manon, il n'y a aucune trace du sujet qui décrit. Or, dans les photographies, prises dans le second temps de l'exercice, deux le donnent à voir.



Figure 3 — Trace de la présence de la photographe, Atelier I, 1, Lelièvre, mars 2023, Lausanne.



Figure 4 — Trace de la présence de la photographe, Atelier I, 1, Lelièvre, mars 2023, Lausanne.

L'appareil photo permet quelque chose de nouveau, de différent par rapport à l'écrit. De fait, le sujet devient l'objet d'un nouveau regard. Barthes réfléchit à ce que ce dernier provoque en lui : « Or, dès que je me sens regardé par l'objectif, tout change : je me constitue en train de “poser”, je me fabrique instantanément un autre corps, je me métamorphose à l'avance en image. Cette transformation est active : je sens que la Photographie crée mon corps ou le mortifie, selon son bon plaisir. »⁹⁷ En l'objectifiant, la photographie modifie non seulement le rapport du sujet à son corps, mais également le corps lui-même. Autrement dit, la photographie semble dépasser l'horizon obscur que représente le corps. Mais elle ne fait finalement que le modifier, le transformer d'une manière telle que le sujet ne se reconnaît même plus. Toutefois, la pratique du *selfie* modifie paradoxalement ce rapport. Le sujet devient à la fois l'objet d'un nouveau regard, mais en même temps, il est également l'auteur de ce dernier.

⁹⁷ BARTHES Roland, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980 (Cahiers du cinéma), p.25.

Ce corps absent qui caractérise l'expérience spatiale des furtif·ve·s s'explique donc d'une part, à travers la figure de « l'homme des foules » développée par Benjamin et d'autre part, à cause de l'impossibilité pour le sujet de coïncider avec lui-même. La photographie semble permettre de modifier ce rapport.

2.1.3. L'imprégné et l'imprégnée : le corps troué

La troisième posture est celle de l'imprégné·e. À l'opposé de la précédente, le corps du sujet est particulièrement présent. Il s'inscrit toutefois dans les textes de différentes façons. La première établit une continuité entre le sujet et le monde extérieur. Sans supposer d'une ontologie différente de celle identifiée chez les observateur·ice·s, l'attitude de l'imprégné·e souligne les correspondances entre son intimité et le monde qui l'entoure. Par exemple :

Il y a des gens qui passent ; parfois trop près de moi ; j'ai faim, ça sent les frites ; (...); il y a un certain brouhaha de gens qui passent ; j'ai un goût bizarre en bouche (sûrement la cigarette) ; le muret est froid et rugueux. (Artur Freeman, I, 1)

Dans cet extrait, le sujet alterne entre des descriptions personnelles (« j'ai faim ») et des considérations externes (« ça sent les frites »). L'expérience qu'il fait de l'espace est donc d'abord celle qu'il fait de lui-même, de sa propre intériorité. Ainsi : « C'est en se confrontant à l'altérité du monde et des autres hommes que l'individu découvre et construit sa propre identité. Et c'est paradoxalement en sortant d'une intériorité close sur elle-même pour s'ouvrir au-dehors qu'il accède au plus intime de lui-même : il retrouve en lui ce que le paysage lui propose. »⁹⁸ Le corps n'est donc pas seulement le moyen par lequel le sujet entre en contact avec le monde : il est également ce qui le définit en tant que sujet. Il expérimente donc un espace sur lequel il s'*ex-prime*, c'est-à-dire, qu'il projette hors de lui à partir de lui. Mais il ne fait pas que tenter de s'approprier le monde : au contraire, il le découvre comme le prolongement de son âme.

Pour cette raison, il est intéressant d'observer qu'Artur, l'auteur de cet extrait, a choisi de dessiner la place de l'Université et la rue menant au parc de la source, décrites dans son texte. Dans ce dernier, les éléments semblaient se superposer sans cohérence, donnant à l'ensemble un rythme saccadé : il passait du mouvement des passants à la couleur du ciel, de la texture du muret au goût de cigarette dans sa bouche. Il semble dépourvu de toute volonté unificatrice ou englobante. À l'inverse, son dessin donne à voir un paysage unifié, calme, presque extérieur à lui. Alors que dans l'écrit le sujet semble assailli par les émotions

⁹⁸ *Ibid.*, p.55.

provoquées par la vue du monde, c'est lui qui, dans le dessin, le façonne selon son point de vue. Il est donc possible de supposer d'une continuité entre l'intériorité du sujet et du monde : seulement, l'un laisse voir les failles qu'elle recèle alors que l'autre tente de les occulter.



Figure 5 — Dessin de la place de l'Université, Atelier I, 1, Freeman, novembre 2022, Louvain-la-Neuve.

Une autre façon de s'inscrire dans le texte pour l'imprégné-e est d'indiquer clairement aux lecteur-ice-s que la description donnée est le fruit d'un cadrage subjectif :

Le bruit de la pluie **donne l'impression** d'un mouvement, mais rien ne bouge. **Je ne vois** même pas les gouttes, sauf **si je regarde** les voitures ou les arbres. **Mais je regarde** les lignes. Devant presque chaque maison, une voiture. Il y en a une rouge, les autres sont noires. De rouge, il y a aussi des petites baies. Bien cachées dans ce paysage sombre, gris, avec un ciel blanc. Ce **qui me rappelle** tout ça, c'est le bruit des oiseaux. C'est pas fréquent, mais **je les entends**. Ça rend tout encore plus gris. (Camille Pée, I, 1)

ou :

Se focaliser sur ce qui reste. Les câbles électriques entre les immeubles. **Se concentrer** sur l'immuable, ce qu'on peut saisir, dans le temps qu'il nous reste. Ce type chauve qui s'allume une clope, en tapotant son téléphone — non, ce n'est pas son téléphone, c'est un disque qu'il essaie de vendre, **je le comprends maintenant** qu'il interpelle cette passante, en anglais, **je crois, j'entends mal de là où je suis.** (Arthur Brügger, I, 1)

On remarque une importante utilisation de la première personne du singulier ainsi que de nombreux verbes de perception. Comme le met en évidence Merleau Ponty, le corps du sujet est le point de départ de son expérience de l'espace : il est l'endroit où ce dernier existe et l'instrument de sa perception.

Mais le corps est également le moyen pour le sujet de se situer dans le monde. Il conditionne la manière dont il existe dans ce dernier. Ces extraits indiquent également que le corps est le foyer d'un point de vue toujours partiel et limité. Dans le premier (« **Je ne vois** pas les gouttes, sauf **si je regarde** les voitures ou les arbres. **Mais je regarde** les lignes ») Camille montre l'impossibilité pour le regard d'être englobant et total. Ainsi : « La réalité à laquelle renvoie le poème n'est pas celle de l'univers objectif que s'efforcent de constituer les sciences, celle du monde perçu et vécu. Or, celui-ci ne se donne jamais que comme horizon, c'est-à-dire, selon le point de vue particulier d'un sujet, et selon une articulation mobile entre ce qui est perçu et ce qui ne l'est pas, entre l'élaboration d'une structure, et l'ouverture d'une marge inépuisable d'indétermination. »⁹⁹ Le texte poétique lui-même reconstruit une réalité qui dépasse le cadre subjectif énoncé par le sujet. Le corps est donc à la fois ce qui permet au sujet de s'inscrire dans le monde, mais aussi de s'inscrire dans le poème : d'exister en tant que sujet créateur.

Un autre élément est la relation que ce corps noue avec les autres existants qui l'entourent. Par exemple :

On voudrait se faire invisible, mais nous aussi sommes observés, guettés — témoins et acteurs de cette scène quotidienne dont pourtant je voudrais me sentir absent. Rien qu'un regard posé sur. Mais je n'ai pas le choix, d'autres regards se posent inévitablement, en retour, sur soi, sur moi, mon corps, ma main qui griffonne, debout maintenant, trop vite ces mots trop peu réfléchis, tout juste lâchés, spontanément comme on murmure au silence, avec l'évidence d'une pensée secrète, l'impudeur d'une confiance à soi-même. (Arthur Brügger, I, 1)

⁹⁹ *Ibid.*, p.7.

Cet extrait met en évidence que le sujet est absenté par les regards qui se posent sur lui. Il témoigne des relations qui se nouent entre un objet et le monde qui l'entoure : c'est ce qu'Husserl appelle « l'horizon externe ». Didi-Huberman également, dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (1992), réfléchit à la multiplicité du regard. Selon lui, lorsque nous regardons une image, par exemple, nous ressentons un sentiment de perte. Celui-ci est lié, selon le philosophe, à la duplicité du regard. Lorsque nous observons quelque chose, nous sommes également l'objet d'un regard qui nous préexiste. Toute perception est déterminée par une expérience plus archaïque, plus fondamentale.¹⁰⁰ Dans l'expérience que fait le sujet, les regards extérieurs qui se posent sur lui semblent le rendre présent : l'Autre souligne son existence au monde. Mais dans un même temps, il l'absente parce qu'il lui rappelle un regard posé sur lui, antérieur à toute conscience de lui-même. C'est ce que Sartre met également en évidence dans *L'Être et le Néant* (1943). Le regard de l'Autre fait de moi un objet alors que je me saisis habituellement comme un sujet. Je me découvre comme m'échappant à moi-même, comme un être qu'Autrui perçoit et qui m'échappe. Je ne suis pas seulement un *être-pour-soi* mais également un *être-pour-Autrui*.

Dès lors, l'imprégné-e fait l'expérience de l'espace à partir d'un corps qui se modifie au fur et à mesure qu'il entre en contact avec le monde. Pour cette raison, il est possible de parler de « corps troué » en référence à Michaux.¹⁰¹ L'espace extérieur *impressionne* le sujet d'une façon telle qu'il se redéfinit sans cesse dans sa nature même de sujet.

Pour résumer les trois postures présentées, il est possible de proposer le tableau suivant :

Corps parlant	Mode du raconter	Extradiégétique — homodiégétique	Focalisation zéro
Corps absent	Mode du montrer	Extradiégétique — Hétérodiégétique	Focalisation externe
Corps troué	Mode du raconter	Intradiégétique — homodiégétique	Focalisation interne

¹⁰⁰ C'est ce qu'évoque le psychanalyste Jacques Lacan : « Ce qu'il s'agit de cerner, par les voies du chemin qu'il nous indique, c'est la préexistence d'un regard — je ne vois que d'un point, mais dans mon existence je suis regardé de partout. » dans LACAN Jacques, *Le séminaire de Jacques Lacan 11. Les quatre concepts de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1974, p.84. Ce regard n'est pas seulement le regard d'Autrui. L'idée est que nous sommes dans l'œil de l'Autre comme l'Autre est dans notre œil.

¹⁰¹ Chez le poète belge, le « corps troué » est le lieu d'états transitoires qui fondent le sujet. Dans *Ecuador : Journal de voyage* (1929), il se reconnaît, par exemple, dans la terre « couleur d'ecchymoses » de l'Équateur. Grâce à l'ouverture sensorielle du poète, le dedans et le dehors fusionnent et conditionnent son état d'être-au-monde.

Il correspond aux trois postures habituellement construites par les narrateur·ice·s. Toutefois, leur point commun est de mettre en évidence que toute expérience de l'espace se façonne à partir d'une triple absence. D'abord, l'apparition d'Autrui souligne, pour l'observateur·ice, l'impossibilité de prendre en compte la totalité des représentations. Il s'agit donc d'une absence du monde en tant que totalité perceptible (i). Ensuite, le sujet furtif se rend compte que son propre corps est un point d'opacité absolu. Il y a donc une absence de lui à lui, une impossibilité de coïncider avec lui-même (ii). Enfin, l'expérience de l'imprégné·e témoigne qu'au-delà de son corps, c'est la nature du Moi qui s'absente (iii).

2.2. La trace

Dans un chapitre de *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire* (1989), Carlo Ginzburg s'intéresse à la trace. Il aborde celle-ci en tentant de retracer les « racines d'un paradigme indiciaire ». Ce dernier trouve ses prémisses dans la théorie du signe de Pierce. Le sémiologue en identifie trois types, chacun se définissant selon le lien qu'il établit avec un référent : il s'agit de l'icône, du symbole et de l'indice. Le premier entretient une relation de ressemblance : c'est le cas, par exemple, de la peinture figurative ou, dans le langage, des métaphores. Le symbole, lui, établit un lien par convention arbitraire : c'est le cas de l'écriture. Enfin l'indice, met en évidence une relation de connexion physique entre le signe et le référent. Parmi différents exemples, on peut citer la fumée, l'empreinte, le fossile, la ruine ou encore la photographie. L'indice, comme trace, va l'intéresser particulièrement. Selon lui, c'est l'attention aux faits marginaux qui permet généralement de reconstituer une totalité. Il prend deux exemples qui témoignent de l'efficacité de cette méthode. Le premier la situe dès les origines de l'Homme :

Pendant des millénaires, l'homme a été un chasseur. Au cours de poursuites innombrables, il a appris à reconstruire les formes et les mouvements de proies invisibles à partir des empreintes inscrites dans la boue, des branches cassées, des boulettes de déjection, des touffes de poils, des plumes enchevêtrées et des odeurs stagnantes. Il a appris à sentir, enregistrer, interpréter et classer des traces infinitésimales comme des filets de bave. Il a appris à accomplir des opérations mentales complexes avec une rapidité foudroyante, dans l'épaisseur d'un fourré ou dans une clairière pleine d'embûches.¹⁰²

Le second exemple est celui de l'historien de l'art, Giovanni Morelli. Ginzburg explique que ce qui le distinguait des autres était sa capacité à attribuer des œuvres d'art en portant son

¹⁰² GINZBURG Carlo, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », dans *Mythes emblèmes traces. Morphologie et histoire*, Nouv. éd. augm., Paris, Verdier 2010, p.233.

attention, non pas sur les caractères les plus apparents des tableaux, mais bien sur les détails. À travers ces deux situations, l'historien indique donc l'importance de ce paradigme.

Dès lors, je tenterai ici de réfléchir aux traces collectées par les participant-e-s. Par le terme de *trace*, j'entends ce qui se situe à la fois du côté de ce qui est là et du côté de ce qui n'est plus là : du côté de l'absence et du côté de la présence. La trace est ce qui s'apprête à disparaître. Je les ai catégorisées en deux groupes : ce n'est pas pour autant que ces derniers ne sont pas poreux et mouvants. Ils n'ont pour fonction que de tenter de caractériser la manière dont un élément observable devient véritablement *trace*.

2.2.1. La trace mémorielle

Lorsque j'ai réfléchi au déroulement des ateliers d'écriture, la première trace à laquelle j'ai pensé n'était pas la trace mémorielle. Pourtant, elle s'imposait à moi sans cesse. J'ai cherché le moyen de substituer au processus mémoriel une « écriture du présent ».¹⁰³ Mais ce dernier semblait toujours inaccessible : comme si le fait même de m'y intéresser modifiait sa nature. Sylviane Aginciski dans *Le passeur de temps : modernité et nostalgie* (2000) réfléchit à ce processus : « L'historien s'empare du passé en interprétant les traces, tandis que la trace du passé arrive au flâneur et s'empare de lui. »¹⁰⁴ Le présent, donc, convoquait le passé. À partir des lieux qui composent notre expérience de la ville, je me suis interrogée sur la manière dont ces derniers deviennent mémoire et, plus précisément, récit de mémoire. Grâce au projet perezquien notamment, je distinguerai le lieu, d'une part, en tant qu'il permet de susciter des souvenirs dont on souhaite garder la trace et d'autre part, comme trace qui permet d'esquisser un chemin de notre existence, décodable par la suite. Le lieu est donc le déclencheur d'une double mémoire : celle d'un passé et celle d'un futur dont la capacité est fantasmée comme totale.¹⁰⁵

Le projet perezquien est éclairant puisque trois de ses œuvres sont consacrées aux « architectures du quotidien » : *Espèces d'espaces* (1974), *La vie mode d'emploi* (1978) et *Lieux*, resté inachevé et publié de manière posthume que récemment (2022). C'est ce dernier

¹⁰³ Pour une définition, se référer notamment à CHAUVIER Éric, *Anthropologie de l'ordinaire : une conversion du regard*, Toulouse, Anacharsis, 2011 (Essais. Anthropologie).

¹⁰⁴ AGACINSKI Sylviane, *Le passeur de temps : modernité et nostalgie*, Paris, Seuil, 2000 (La librairie du XX^e siècle), p.60.

¹⁰⁵ À ce sujet, je renvoie aux études qui analysent la dimension archivistique de l'œuvre de Perec. Par exemple, dans SCHILLING Derek, *Mémoires du quotidien : les lieux de Perec*, Presses universitaires du Septentrion, 2006, l'auteur tente de comprendre l'image de Perec en tant « qu'archiviste de notre propre modernité ».

qui m'intéresse ici plus particulièrement. En effet, si dans *Espèces d'espaces* l'écrivain tente de caractériser les espaces qui composent son usage quotidien — il se décrit comme un « usager de l'espace » — le projet *Lieux* appréhende singulièrement les liens entre espace et mémoire. L'objectif, oulipien s'il en est, consistait à décrire l'évolution de douze lieux parisiens sur une période de douze ans. La description était, d'un côté, exécutée sur le moment même et d'un autre côté, sur base de souvenirs. Une fois réalisés, les textes étaient placés dans des enveloppes qui auraient été ouvertes à la fin des douze ans. Le projet est resté inachevé, mais Perec est suffisamment clair sur son objectif : « Je saurai alors si elle en valait la peine : ce que j'en attends, en effet, n'est rien d'autre que la trace d'un triple vieillissement : celui des lieux eux-mêmes, celui de mes souvenirs, et celui de mon écriture. »¹⁰⁶ À ce triple vieillissement, il semble possible de postuler un quatrième puisqu'il se lasse à la 138^e lettre : ce n'est donc pas seulement son écriture qui change, mais lui-même.

À partir de ce rapide détour par le projet de *Lieux*, il s'agit, dans un premier temps, d'analyser la manière dont les lieux fonctionnent comme des traces d'un passé que le sujet ne veut pas oublier. Leur écriture est, en cela, un moyen de retenir ce qui est en train de disparaître. Parfois, chez Perec, ils restent muets, mettant en avant l'échec de sa mémoire : l'écrit est alors le témoin d'une ruine progressive de cette dernière. Afin d'interroger ce lien entre mémoire et lieux, j'ai proposé un exercice qui consistait à écrire une lettre à un lieu qui serait, pour chacun·e des participant·e·s, lié à un souvenir, un événement particulier ou simplement à leur manière d'habiter la ville.¹⁰⁷

Le premier élément est le choix de ceux-ci. Annelies Schulte Nordholt, dans *Georges Perec et ses lieux de mémoire. Le projet de Lieux* (2022), met en évidence que les douze lieux, pour l'écrivain, « forment une topographie fragmentaire de sa vie passée. Tous sont fortement motivés, surdéterminés par la vie, et c'est ce qui les érige en lieux de mémoire. »¹⁰⁸ J'aimerais montrer que les choix des étudiant·e·s dessinent plutôt une topographie sur trois niveaux de leurs vies : cell·eux qu'ils étaient ; cell·eux qu'ils sont devenu·e·s ; cell·eux qu'ils sont en train de devenir.

¹⁰⁶ PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, op.cit., p.101.

¹⁰⁷ Pour des raisons pratiques, cet exercice ne s'est déroulé qu'à Louvain-la-Neuve.

¹⁰⁸ NORDHOLT Annelies Schulte, *Georges Perec et ses lieux de mémoire : Le projet de Lieux*, Leiden, The Netherlands, Brill, 2022, p.2.

Comme le choix de la rue Vilin pour Perec, certain-e-s étudiant-e-s ont, donc, choisi des lieux où ils ont habité comme trace de qu’iels étaient. C’est le cas, par exemple, de Margot qui s’adresse à un quartier de Louvain-la-Neuve :

Cher Cortil,

Tu m’as accueillie pour ma toute première année à l’université. Ça me semble être maintenant à des années-lumière et en même temps comme si ce n’était qu’hier. [...] Tu n’étais pas un lieu où je m’arrêtais ni passais du temps à te contempler. À la place, c’était le lieu de mon passage, une sorte de sas entre « chez moi » et le « dehors » de la ville de Louvain-la-Neuve. (Margot Coetsier, II, 1)

Le quartier du Cortil est une part de sa vie dont elle veut se souvenir sans pour autant « savoir trop pourquoi ». On retrouve également un procédé connu de Perec qui consiste, comme le met en évidence Derek Schilling, « à forger des microsouvenirs tenant sur une ou deux lignes, à partir de l’énoncé “Je me souviens de...” et de sa variante, “Je me souviens que...” ».¹⁰⁹ Selon l’auteur, cette contrainte permet, outre le fait de travailler sa propre mémoire, de la confronter à celle de son lecteur ou de sa lectrice :

Je me souviens de ces buissons morts ravagés par les chenilles asiatiques la première fois que j’ai emménagé. Je me souviens de ces arbres qui bordaient les deux allées qui ont malheureusement été coupés cette année-là. Je me souviens de toi sous la pluie, sous la neige et sous un grand soleil à chaque fois que je te traversais. Je me souviens de souvenirs bien plus personnels que tu n’auras pas oublié non plus, j’en suis sûre. (Margot Coetsier, II, 1)

D’autres ont choisi le lieu d’un accomplissement personnel : il est une étape importante dans leurs parcours et détermine, d’une certaine manière, ce qu’iels sont devenu-e-s. C’est le cas, par exemple, de la lettre qu’adresse Lou-Anne à la bibliothèque de Philosophie, Arts et Lettres de l’UCLouvain :

Et pourtant, je me souviens comme si c’était hier : j’étais dans une de tes salles à poutre, nichée sous ton dernier plafond. Il devait être onze heures, et il pleuvait. Je me suis sentie bien... ça y est : tu m’avais ouvert tes bras ; sans doute savais-tu le temps que nous passerions ensemble. Cinq ans se seront bientôt écoulés, depuis que j’ai foulé ton sol pour la première fois : je connais tous tes secrets, tous tes couloirs interminables, toutes tes humeurs, toutes tes couleurs, toutes tes odeurs. Qu’il vente ou qu’il neige, je me réfugie en toi. Inébranlable sanctuaire. Tu m’étreins comme des bras maternels.

Ne m’oublie pas quand je te quitterai, car moi, je ne t’oublierai pas. (Lou-Anne Portal, II, 1)

¹⁰⁹ SCHILLING Derek, *op.cit.*, p.132.

En ayant apprivoisé les couloirs labyrinthiques de la bibliothèque, Lou-Anne semble se souvenir du chemin qu'elle a elle-même parcouru. Ce choix ne fait donc pas que dire ce qu'elle était, mais également ce qu'elle est devenue.

Enfin, certain-e-s ont choisi un lieu de passage : la gare (« Chère gare »), le train (« Chers trains, chère gare, cher deuxième loyer »), le bus (« Cher bus jaune et rouge »). Le lieu n'est donc pas seulement la trace de la personne qu'ils étaient ou qu'ils sont devenu-e-s : il est aussi le témoin de qui ils sont *en train* de devenir. La lettre de Manon est particulièrement représentative de cette temporalité :

Chère gare,

Je me suis souvent ennuyée de tes allées et venues, de tes retards incessants. De tes gènes répétées. J'ai fait la tête quand je venais de rater un de tes trains. Je regardais par la fenêtre pour venir et partir, toujours et toujours le même paysage : la gare des bus, les fresques sur les murs, les voitures sur le parking et Louvain-la-Neuve en briques et en dalle.

Je me souviens de la toute première fois. Il faisait tard et je pouvais voir le coucher du soleil. Je suis sortie et j'ai atterri sur la voie en même temps qu'une horde d'étudiants qui savaient trop bien où aller. J'avais peur et je ne connaissais personne. Je savais que j'allais aimer cette ville, mais je ne l'aimais pas encore. C'était le grand début. L'inconnu. Maintenant, je connais le récit de l'histoire.

À mesure que le temps passait, je suis descendue sur la voie avec la même allure que cette horde d'étudiants ma première fois. J'arrivais en début de semaine comme je repartais en fin de semaine. Je me suis ennuyée de tes allées et venues, car j'ai appris à trop te connaître. Je savais tellement où aller que tu disparaissais.

Maintenant, je me demande quand ce sera la dernière fois que je descendrai les escaliers. Parcourrai ta voie. Et monterai dans ce train. Pour mon dernier voyage. Je m'assiérai quelque part et regarderai par la fenêtre. Pour voir partir cette image de Louvain-la-Neuve. Ces briques et ces dalles. Ces fresques. Ces voitures et ces parkings. Je me demande si je serais reconnaissante ou impatiente. Ou si je ressentirais un peu de cette même peur que la première fois. (Manon Boving, II, 1)

Manon n'est pas encore partie de Louvain-la-Neuve, mais elle sait que ce moment approche. Pour cette raison, la gare représente cette période intermédiaire entre celle qu'elle était et celle qu'elle devient.

Le second élément est la manière dont la mémoire du lieu s'impose au sujet. Dans le premier extrait, la lettre de Margot, on remarque qu'à la vue du Cortil, le passé s'empare d'elle. Comme elle l'indique, cela lui permet de « voyager dans le temps, de percevoir un monde qui n'existe plus et dans lequel je ne peux pas revenir ». Comme chez Proust, il y a une idée de

ravissement : le sujet est, l'espace d'un instant, dépossédé de lui-même. Cette notion est d'autant plus forte chez Pauline qui évoque l'émotion ressentie à la vue d'une petite fontaine devant le restaurant la Galoute :

Les années ont passé, ce souvenir s'était estompé, mais lorsque je t'ai revue à ma rentrée à l'université tout m'est réapparu. Alors merci à toi, trônant au milieu de la rue de me ramener en enfance à chaque fois que je te passe. (Pauline Ronveaux, II, 1)

Ce passage n'est pas sans rappeler le principe de la réminiscence chez l'auteur de la *Recherche du temps perdu*.¹¹⁰

À la vue de la petite fontaine, Pauline se sent submergée — ravie — par des souvenirs qu'elle croyait « estompés ». Il y a donc un sentiment de dépassement de sa condition habituelle. Or, ce qui fonde l'ensemble du projet proustien, c'est l'écriture comme clé de ses réminiscences. Dès lors, la mise par écrit lui permet de faire l'expérience d'un passé *hors du temps*, qui renoue avec l'essence de ce dernier.

Une autre possibilité est d'établir un lien de correspondance entre l'individu et le lieu. À partir de ce dernier, le sujet explicite qui il est devenu. Chez Benjamin, par exemple, cette dimension est particulièrement forte :

Lac,

Après trois ans d'amitié et d'affection, voilà que j'ai également décidé de **boucler un cycle**. [...]

Merci pour l'apaisement, la sérénité,

Pour tes sérénades, ton eau au reflet sans vanité

Voilà, je te laisse, je crois **que j'ai fait le tour**. (Benjamin André, II, 1)

Sur le ton de l'humour, il montre le lien entre le lac et lui. « Boucler un cycle » réfère au cycle de l'eau, mais également au premier cycle universitaire composé de trois ans. De même, « j'ai fait le tour » renvoie autant à l'expression « faire le tour de la question » qui signifie avoir abordé tous les aspects d'un sujet, qu'à la promenade qui borde le lac de Louvain-la-Neuve et qui consiste à en faire le tour. C'est donc dans le présent que le sujet aborde les souvenirs du lieu. À la différence de Pauline ou de Margot, Benjamin n'est pas envahi par un passé qui le

¹¹⁰ Il se rapproche aussi du concept de nostalgie qu'évoque Jean Staborinski dans STABORINSKI Jean, « Le concept de nostalgie », dans *Diogène*, n° 54, 1996, pp.92-114. Selon lui, ce sentiment se caractérise par un désir de retourner vers un passé idéalisé tout en ayant conscience de l'impossibilité de le rejoindre. L'expérience que fait Margot semble davantage s'identifier à cette définition plutôt qu'à celle de la réminiscence proustienne. En effet, elle se rappelle une époque qu'elle sait révolue. Au contraire, Pauline est plongée dans ce pan de sa vie.

dépossède de lui-même : au contraire, il regarde ses souvenirs avec l'air distant de celui qui reste attaché au présent.

Enfin, la mémoire apparaît aussi comme fugitive. Chez Manon notamment, l'utilisation du champ lexical du passage (« Je me suis souvent ennuyée de tes allées et venues » ; « Je parcourrai ta voie » ; « J'espère que tu ne te lasses pas de ces allers et retours incessants »), de l'éphémère (« J'arrivais au début de semaine comme je repartais en fin de semaine »), mais aussi, dans d'autres textes, de la vitesse (« Je vous dévale, vous avale, deux par deux, en tac-tac-tac, je vous file, je vous marche, parfois » ; « Je te remercie de m'avoir bercé pendant des années au rythme de l'autoroute ») accentue le caractère fugace des souvenirs. La lettre de Noé est également intéressante parce qu'elle souligne le paradoxe entre le mouvement du train qui passe et l'immobilité des voyageur·euse·s :

Chère gare, chers escaliers, chers pavés et cher gravier, vous éprouvez mes huit roues, celles que j'ai aux pieds. Je vous dévale, vous avale, deux par deux, en tac-tac-tac, je vous file, je vous marche, parfois. Parfois même, j'attends, surtout quand le soleil est clément.

Jamais l'alpha ni l'oméga, toujours le lambda, le zêta, le sigma de ma journée, la pause qui n'en est pas une. (Noé de Pierpont, II, 1)

Grâce à de nombreux oxymores et antinomies, Noé parvient à rendre compte du mouvement dans lequel chacun·e est pris·e. Manon comme Noé semblent s'accommoder de ce changement qui caractérise toute existence. Pour Agacinski, cette reconnaissance dans la valeur du transitoire est le fait de la modernité. Malgré qu'une longue tradition ait fait du passager le contraire de l'Être, elle met en évidence que « le fixe est l'exception, le mobile est la règle. Loin d'avoir aucune préséance sur le mobile, l'immobile est une simple pause, une suspension du temps. »¹¹¹ De fait, iels trouvent dans leur écriture le moyen de ne pas figer les souvenirs, mais de rendre compte de leur caractère provisoire.

L'impossibilité de s'opposer au temps qui passe peut être considérée comme l'un des fils rouges du projet perecquien.¹¹² Celui-ci est mû par la volonté de garder des traces de ses souvenirs. C'est pourquoi dans *Lieux*, il tente non seulement d'observer ce que le temps fait à ses souvenirs, mais également d'archiver la manière dont il se souvient, à différentes étapes de sa vie. Il y a donc une perspective totalisante qui s'oppose au paradigme de la perte, de la disparition qui traverse toute son œuvre. Ou plus précisément, c'est dans la confrontation de

¹¹¹ AGACINSKI Sylviane, *op.cit.*, p.23.

¹¹² Pour une analyse plus détaillée des liens entre l'écriture perecquienne, les lieux et la mémoire, se référer aux deux études déjà citées de Derek Schilling et Annelies Schulte Nordholt.

ces deux pôles qu'il tente de se situer. En effet, puisque l'Histoire le laisse sans histoire personnelle — Perec, de religion juive, sort orphelin de la Seconde Guerre mondiale — il va chercher dans « l'infra-ordinaire » le matériau nécessaire pour la recomposer.¹¹³

C'est donc à partir du vide, de la béance que se façonne l'écriture de Perec. Pour cette raison, son rapport aux lieux est si important : ils composent les seules traces de son histoire. À partir de ces derniers, Perec ne fait pas seulement que se dire au passé : il se dit au présent pour celui qu'il sera dans le futur. Ou plutôt, pour ne pas que celui qu'il sera dans le futur oublie celui qu'il était dans le présent. Les lieux décrits par les étudiant-e-s, notamment dans le premier exercice évoqué au point précédent, sont donc autant de traces de leur perception à un moment donné. Dans cette perspective, il est important d'être le plus fidèle possible à la vision de l'instant. Elle témoigne d'un être-au-présent qui, s'il n'est pas archivé, disparaîtra. Garder la trace de la manière dont on perçoit un lieu est, pour Perec, une manière d'accumuler les indices de sa propre existence pour ensuite pouvoir la reparcourir : de ce fait, lutter contre l'Histoire « avec sa grande Hache ».

À travers ce parcours dans les *Lieux* de Perec, mais également dans ceux mis en avant par les étudiant-e-s, se dessine un double rapport à la trace comme mémoire — voire à la mémoire comme trace. Premièrement, le lieu fonctionne comme la trace d'un passé, d'un souvenir qui ressurgit à sa vue. Mais ce passé peut être doublé d'une volonté de se dire au présent ou au futur. Il est aussi l'occasion de dire ce qui est en train de disparaître. C'est pourquoi la manière dont le souvenir apparaît au sujet est importante. Elle détermine le second rapport qu'entretient le lieu avec la mémoire, c'est-à-dire, en tant qu'archive d'un état d'être-au-présent qui, s'il n'est pas conservé, s'évapore dans le mouvement incessant de la vie.

2.2.2. La trace quotidienne

Le projet perecquien peut se définir comme une quête de la trace, c'est-à-dire, la recherche de ce qui a *fait* trace et de ce qui *pourrait faire* trace. Mais une grande part de son propos réfléchit également à la manière de dire la trace : ou, plus généralement, de dire le *voir*. C'est toute la problématique de *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1975). Perec se confronte à l'impossibilité d'épuiser totalement un lieu, de le dire le plus platement et fidèlement possible. À travers ce projet, l'écrivain se questionne également sur la manière de

¹¹³ À ce sujet, voir le point consacré à une lecture biographique du projet de *Lieux* : NORDHOLT Annelies Schulte, « Lecture critique de *Lieux* », dans *Georges Perec et ses lieux de mémoire : Le projet de Lieux*, op.cit., pp.37-51.

rendre compte de ce qui ne se passe pas, c'est-à-dire, le quotidien ou l'ordinaire. Comme dans le cas des lieux, le quotidien ne fait trace qu'au moment où il n'est plus. Ce n'est qu'à l'instant où j'en sors que celui-ci peut se mettre à exister.

Or, l'acte d'écriture en lui-même est déjà une manière de rompre avec notre pratique routinière. Comme le met en évidence Certeau, le récit, en tant que pratique, est aussi une manière de déplier, de faire apparaître les multiples significations du quotidien. Je m'attacherai dès lors à définir, d'une part, la manière dont le quotidien fait trace — et comment il est possible de s'en approcher — et d'autre part, les différentes traces qui le composent.

Le premier temps s'intéressera donc à la manière dont certain·e·s auteur·ice·s ont tenté d'approcher le quotidien comme trace. Avant de me tourner du côté des écrivain·e·s ayant traité ce sujet, il me semble important de rapidement aborder la discipline anthropologique.¹¹⁴ Celle-ci a, en effet, pris un tournant lorsqu'elle a souhaité développer une ethnologie du proche. Comme l'intime Perec, il s'agissait « de fonder enfin notre propre anthropologie, celle qui parlera de nous [...] Non plus l'exotique, mais l'endotique ».¹¹⁵

Ces approches insistent sur l'importance d'accorder une attention particulière aux phénomènes qui bouleversent la société postmoderne. Toutefois, les difficultés que pose cette nouvelle perspective s'inscrivent dans le sillage des questionnements de Perec. Iels s'interrogent, par exemple, sur la possibilité de transposer leurs propres cadres épistémologiques sur une contrée qui ne leur est pas extérieure. Ainsi Sheringham évoque le livre de Jean-Didier Urbain, *Ethnologue, mais pas trop : ethnologie de proximité, voyages secrets et autres expéditions minuscules* (2003), pour mettre en évidence la réponse que donne la littérature aux doutes de ce dernier :

En effet, en affirmant que la fonction de l'ethnologie de proximité est « d'exotiser » l'endotique, il sous-entend que le basculement du regard du lointain vers le proche implique de maintenir un ensemble d'attitudes et de tactiques conçues pour l'étude de ce que *nous* percevions comme étranger, plutôt que de déboucher sur l'invention de nouvelles modalités du regard, destinées à reconnaître le *nous* là où nous n'y étions jusqu'alors pas parvenus. Quand Urbain affirme la possibilité de maintenir une distance afin de voir différemment, Perec préconise un regard oblique qui passe outre les questions de distance et de proximité, pour se concentrer sur les enjeux de reconnaissance et d'identification.¹¹⁶

¹¹⁴ Notamment des auteurs comme AUGÉ Marc, *Un ethnologue dans le métro*, Paris, Hachette, 1986 (Textes du XX^e siècle) ou ALTHABE Gérard, FABRE Daniel, *Vers une ethnologie du présent*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1992.

¹¹⁵ PEREC Georges, *L'infra-ordinaire*, op. cit., pp.11-12.

¹¹⁶ SHERINGHAM Michael (dir.), op.cit., p.320.

Les écrivain-e-s répondent par la nécessité de ne pas ignorer la position que construit l'individu lorsqu'il s'intéresse au quotidien. Ce n'est pas seulement le regard d'un-e natif-ve ou d'un-e étranger-ère qui est posé, mais bien celui d'un-e chercheur-euse ou d'un-e écrivain-e. C'est ce qu'entend Perec par le « regard oblique ». Sans arriver à le saisir, les traces collectées construisent « d'une manière "oblique" l'être et son "histoire", énonçant une identité qui est, en dernière analyse, celle d'un écrivain. »¹¹⁷ Pour ces auteur-ice-s, cette identité est souvent celle d'une littérature expérimentale. En effet, malgré la multiplicité des formes contemporaines, la plupart tentent d'identifier le caractère programmatique de l'expérience quotidienne. Comme le signale Maryline Heck :

On a donc affaire ici à une littérature expérimentale au sens à la fois le plus plein et le plus littéral du terme, à savoir à des livres qui rapportent des expériences ou qui en constituent eux-mêmes. Ces textes engagent non pas seulement la plume, mais aussi le corps de l'écrivain ; ils empiètent sur, voire dans les cas extrêmes vont jusqu'à régler l'existence quotidienne de leur auteur. Et parfois aussi celle du lecteur lui-même, incité qu'il est à agir dans sa vie même, en repensant à son tour son expérience quotidienne : « Faites l'inventaire de vos poches », « Interrogez vos petites cuillers », lui enjoint ainsi Perec.¹¹⁸

L'expérience ordinaire comme trace nécessite donc la médiatisation d'un regard qui l'identifie et la reconnaît. Mais une fois que celui-ci est posé, il finit par faire lui-même trace sur le quotidien qui s'en trouve alors altéré.¹¹⁹

Pour cette raison, le second temps de mon analyse cherchera à identifier les différentes traces qui composent cette expérience. Elles déterminent également, pour les lecteur-ice-s, un nouveau point d'attention : les catégories viennent influencer sur la perception directe que chacun-e fait du quotidien.

La première qu'il est possible d'identifier correspond à celles de l'articulation tacite et intégrée des règles qui régissent les pratiques fondant notre expérience quotidienne (i).¹²⁰ À la suite de Certeau, il s'agit de considérer que la vie de tous les jours est observable à partir des liens qui nouent les différentes pratiques qu'on en fait. Autrement dit, il s'agit non pas seulement d'identifier les usages, mais bien ce qui fonde ces derniers. C'est notamment ce à

¹¹⁷ GOGA Yvonne, « "Douze regards obliques", un discours d'indirection », dans MONTÉMONT Véronique et REGGIANI Christelle (éd.), *Georges Perec artisan de la langue*, Presses universitaires de Lyon, 2012, p.118.

¹¹⁸ HECK Maryline, « Écrire le quotidien aujourd'hui : formes et enjeux », dans *ELFe XX-XXI*, n° 8, 28 mai 2019, p.6.

¹¹⁹ Par exemple dans CLERC Thomas, *Poeasy*, Paris, Gallimard, 2017, l'écriture rythme l'expérience quotidienne.

¹²⁰ Cela renvoie à « l'habitus » tel que défini par Pierre Bourdieu. Selon lui, l'habitus peut être considéré comme un ensemble de règles intériorisées qui structurent notre identité et notre manière d'interagir avec le monde. Dans BOURDIEU Pierre, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Ed. de Minuit, 1979.

quoi s'applique Marc Augé dans *Un ethnologue dans le métro* (2013). En se situant comme un « praticien ordinaire de la vie quotidienne »¹²¹, il considère le métro comme représentatif des normes et régulations qui encadrent nos pratiques journalières : « Dans leurs trajets habituels, les usagers savent d'instinct à quel endroit du quai attendre pour être au plus près de la sortie de la station de destination, quand accélérer ou ralentir le pas, comment s'arc-bouter dans les virages, comment éviter le contact physique avec les autres passagers. »¹²²

Ces « normes et régulations » dont parle Augé peuvent s'exprimer de différentes manières. Il peut s'agir, tout d'abord, d'indications telles que des panneaux de signalisation, des marquages au sol (« places de parking — sigles de limitation de taille —, dizaine de piliers vert et blanc »), des bruits d'horloge (« ça sonne la demie » ; « le son des cloches qui marquent l'heure [une belle petite gayole] ») des horaires (« en face il y a une porte où il est inscrit "girafe-bar", sur la porte il y a un panneau en bois avec un pelage de girafe, à droite un panneau avec horaire ») ou des noms de rue (« Place du 14 juin. Apparemment, on l'appelle autrement, mais c'est un jargon lausannois, alors je ne sais pas »). Autant de témoins des règles qui régissent le monde social. Un autre exemple, dans le texte de Thomas :

Une multiplicité de signes assez codifiés qui font langage pour les voitures — ces monstres de fer → des flèches au sol//des lumières qui clignotent — elles semblent s'étonner d'une absence/des lettres sur les piliers → peut-être que les voitures veulent apprendre l'alphabet (Thomas Burniat, I, 1)

Cet extrait qui décrit les sous-sols de Louvain-la-Neuve est particulièrement explicite. Thomas met lui-même en évidence la signification qu'acquièrent les multiples signes qui fondent l'expérience quotidienne des parkings. C'est à partir de ces différentes traces qu'il est possible de recomposer l'usage qu'on en fait. La photographie prise par Pauline, ci-contre, rend également compte de l'importance de la signalétique et des règles — et du rapport entretenu avec ces dernières — comme traces de nos pratiques habituelles.

¹²¹ SHERINGHAM Michael (dir.), *op.cit.*, p16.

¹²² AUGÉ Marc, *Un ethnologue dans le métro*, dans *Ibid.*, p.325.



Figure 6 – La bouche d’égout et cigarettes jetées autour. Le petit panneau intimant de ne rien jeter est également une trace des règles et usages qui fondent notre pratique quotidienne, Atelier I, 1, Ronveaux, novembre 2022, Louvain-la-Neuve.

Une autre forme de « norme » est la présence des magasins et sous-entendus, des comportements qu’ils induisent. On la retrouve notamment dans différents exemples :

Drafil. Salt. Tally Weijl. Vero Moda. Kuoni. Amplifon. Etam. McDonald. Amavita. Starbucks. Louisa. Berdoz. Partout ces signifiants creux qui crient sur leurs enseignes lumineuses, ces mots qui nous entourent et qu’on ne remarque plus, ces mots pourtant qui habitent nos villes, partout. (Arthur Brügger, I,1)



Figure 7 — Vitrine d'un magasin avec l'indication « liquidation », Atelier I, 1, Buschini, mars 2023, Lausanne.



Figure 8 — Mannequin dans la vitrine d'un magasin de vêtements, Atelier I, 1, Lelièvre, mars 2023, Lausanne.

Cette analyse est plus proche de celle d'Augé puisqu'elle observe la manière dont le comportement des gens est normalisé par les enseignes de magasins, leurs devantures, les mannequins exposé-e-s en vitrine...¹²³ Pour cette raison, Sheringham souligne que le quotidien est décisif « parce que le sujet (en tant qu'il se distingue de l'individu défini et enrégimenté, parlé par des savoirs structurés) est selon Barthes fondamentalement un sujet du quotidien, enraciné dans la quotidienneté : dans des humeurs fugaces, des désirs concrets, des plaisirs et des déplaisirs ».¹²⁴ Les comportements des individus sont donc des traces de la manière dont nous faisons usage du quotidien :

Les silhouettes qui rentrent dans leurs voitures sont toujours floues — elles ont l'air programmées, dans leurs mouvements — retour voiture — ouvrir portières — rouler — maison. (Thomas Burniat, I, 1)

¹²³ Pour Barthes, la ville représente un ensemble de signes à déchiffrer par le citadin ou la citadine. Comme Certeau, il considère qu'ils actualisent « la puissance sémantique » de la ville en la parcourant, en la regardant. À ce sujet, voir notamment BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1985 ou BARTHES Roland, *L'empire des signes*, Paris, Seuil, 2007. Le sémiologue s'intéresse également à la mode comme langage dans BARTHES Roland, *Système de la mode*, Paris, Seuil, 1983.

¹²⁴ SHERINGHAM Michael (dir.), *op.cit.*, p.210.

ou encore :

Beaucoup de gens avec des sacs de course — ils sont sans doute allés au marché. Le passage est couvert, mais les gens gardent leur parapluie au-dessus de leur tête tout du long. Le pavé fait claquer les talons des chaussures volontaires, reste silencieux sous les nikeys blancs à la mode style « air ». (Florence Bordeleau-Gagné, I, 1)

La deuxième catégorie correspond aux traces résiduelles de l'existence : le rien, le déchet, le rebut (ii). Comme l'évoque Jean-Claude Beaune dans l'ouverture d'un colloque ayant justement pour titre *Le déchet, le rebut, le rien* (1999), porter son attention sur ces formes généralement oubliées, revient à « accepter que contre l'illusion du continu, de l'homogène, le temps soit hésitation. Ce terme pourrait synthétiser les trois que nous avons choisis même si, apparemment, on en semble éloigné : c'est le cas si le déchet, le rebut, le rien restent passifs évidemment comme des poussières cadavériques — mais ils sont également actifs, pleins de couleurs et de vie, ils marchent sur la matière et l'esprit — bref par eux la vie se brise sur l'obstacle ». ¹²⁵ Il s'agit, en somme, de reconnaître la vie là où il n'est pas habituel de la trouver. En s'attardant sur ce qui n'est plus, porter également plus d'attention à ce qui est.

La première notion, le « rien », invite à réfléchir à l'idée de « corruption » et de « dégradation ». L'attention donnée, par exemple, aux feuilles mortes (« craquèlement du bois et des feuilles mortes sous les pieds »), aux mauvaises herbes (« un peu de verdure avec des buissons en pot, quelques mauvaises herbes ») ou aux flaques laissées par la pluie (« semble presque à l'abandon, avec des grandes flaques d'eau ») interroge ce qui fait le dessous du quotidien : d'une certaine manière, il s'agit de le révéler à lui-même.

¹²⁵ BEAUNE Jean-Claude, *Le déchet, le rebut, le rien*, Seyssel, Champ Vallon, 1999 (Milieux), p.10.



Figure 9 — Feuilles mortes le long d'un mur, Atelier I, 1, Bentires-Alj, novembre 2022, Louvain-la-Neuve.

À côté du « rien », se trouve le déchet qui « renvoie de prime abord à un procès technologique mis en œuvre par les tenants du laboratoire des sciences et techniques du déchet et des filières de production et de traitement de type industriel. »¹²⁶ Dans les photos ci-contre, on peut remarquer que les poubelles prennent une place à part entière. Marie-Alix, qui prend la photo de droite, y fait également référence dans sa description — ce que ne fait pas Lina :

Des gens sont dans le même lieu, mais ne se connaissent pas. Les poubelles sont nombreuses, parfois seules, parfois en groupe comme les arbres, parfois seuls et parfois en groupe. Ce lieu accueille tous types de publics : des jeunes, des familles, des couples, des personnes âgées. Accessible à tous : vifs, chaise roulante, handicapés. Des poubelles, des gens et des arbres de tailles différentes, de types différents, mais qui ont chacun des points communs entre eux. (Marie-Alix de Foy, I, 1)

¹²⁶ *Ibid.*, p.6.

L'attention donnée au déchet interroge le rapport, presque métaphysique, à ce qui est-en-train-de-disparaître mais aussi à ce qui renait. D'une certaine manière, il s'agit également de réfléchir à la dimension cyclique du quotidien, qui revient toujours jusqu'à ce qu'il disparaisse.



Figure 10 — Petit bout de papier, Atelier I, 1, Bentires-Alj, novembre 2022, Louvain-la-Neuve.



Figure 11 — Poubelle, Atelier I, 1, de Foy, novembre 2022, Louvain-la-Neuve.

Enfin, le regard se porte sur le rebut « dans le droit fil d'une approche anthropologique au sens large, dans le sens où une forte connotation s'exprime à travers les perceptions et représentations relatives à la pollution, à la souillure dans la proximité, sinon lors du contact, avec les matières déchues ».¹²⁷ L'auteur s'interroge également sur la possibilité d'appliquer ce schéma à l'homme lui-même. Or, il y a une forte propension, dans les descriptions plus que dans les photos, à mettre en avant la mendicité, celles et ceux qui sont généralement hors de notre champ de vision.

Cette attention donnée aux *invisibles* de notre société met en évidence un processus de *dénonciation* qui opère à partir des descriptions. En effet, il s'agit d'empêcher les lecteur-ice-s de détourner le regard. Selon Sheringham, cette volonté de mettre en avant ce qui est généralement occulté s'inscrit dans la démarche d'auteurs comme Jacque Réda. Dans son

¹²⁷ *Ibid.*

œuvre *La liberté des rues* (1997), il souligne l'importance de lutter contre les « forces destructrices et déshumanisantes » en se réappropriant l'espace urbain.¹²⁸

Par exemple :

Mendiant assis sur son téléphone devant des ATM qui clignotent. (Guillaume, I, 1)



Figure 12 — Homme assis par terre en train de mendier, Atelier I, 1, Guillaume, novembre 2022, Louvain-la-Neuve.

ou :

Il porte un bonnet gris, une écharpe verte. C'est un homme estropié, cul-de-jatte, dit-on, en chaise roulante, il tient dans sa main droite une casquette noire, il mendie, devant le banc en pierre qui borde l'escalier de la paroisse Saint-Laurent. (Arthur Brügger, I, 1)

J'analyserai la question du rebut — et notamment du « rebut humain » — à partir des propos de l'anthropologue Mary Douglas dans *De la souillure. Essai sur les notions de tabou et de pollution* (2005). Dans cet ouvrage, elle s'intéresse à la notion de saleté qu'elle définit selon ces termes :

Quand nous aurons détaché la pathogénie et l'hygiène de nos idées sur la saleté, il ne nous restera de celle-ci que notre vieille définition : c'est quelque chose qui n'est pas à sa place. Ce point de vue est très fécond. Il suppose d'une part l'existence d'un ensemble de relations ordonnées et, d'autre part, le bouleversement de cet ordre. La

¹²⁸ SHERINGHAM Michael (dir.), *op.cit.*, p.346.

saleté n'est donc jamais un phénomène unique, isolé. Là où il y a saleté, il y a système. La saleté est le sous-produit d'une organisation et d'une classification de la matière, dans la mesure où toute mise en ordre entraîne le rejet d'éléments non appropriés.¹²⁹

Autrement dit, outre le caractère relatif de la « saleté », l'anthropologue montre que celle-ci fait également partie intégrante de notre société. Porter son regard sur le déchet ou le rebut est une manière de rendre compte de l'obligation pour tout système de faire face aux « anomalies ».

Une troisième catégorie de traces peut se situer du côté de la rencontre (iii). Comme chez François Maspero ou Annie Ernaux, le quotidien s'élabore dans notre façon d'établir des liens. D'un côté, pour Maspero, la planification urbaine contribue considérablement à la manière dont se déroulent nos interactions sociales.¹³⁰ La ville est une entité avec laquelle chacun-e est amené à interagir et qui régule nos rapports. D'un autre côté, chez Ernaux, « ses observations expérimentales, qui fragilisent les distinctions entre dedans et dehors, privé et public, s'intéressent à la manière dont certaines dimensions de notre identité considérées comme privées, exclusivement intimes, s'avèrent en fait fondamentalement liées à notre vécu et à nos interactions au sein de l'espace social — c'est-à-dire, à l'espace du quotidien — où elles se révèlent ».¹³¹

Il s'agit donc de relever à la fois les traces de la manière dont l'organisation spatiale conditionne nos interactions et comment celles-ci forment notre identité intime et publique.¹³² Par exemple :

Groupement de jeunes sur le banc
Lumière douce des bâtiments
Craquement du bois et des feuilles mortes sous les pieds
Odeur de cigarette, son de briquet
Les talons tapant d'un rythme effréné sur le béton
Smartphone dans une main, labrador dans l'autre
Balade aveugle, pas déchainés
Ruissèlement des feuilles contre les pavés

¹²⁹ DOUGLAS Mary, *De la souillure : essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, La Découverte, 2005, p.55.

¹³⁰ SHERINGHAM Michael (dir.), *op.cit.*, p.332.

¹³¹ *Ibid.*, p.337.

¹³² Ernaux parle d'une identité « transpersonnelle ». Elle cherche à retrouver les traces des composantes familiales, sociales, sociétales qui ont fondé son identité intime. Dans ERNAUX Annie, « Vers un Je transpersonnel », dans *Cahiers RITM*, n° 6, 1994, p. 219.

Rire au loin, vent qui se perd
Trottinette, son strident
Peur de femme assise sur un banc.
La police.
Trous dans le sol, dénivelé, pente
Croiser des gens qu'on connaît
Voir au loin des visages familiers, se questionner sur elleux
Qui sont ces gens ?
On s'appelle au téléphone
Chemin de passage, parc de la ressource. Parc de la source.
Regards curieux sur ma feuille, yeux écarquillés, le pas pressé (Lina Bentires-Alj, I, 1)

Dans cet extrait, on remarque l'intrication entre organisation spatiale et sociale. En effet, il y a, d'une part, les éléments qui définissent le parc en tant que « chemin de passage » : « craquèlement du bois et des feuilles mortes sous les pieds », « ruissèlement des feuilles contre les pavés », « trous dans le sol, dénivelé, pente ». Mais face à ces éléments naturels qui façonnent le paysage du parc de la source, il y a, d'autre part, différentes indications sur les interactions sociales que le parc induit. Ainsi, semblent s'opposer, l'un en face de l'autre, le « groupement de jeunes sur le banc » et la « peur de femme assise sur un banc ». Entre ces deux pôles, qui fonctionnent comme des antagonistes, il y a le mouvement « effréné », « déchainé », « le pas pressé » de cell-eux qui ne font que passer.

De plus, différentes précisions inscrivent ce mouvement dans une époque précise : « smartphone dans une main, labrador dans l'autre », « on s'appelle au téléphone ». La dernière observation, « regards curieux sur ma feuille, yeux écarquillés », montre que l'interaction se crée également lorsque la pratique de quelqu'un-e diffère de celle généralement admise. Grâce aux observations de Lina, il est possible de définir les identités *intimement sociales* dont parle Ernaux : l'exemple de la « femme apeurée » est explicite de la manière dont chacun-e se construit dans l'espace et par rapport à ce que ce dernier lui renvoie.¹³³

¹³³ Cette recherche n'aura finalement que très peu traité de l'espace social, tel que défini par Bourdieu, et des rapports de domination voire de violence symbolique que celui-ci entretient. La littérature traitant de ces sujets est vaste, mais je renvoie notamment à VESCHAMBRE Vincent, « Appropriation et marquage symbolique de l'espace, quelques éléments de réflexion », dans *Espace et Société*, n° 21, 2004, pp.73-77, réfléchit à la manière dont la production/destruction de signes permet au pouvoir dominant de s'exprimer tout en se légitimant. Un autre article

Enfin, la dernière catégorie reprend les traces qui s'offrent tout simplement au regard (iv). Or, ce dernier est évidemment dirigé. C'est notamment le parti pris d'écrivains tels que François Bon, Jean-Philippe Toussaint ou Jean Echenoz. Ces auteurs ont « créé des personnages enclins à observer leurs interactions avec le monde, les plaçant dans des circonstances où ils puissent être attentifs à ce qui se passe autour d'eux ; leurs romans fourmillent ainsi d'évocations d'objets quotidiens (briquets, aspirateurs) et d'activités banales (conduire une voiture, passer un coup de fil) ». ¹³⁴

Or cet état d'attention, dans lequel étaient également placé·e·s les participant·e·s, leur permet d'observer ce qui serait sans doute passé inaperçu et qui leur saute alors aux yeux. C'est le cas, par exemple, des fresques (« le muret est gris, la pieuvre est rose et bleu, en colère, tient une torche allumée dans une de ses tentacules »), d'affiches (« il y a plusieurs affiches : Jeune vs Homophobie 3.0 ; théâtre/Opéra, songe d'une nuit d'été ; affiche arrachée de l'opéra qui laisse place à tout un imaginaire »), d'un drapeau (« Sur une fenêtre en contrebas, un drapeau ukrainien est accroché »), de statues (« Le regard inquisiteur des lions encadrant ses portes surveille imperturbablement l'horizon »), ou encore d'un arbre :

L'arbre est comme somnolant, doucement et tendrement bercé par une légère brise matinale. Il tentacule de tout son corps, dans toutes les directions de l'espace, en gardant un spectacle purement visuel et nous privant de l'odeur de sa sève. Ses branches basses nous tendent la main, comme pour nous offrir un moment de repos dans une journée au rythme draconien. Il nous invite à explorer de vue sa canopée qui semble infinie, confortablement installés dans une de ses prolongations. Plusieurs troncs pour un seul arbre. (Cyril Monette, I, 1)

Dans cet extrait, il est clair que c'est la manière dont le regard est orienté qui permet ce niveau de détail. Il s'agit bien d'une trace quotidienne — dans le sens qu'elle fait partie de ce que Cyril voit tous les jours — mais la manière dont elle est observée n'a rien d'ordinaire.

Ces quelques catégories ne prennent en compte que les traces de la ville : qu'en est-il de nos téléphones portables, de nos gourdes, de nos vêtements... en somme de ce qui compose notre expérience quotidienne au-delà des lieux, des espaces que nous traversons. ¹³⁵ Elles

est CAYOUE-REMBLIÈRE Joanie, LION Gaspard, RIVIÈRE Clément, « Socialisations par l'espace, socialisations à l'espace : Les dimensions spatiales de la (trans)formation des individus. », dans *Sociétés contemporaines*, n° 115, 2019, pp.5-31. Les auteur·ice·s s'interrogent sur la manière dont l'individu est façonné par l'espace dans lequel il vit.

¹³⁴ SHERINGHAM Michael (dir.), *op.cit.*, p.362.

¹³⁵ Je renvoie notamment au travail de DASSIÉ Véronique, *Objets d'affection : une ethnologie de l'intime*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2010 (Le regard de l'ethnologue), qui évoque la question des objets que l'on garde. Sa perspective diffère de celle que j'ai empruntée ici, mais souligne l'intrication entre quotidienneté et intimité.

montrent également qu'elles ne sont pas fixes. Un banc vieilli par ces années à voir passer les étudiant·e·s peut se charger d'une grande valeur sentimentale tout en restant une trace de la manière dont il régit nos interactions sociales. De même, l'attention portée sur les éléments qui composent le quotidien n'a de cesse d'augmenter le fossé qui se creuse entre ce dernier et sa représentation. Mais l'analyse des traces convoque également l'identité de celui ou celle qui les collecte. Elle demande de différer son regard pour créer celui d'un·e écrivain·e.



Figure 13 — Fragment d'une fresque murale, Atelier I, 1, Bentires-Alj, novembre 2022, Louvain-la-Neuve.

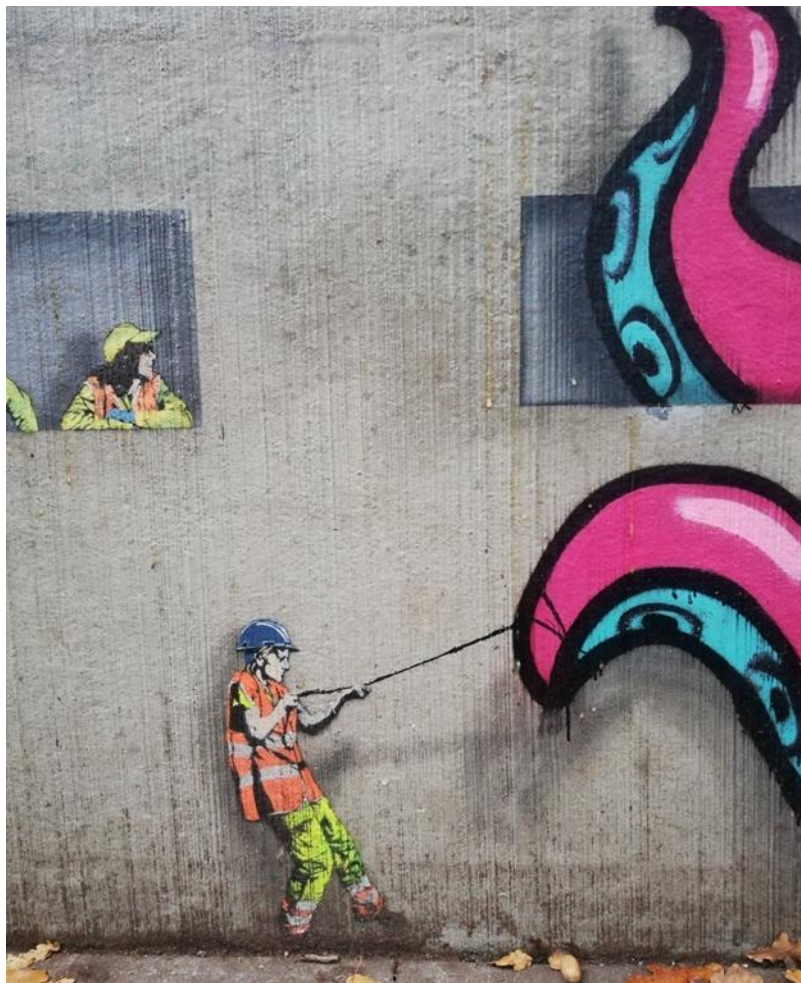


Figure 14 — Fragment d'une fresque murale, Atelier I, 1, Bentires-Alj, novembre 2022, Louvain-la-Neuve.

2.3. Écrivain·e·s du mercredi

Ce que met en évidence cette analyse des différentes traces récoltées, c'est que celles-ci se définissent comme telles notamment à partir du regard posé par les participant·e·s. En ce sens, il y a davantage trace de la construction d'une identité créatrice. J'aimerais aborder dans ce troisième point ce que signifie être écrivain·e dans un atelier d'écriture. Comment se constitue cette identité ? De quelle manière se définit-elle ?

Selon moi, deux références principales peuvent éclairer ces questionnements. La première est l'ouvrage de Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation* (2004). L'auteur réfléchit notamment à la notion de « paratopie » et à la manière dont la condition de tout·e créateur·ice se définit par cette dernière. La seconde référence est l'ouvrage d'Olivier Belin, *La poésie faite par tous. Une utopie en questions* (2022). Dans cette étude fondamentale, l'auteur revient sur la fameuse phrase, écrite en 1870 par Isidore Ducasse, comte de Lautréamont : « La poésie doit être faite par tous ». L'épilogue, « Les poètes braconniers », est le chapitre qui m'occupe ici plus particulièrement — quoique d'autres seront utiles par la suite, notamment dans le chapitre III. Dans celui-ci, l'auteur s'intéresse à la question de l'identité de ce « tous ». Ainsi met-il en avant qu'« en partant à la recherche du premier venu, les avant-gardes littéraires dessinent en creux la place de tous les autres — de tous ceux qui, bien que restés dans l'ombre, incarnent effectivement la poésie faite par tous ».¹³⁶ En me basant sur ces deux auteurs, il semble possible de souligner différentes caractéristiques qui contribuent à forger une identité de l'« écrivain·e du mercredi ». Cette appellation est une double référence. D'une part, le mercredi était le jour pendant lequel les ateliers de Lausanne étaient organisés. D'autre part, elle fait écho à l'expression « écrivain·e du dimanche », analysée entre autres par Belin.

Il me paraît d'abord important de définir le terme de « paratopie ». Selon Maingueneau, il s'agit d'une « localité paradoxale, qui n'est pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire qui vit de l'impossibilité de se stabiliser ».¹³⁷ Appliquée à la littérature, cette notion souligne les liens que cette dernière

¹³⁶ BELIN Olivier, *La poésie faite par tous : une utopie en questions*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2022, p. 359.

¹³⁷ MAINGUENEAU Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, pp.52-53.

entretient avec le « champ littéraire ».¹³⁸ En effet, pour l’auteur, toute création littéraire s’inscrit en rapport avec les institutions qui forment ce champ.

Belin précise cette conception en mettant en avant que le champ poétique est plastique et poreux. Ainsi, cette dynamique est induite par deux éléments principaux. Le premier est que « loin d’être son opposé, le hors-champ constitue au contraire l’ensemble de ses potentialités inactualisées ou inactuelles ».¹³⁹ Il y a donc un va-et-vient entre le « champ » et le « hors-champ » qui s’influencent l’un l’autre. De même, le second élément met en évidence que la poésie est, actuellement, en dehors des schémas économiques et médiatiques. Parce qu’aucun-e poét-esse ne détient les moyens financiers pour se présenter comme tel-le, cela rend les cadres et les codes culturels plus flous. L’étude de Claude Poliak, *Aux frontières du champ littéraire* (2006), citée par Belin, permet également de préciser la paratopie littéraire. Elle expose l’existence d’un « simili-champ », composé notamment des ateliers d’écriture, qui serait hiérarchisé et structuré. Il ne marque cependant pas un *hors champ* mais plutôt un *contre champ* dont les frontières s’avèrent mouvantes.

La création littéraire se fonde dans ce rapport particulier qu’elle entretient avec la société « ordinaire » et les codes du champ littéraire. Il en est de même pour les créateur-ice-s : « l’écrivain est quelqu’un qui *n’a pas lieu d’être* (aux deux sens de la locution) et qui doit construire le territoire de son œuvre à travers cette faille même. »¹⁴⁰ L’écriture se développe à partir de l’impossibilité de se stabiliser : d’appartenir à un lieu ou à un autre. L’écrivain-e n’appartient à aucun lieu et c’est cette non-appartenance qui le fait, paradoxalement, appartenir à la « paratopie de l’écrivain-e ».¹⁴¹ Pour paraphraser Maingueneau, l’œuvre permet de se libérer de la situation paratopique, tout en approfondissant cette dernière par la création.¹⁴²

¹³⁸ Ce terme renvoie à la sociologie du champ littéraire développée par Pierre Bourdieu. Ce dernier analyse les stratégies de légitimation des différentes instances au sein même d’un espace, appelé « champ » relativement autonome, mais qui s’inscrit tout de même dans l’espace social. L’histoire littéraire peut donc être conçue comme l’histoire des négociations opérées dans ce « champ ». Dans BOURDIEU Pierre, *Les règles de l’art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

¹³⁹ BELIN Olivier, *op.cit.*, p.362.

¹⁴⁰ MAINGUENEAU Dominique, *op.cit.*, p.85.

¹⁴¹ Nathalie Heinich met en évidence le passage du début du XIX^e siècle d’un régime professionnel et académique à un régime vocationnel et de singularité. L’artiste se définit alors par une marginalisation de sa personne ainsi qu’une vocationnalisation. Je n’adhère cependant pas à sa thèse selon laquelle l’artiste représenterait une nouvelle élite dans nos sociétés démocratiques. Dans HEINICH Nathalie, *L’élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

¹⁴² MAINGUENEAU Dominique, *op.cit.*, p.86.

Cette situation « intenable » est ce qui explique que Belin, lorsqu'il tente de caractériser les sujets singuliers qui forment l'idéal démocratique prôné par Lautréamont, met les lecteur·ice·s en garde : « C'est précisément pour caractériser la diversité des situations qu'il reste utile de se référer à des catégories empiriques, dont le point de vue doit constamment être relativisé, mais dont la relativité même permet de cerner au plus près la réalité mouvante et multiple de la poésie faite par tous. »¹⁴³ La « paratopie créatrice », telle que définie par Maingueneau, implique que l'écrivain·e se tienne dans une situation instable et difficile à caractériser.

Pour cette raison, j'analyserai ici la posture créatrice construite par les participant·e·s des ateliers d'abord en ce qu'elle se définit par leur participation à ce dernier. Cela implique de les considérer, individuellement ou en tant que groupe, dans le contexte de l'atelier. Pour cette raison, dans ce travail, je me réfère à ell·eux à partir de leurs prénoms — comme c'était le cas durant les séances — et je parle le plus souvent de « participant·e·s » plutôt que d'« auteur·ice·s ». C'est un choix que je pose non pas parce que je doute de la valeur littéraire des textes qu'ils ont produits, mais plutôt parce qu'il s'agit de l'élément qui les définit en premier.

Considérer le fait qu'ils écrivent d'abord *dans* et *à partir* du contexte de l'atelier permet de rapprocher leur position de celle des « poète·sse·s du dimanche » décrite par Belin. En effet, comme celui-ci le met en évidence, malgré le caractère généralement condescendant de cette appellation, elle se réfère essentiellement à une poésie qui se fait dans l'à-côté.¹⁴⁴ Celui-ci marque une rupture par rapport à l'activité ordinaire. Il s'agit d'un temps qui n'est pas du travail, mais qui n'est pas non plus tout à fait du divertissement. Comme l'indique Belin : « Variante moderne de l'*otium* latin, le loisir sérieux implique souvent un véritable investissement personnel, des doutes et de la persévérance ; il s'insère volontiers dans une sociabilité particulière, et peut déboucher sur un parcours voire sur l'esquisse d'une carrière. »¹⁴⁵ L'atelier d'écriture, en général, peut être considéré comme un moment choisi, *en présence*, par des individus. Il peut aussi marquer, comme pour Jan Baetens dans *Une poésie du dimanche* (2009), un choix politique. Le fait de ne pas faire de l'activité poétique une activité rémunératrice — avec les paradoxes inhérents à une telle position, déjà pointés précédemment — permet d'un

¹⁴³ BELIN Olivier, *op.cit.*, p.363.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.382.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p.365.

côté de garder une plus grande liberté et de l'autre de rester en lien avec « la vie des autres hommes ». ¹⁴⁶

Dans le cas des participant·e·s aux ateliers, il est évident que leurs poèmes s'inscrivent dans le cadre de ceux-ci. Iels témoignent toutefois de rapports divers avec la poésie. Par exemple, Benjamin évoque ainsi sa relation à celle-ci : « Je suis étudiant en biologie, mais justement [la poésie] me permet un peu de me libérer de mon bain quotidien, d'une quête de la raison, d'un esprit un peu cartésien. Ça me permet d'avoir un peu d'exotisme et une vision davantage centrée sur l'esthétisme. » ¹⁴⁷ Éléonore, étudiante en droit, semble aussi considérer la poésie en opposition avec la rigueur de ses études : « La poésie pour moi c'est un moyen d'expression de ses ressentis et de ses émotions. Je trouve ça cool que ça soit plus abstrait parce que du coup, on peut vraiment leur donner la représentation qu'on veut. C'est pas comme un truc de recherche, par exemple, c'est très libre. »

Il y a dans ces propos un autre rapprochement possible avec la catégorie des « poètes-écrivains » que Belin définit en rapport avec la notion d'« écrivain » de Barthes. ¹⁴⁸ En ce sens, il y a, en opposition aux « écrivain·e·s », une vision transitive de la langue. Les participant·e·s usent de cette dernière pour exprimer des émotions. Mais aussi pour répondre aux consignes de l'atelier. Si cela peut paraître anodin, il n'en reste pas moins que les participant·e·s ne produisent pas un poème pour s'inscrire dans un champ plus large, mais pour me permettre d'avoir des *données*, un *corpus* — même si leur participation suppose aussi un attrait pour la poésie en général. Cela n'empêche, par ailleurs, pas non plus d'avoir un rapport à la poésie qui dépasse le cadre de l'atelier, comme c'est le cas des étudiant·e·s en lettres, tel·le·s que Pauline ou Thomas qui indiquent que l'écriture et la poésie font partie intégrante de leur vie « professionnelle ». La participation aux ateliers est donc une condition nécessaire, mais pas suffisante pour définir le rapport qu'iels entretiennent avec la poésie.

De plus, la diversité des profils présents ne suffit pas non plus à caractériser cette relation. Ainsi, Marie-Alix, étudiante en langues et lettres françaises et romanes, énumère, après s'être excusée de ne pas être « une vraie romaniste » ce à quoi lui fait penser le terme de poésie :

¹⁴⁶ Dans BAETENS Jan, « Habiter professionnellement la terre : pour une poésie du dimanche », dans *Pour une poésie du dimanche*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2009, pp. 11-13.

¹⁴⁷ Les paroles rapportées dans ce point sont issues d'enregistrements réalisés, avec le consentement des participant·e·s, durant les ateliers.

¹⁴⁸ Il cite la définition de Barthes : « ils [les écrivains] posent une fin (témoigner, expliquer, enseigner) dont la parole n'est qu'un moyen ; pour eux, la parole supporte un faire, elle ne la constitue pas » dans BARTHES Roland, « Écrivains et écrivains », p.156, dans BELIN Olivier, *op.cit.*, p.377.

« Lyrisme. Description. Vieillot. Spontané. Coulant. Langue française, alors que je sais très bien qu'il y a de la poésie aussi en langues germaniques, mais moi ça me fait penser au français. J'ai un rapport à la poésie très scolaire finalement. » Cela semble donner raison à Belin qui indique qu'« un autre trait qui caractérise nettement la pratique en amateur : la persistance d'un modèle scolaire qui façonne l'initiation à la poésie, de même que son appréciation ».¹⁴⁹ Certains poèmes portent effectivement une attention particulière, qu'on pourrait considérer comme scolaire par rapport au champ de la création contemporaine, aux rimes, par exemple. Ainsi, dans ce poème de Félix :

Dans un gris pesant du sol au plafond
Relié par d'énormes piliers de béton
Je déambule dans ce nouveau Louvain
Agrandi par le bas en souterrain

Le ronron métallique des bouches d'aération
Vent de métal qui s'écoule en continu
Se tient aux hommes et femmes en vibration
Que des musiques de magasins ponctuent

Les lumières et panneaux, flèches et mots
Sont l'alphabet de ce nouveau niveau
Que tous les passants suivent et comprennent
Dans des marées humaines que les néons entraînent

À perte de vue ces plafonds oppressants
Écrasent et ne font rêver que d'une remontée
Alors que l'ascenseur plus profond descend
Dans ces denses décors à ciel fermé (Félix Guillaume, I, 2)

¹⁴⁹ BELIN Olivier, *op.cit.*, p.366.

Dans ce poème, on retrouve quatre quatrains avec une alternance de rimes plates et de rimes croisées. La versification est cependant libre. Il ne semble pas y avoir la volonté de se rattacher à une forme fixe. Malgré l'attention aux rimes, le rapport à la ville provoque une rupture avec une tradition lyrique plus classique. Tout au plus, il est possible de rattacher ce poème aux « Tableaux parisiens » de Baudelaire (1861). Dans ceux-ci, un « je » déambule dans une ville personnifiée. Comme déjà évoqué précédemment, le sujet, flâneur, se confond avec les mouvements de la foule, de la ville. Dans ce cas-ci, le sujet lyrique disparaît à partir du deuxième quatrain, se mêlant à ce « nouveau Louvain ».

Ce poème marque donc un certain rapport au modèle scolaire puisqu'il s'inscrit directement dans l'héritage baudelairien. Toutefois, la diversité des propositions d'écriture me semble avoir permis à chacun-e de *s'essayer*. De même, la lecture des textes a fait en sorte que chacun-e puisse rencontrer d'autres façons de *faire poème*. Par conséquent, il me semble que la caractéristique principale de ces *écrivain-e-s du mercredi* est la teneur expérimentale de leur écriture. La poésie devient un moyen de mieux comprendre leur rapport au monde et à la langue. Il s'agit, par conséquent, d'observer la manière dont l'atelier d'écriture permet aux textes et aux sujets de se *configurer*, de *s'expérimenter*.



Libérez l'espace devant les portes
 Hou de ruimte vóór de deuren vrij
 Clear the space in front of the doors



Faites attention à l'espace
 entre le véhicule et le quai
 Let op voor de ruimte tussen
 het voertuig en het perron
 Mind the gap between
 the vehicle and the platform



Défense de monter ou descendre
 dès le fonctionnement du signal
 Verboden in- of uit te stappen
 zodra het signaal weerklinkt
 Do not board or alight at
 the start of the signal



Ne vous appuyez pas
 contre les portes
 Leun niet tegen de deuren
 Don't lean against the doors



Respectez les autres voyageurs
 Wees respectvol tegenover
 de andere reizigers
 Be respectful of other passengers



Gardez ce véhicule propre et
 emportez vos déchets
 Hou dit voertuig proper en
 neem je afval mee
 Keep this vehicle clean and
 take your garbage with you



Boire ou manger n'est pas autorisé
 dans les véhicules
 Eten of drinken in de voertuigen
 is niet toegestaan
 Do not eat or drink in the vehicles



Ne pas fumer
 Niet roken
 No smoking



.brussels



© MIVB - STIB / MIVB © 06-2022

qu'entamerons de nous-mêmes

si nous réfléchissons

les lignes obliques du ciel

si nous engageons

les murmures des oiseaux

si nous supplions

le soleil brûlant de se taire

nous nous disperserons

pas seulement un

cri lançons vers

les bas-fonds

« Eh, nous ! »

deviendrons

les ascenseurs ascensionnels

de centaines de mots en nuée

qu'entamerons de nous-mêmes

si nous suivons

l'empreinte laissée par le vent

Chapitre III : Configuration

Iels reviennent, je les entends marcher dans les couloirs de la bibliothèque. Il est 17 h, le lundi 7 novembre 2022. Iels m'attendent, station de métro Flon. Il est 12 h 45, le mercredi 8 mars 2023. Ce n'est pas le début de l'atelier et pourtant quelque chose se joue dans ce moment, cet instant où nous nous retrouvons tous-te-s, l'un-e en face de l'autre, assis-e-s sur des chaises ou des strapontins. J'entends les rires qui explosent et ceux qui se murmurent. « Ah ! Julie... Je ne suis pas certaine d'avoir bien compris ce qu'il fallait faire. » ; « J'ai croisé un ami, il m'a regardé drôlement. Mais c'était très amusant. » ; « J'ai trouvé ça vachement difficile, je ne savais pas quoi regarder. » J'entends les commentaires qui fusent ou se chuchotent. Et toi dans quel endroit es-tu allé ? Qu'as-tu vu ? Qui es-tu devenu pendant ce moment suspendu ? Les rumeurs se calment et iels m'observent. Moi qui n'ai dévalé ni les escaliers de la bibliothèque ni les rues pavées de la Riponne. Moi qui n'ai ni carnet rempli de notes ni téléphone plein de photos. Mais moi qui sais ce qu'iels vont devoir en faire. Iels le pensent en tout cas. C'est à ce moment précis que l'expérience se décuple. Qu'il ne s'agit plus seulement d'un individu dans la ville, d'un individu qui écrit dans, sur, sous la ville. Mais bien de quelque chose d'autre, de nouveau, d'inattendu. Et ce moment se répète, encore et encore. Le jeudi 9 novembre à 16 h 30 dans une salle de la bibliothèque de Philosophie, Arts et Lettres. Le mercredi 15 mars à 12 h 15 dans une salle du bâtiment Géopolis. Avant chaque lecture de textes. Après chaque lecture de textes. Il n'est pas à chaque fois exactement le même. Il n'est pas non plus à chaque fois différent.

C'est ce moment que ce chapitre aimerait analyser. L'atelier d'écriture, dans sa qualité d'atelier, permet de créer un espace dans lequel se configure une communauté dont les membres partagent une même attention à l'expérimentation en tant qu'elle définit leur manière de se situer par rapport aux autres et par rapport à ell-eux-mêmes. En ce sens, ce chapitre se divisera en deux parties. La première partie s'intéressera à la manière dont les textes sont écrits dans une optique d'ouverture et de collectivisation de l'expérience. À partir du terme de « disposition », j'analyserai les stratégies, mises en place par les participant-e-s, qui permettent de créer un dialogue entre le texte, son auteur-ice et cell-eux qui l'écoutent. La seconde partie réfléchira à l'atelier d'écriture en lui-même, comme « dispositif ». Que ce soit au niveau des exercices proposés ou des moyens déployés pour créer un « horizon d'écoute » ouvert et participatif, ces moments ont été pensés comme faisant partie intégrante de l'expérience des participant-e-s.

3.1. Dispositions

Dans son ouvrage *La poésie faite par tous. Une utopie en questions*, précédemment cité, Olivier Belin s'interroge sur les différents procédés permettant la mise en application de la fameuse phrase de Lautréamont. Dans un chapitre consacré aux méthodes permettant d'accomplir cette devise, il distingue les « dispositions » des « dispositifs ». Dans ce point, je m'intéresserai aux premières. Il note toutefois que les deux, généralement, se confondent sans s'opposer : « L'écriture automatique, la dérive situationniste, la scène ouverte de slam, la session de l'atelier d'écriture, l'application des contraintes oulipiennes peuvent ainsi se décliner dans des dispositifs qui intègrent plus ou moins fortement l'individu au collectif. Et ces dispositifs peuvent à leur tour se combiner à des dispositions formelles où la voix singulière de l'auteur s'efface plus ou moins radicalement derrière l'agencement d'énonciations collectives. »¹⁵⁰

L'objectif est ici de montrer comment, dans l'écriture même des textes, se remarque une propension à la polyphonie (i), à l'ouverture (ii) et au partage (iii). Les textes eux-mêmes répondent au principe inhérent à l'atelier d'écriture, c'est-à-dire, d'expérimenter une écriture qui soit ensuite partageable avec les autres participant·e·s. Pour ce faire, je distinguerai trois procédés qui visent à l'établissement de ce dialogue.

3.1.1. Collage, réécriture et intertextualité

Le premier procédé consiste à rendre compte, au sein même du poème, de la pluralité des voix qui le composent. La logique qui semble la plus proche de cette perspective est celle du collage. Selon Belin, « le terme de *collage* peut renvoyer à des pratiques d'autant plus diverses qu'il a souvent été employé, de manière générique, pour désigner une tendance de l'art moderne à élaborer des œuvres par prélèvement, importation et réagencement de matériaux préétablis. »¹⁵¹ Issue des arts plastiques, diffusée en poésie par Aragon notamment, cette pratique se distingue, entre autres, par sa propension à la fragmentation et à la discontinuité.

En effet, le collage utilise le langage de l'Autre, sous diverses formes, et expose ainsi le texte aux déchirures d'un discours produit dans les mots de ce dernier. Si cette exposition peut se faire de manière plus ou moins évidente, il s'agit toujours d'utiliser le *déjà-dit* ou le *déjà-*

¹⁵⁰ BELIN Olivier, *op.cit.*, p.253.

¹⁵¹ *Ibid.*, p.162.

écrit en ne cachant pas que tout discours est toujours foncièrement composite et dialogique.¹⁵² Dans beaucoup de poèmes, le collage se traduit par le recours au langage oral ou aux bribes de conversations attrapées dans la rue.¹⁵³ Un exemple d'utilisation de ce procédé est le texte de Camille :

Le reste de haut en bas, de bas en haut, vite ou pas, seule ou pas, les gens, le vent,
les sons et les bribes de conversation

Je m'y suis collée

Pour marcher un peu, voler un peu, avec les « Tu as payé 40,00 € et tu vas pas
boire ? »

« Elle est cool, mais c'est vraiment une salope »

« Jeanne allait vraiment pas... »

- Un peu à la fête ce soir, à celle d'hier, dans le lit de ce matin, celui de demain
- Beaucoup
- Pas du tout, puisque parties au loin, et moi collée à ma tête à la rambarde,
barrière, frontière (Camille Pée, I, 2)

Le sujet retranscrit les voix et conversations entendues. Il en rend compte sans sélection — ou du moins avec la volonté de ne pas opérer de sélection — et avec pour objectif de donner à son texte le caractère hétéroclite de son expérience de la ville. Mais cela permet également d'ouvrir le texte aux autres discours, à ceux qui ne sont pas encore dits ou ceux qui viendraient s'ajouter. Il choisit d'exhiber ce caractère pluriel et fragmenté là où la plupart préfèrent dissimuler cette pluralité sous une énonciation homogène.

Ce texte est l'exemple stéréotypé du collage. Or, l'ambiguïté liée au terme même — il réfère autant au procédé qu'au résultat — permet d'analyser sous son prisme d'autres textes. Comme le met en évidence Belin : « Le collage dispose lui aussi de toute cette palette stylistique, et agit simultanément dans deux directions opposées : d'une part, il permet de

¹⁵² La notion de « dialogisme » renvoie notamment aux théories de Mikhaïl Bakhtine. Selon lui, le dialogisme réfère à la nécessaire interaction d'un texte ou discours avec les différentes voix qui le précèdent ou lui succèdent.

¹⁵³ Un des premiers exemples de « poème-conversation » est celui d'Apollinaire, « Lundi rue Christine ». Dans celui-ci, le poète colle des bribes de conversations entendues, phrases passe-partout, traces du « lyrisme ambiant ». Voir APOLLINAIRE Guillaume, *Calligrammes*, Paris, Gallimard, 1918 et notamment le groupe de poèmes suivants : « Lundi rue Christine », « Les Fenêtres », « Arbre » et « À travers l'Europe ».

multiplier les voix poétiques et vise donc la pluralisation ; de l'autre, il permet d'amalgamer des énoncés hétéroclites à la fabrique du poème, et va alors dans le sens de l'unification. »¹⁵⁴

À côté d'exemples comme le poème de Camille, se trouve donc tout un panel de textes qui jouent plus subtilement avec la notion d'intertextualité. Celle-ci, par ailleurs, est définie par Gérard Genette comme « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire [...] la présence effective d'un texte dans un autre ».¹⁵⁵ Je préciserai cependant, avant toute analyse, que les textes présentés dans ce point résultent d'une proposition d'écriture qui visait justement à réutiliser des éléments présents dans la description produite durant le premier exercice du premier atelier pour créer, à partir de ces fragments, un nouvel espace. Ce qui est intéressant ici est donc moins le fait qu'il y ait intertextualité — c'était le sens de la consigne — que la manière dont celle-ci se déploie.

La première modalité est celle du « plagiat ». Elle peut être définie comme « un vol délibéré, une contrefaçon que la réécriture tente de maquiller ».¹⁵⁶ Beaucoup ont choisi de reproduire l'espace initialement décrit en reprenant tels quels des éléments du texte premier. Toutefois, certain-e-s ont choisi de prolonger le texte reçu alors que d'autres ont préféré le rendre plus vivant ou personnel. C'est le cas, par exemple, des textes d'Amanda et de Manon :

Au beau milieu de la ville de Lausanne, il y a une ouverture sur le **parc de Montbenon**. Il offre une bouffée d'**oxygène** au **passant** s'attardant sur ses bancs. La vue sur le lac est incroyable.

Mais si on se retourne, c'est la face imposante du **palais** de justice qui s'impose à nous. Le **regard inquisiteur des lions** encadrant ses **portes** surveille **imperturbablement l'horizon**.

Guillaume

La cinémathèque

(Amos Dolfus, I, 1)

Guillaume attend

Entouré de **passants**, il attend

Que le **regard inquisiteur des lions** **imperturbables**

Gardant **les portes** du **palais** des fables

Quitte **l'horizon** un instant

Il attend

Il veut fuir avant

Avant que leurs crocs ne déchirent sa trachée

Et que **l'oxygène** de ses poumons mourants soit expulsé

Quel drame silencieux et long

Se passe au **parc de Montbenon**

(Amanda Ferroli, II, 2)

¹⁵⁴ BELIN Olivier, *op.cit.*, p.166.

¹⁵⁵ GENETTE Gerard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 2003 (Points Essais), p.8. dans *Ibid.*

¹⁵⁶ BELIN Olivier, *op.cit.*, p.174.

et :

Les escaliers du marché. Il y a le Giraf Bar avec sa porte en bois qui **imite le pelage** d'une girafe. À droite, il y a les horaires d'ouverture. Ils y servent des bières aussi **fraîches que le cœur de nos ex**. Au sol, il y a des **pavés gris, humidifiés** par la pluie. Juste en dessous de l'entrée, sur la droite, il y a un escalier qui descend vers une rue passante, où il y a des promeneurs et des voitures qui circulent. On entend le bruit des moteurs et le bruit des pas **qui montent et qui descendent l'escalier en bois**. L'escalier est couvert par une charpente en bois. D'un côté, il y a des pylônes qui la soutiennent, de l'autre un mur en **Pierre verdâtre**, peut être de **la molasse**. Quand on monte l'escalier, sur la droite, il y a un espace non couvert où ruisselle la pluie. Ce chemin est fait de **gros cailloux bloqués** dans le béton. Au premier tiers de l'escalier, sur la gauche, il y a un passage qui donne sur une **petite place cachée**. Tout en haut, sur la droite encore, on y trouve une porte en bois avec plein **d'anciennes agrafes coincées** dedans. L'escalier donne sur le parvis de la cathédrale de Lausanne. Quand on arrive en haut, on se trouve devant la **façade blanche** du monument. Si l'on descend l'escalier, on peut aller à droite vers le palais de Rumine ou à gauche vers La Girafe ou on peut encore descendre et prendre un passage souterrain, qui passe sous la route, qui nous mène au Barbare. Il y a aussi d'anciennes toilettes publiques en contrebas de l'escalier. Elles sont maintenant fermées par **des planches de bois**, mais on peut toujours les

Le cœur de nos ex

Cette **petite place cachée**

Où je m'étais réfugié

Elle est désormais fermée

Par **des planches de bois flotté**

Même le **passage souterrain**

D'où on entend, rythmé, violent

Qui monte et qui descend

Ton écho toujours plus lointain

Les façades blanches de la place

Disparaissent sous la **molasse**

Des murs devenus **verdâtres**

Presque effrayants où s'accrochent encore

d'anciennes agrafes

Et les **pavés gris, humidifiés**

Par mes larmes cimentées

Comme de **gros cailloux bloqués**

dans le béton... Je m'en vais !

Je monte vers **la Giraf**

Les **tuiles orange** et les **volets rouges**

Sur **le bois des escaliers**

Imitent son pelage en croisé

C'est chaud soudain dans ma poitrine, c'est doux

Et quand j'arrive en haut de son cou

C'est beau soudain dans les deux fenêtres de son regard doux

Sur le parvis de cette haute Dame

Loin de la fraîcheur de ton cœur

(Manon Lelièvre, II, 2)

deviner grâce aux briques de verres devant la Girafe qui servent à leur apporter un peu de lumière. En bas de l'escalier, on a une belle vue sur le centre-ville de Lausanne, le palace, les **toits orange** qui se chevauchent dans un dédale de tuiles. Les **volets de la Girafe sont rouges**, comme ceux du restaurant à côté qui s'appelle Le Vieux Lausanne.

(Thibault Ramet, I, 1)

Ces deux textes mettent en évidence un procédé utilisé par différents auteurs tels que Lautréamont ou Cendrars. Ainsi, ce dernier, dans *Kodak (Documentaire)* publié en 1924, utilise différents extraits du roman *Mystérieux Docteur Cornélius* de Gustave Le Rouge pour créer ses poèmes. Dans une lettre¹⁵⁷ qu'il écrit à son ami, il souligne que le collage a aussi rapport avec la composition et l'arrangement. Il pose la question, en filigrane, de la valeur qu'acquiert un énoncé en fonction de sa disposition — l'auteur·ice n'étant alors plus seulement celui ou celle qui le produit, mais celui ou celle qui l'arrange. Dans le premier exemple, le texte d'Amanda, les statues décrites par Amos (« Les lions encadrant la porte », « Guillaume ») deviennent des êtres vivants. Ils héritent d'une tout autre dimension que dans le texte initial.

L'exemple du poème de Manon, le second ci-contre, est également représentatif de ces questionnements. En effet, les éléments qu'elle emprunte au texte de Thibault tracent le parcours d'une géographie intime, tout à fait différente du chemin dessiné par ce dernier. Ainsi, le poème propose de parcourir une ville qui devient la métaphore du deuil de sa relation. À partir des « pavés gris, humidifiés par la pluie » qui deviennent « les pavés gris, humidifiés par mes larmes cimentées », le poème nous entraîne dans les hauteurs de la cité qui semble alors synonyme de renouveau : le sujet prend symboliquement de la hauteur sur sa relation. Dès lors,

¹⁵⁷ « J'eus la cruauté d'apporter à Le Rouge un volume de poèmes et de lui faire constater de visu, en les lui faisant lire, une vingtaine de poèmes originaux que j'avais taillés à coup de ciseaux dans l'un de ses ouvrages en prose et que j'avais publiés sous mon nom ! c'était du culot. Mais j'avais dû avoir recours à ce subterfuge qui touchait à l'indélicatesse — et au risque de perdre son amitié — pour lui faire admettre, malgré et contre tout ce qu'il pouvait avancer en s'en défendant, que lui aussi était poète, sinon cet entêté n'en eût jamais convenu. » Dans CENDRARS Blaise, *L'homme foudroyé*, dans *Ibid.*, pp.172-173.

en transposant les éléments dans un nouveau contexte et en les assemblant différemment, ces derniers acquièrent une valeur totalement autre.

La seconde modalité est « l'allusion ». Selon Genette, « la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport avec un énoncé implicitement visé ».¹⁵⁸ Dans différents poèmes, les participant·e·s ont utilisé certains éléments du texte de l'autre qui, par association ou retournement de sens, ouvrent la porte à la création d'un tout nouvel univers. Deux exemples sont représentatifs de ce procédé. Le premier est le texte de Lou-Anne qui se base sur la description réalisée par Félix :

Le temple

Fontaine avec un homme et une femme
Nus, accroupis autour d'un livre sans pages
L'écume des gouttes accumulées mousse, calme,
Jusqu'à déborder nonchalamment sur la plage
De béton gris qui supporte l'édifice parme

En fond le soleil rougit rose comme un cœur attendri
Et la jungle t'appelle pour mieux t'étreindre en traître
Ses lianes pendent dans des vides peuplés d'infinies
Fleurs qui émanent des sols jonchés de roc et de glaise

Au pied de cet édifice maya, là, j'ai noyé ma nuit (Lou-Anne Portal, II, 2)

Les deux premiers vers réfèrent directement aux notes prises par Félix dans sa description (« Fontaine d'un homme et d'une femme nus accroupis autour d'un livre dont l'eau mouille les pages »). Mais le « sans page » provoque une rupture qui entraîne le sujet lyrique dans un univers différent. À partir de là, chaque élément est transformé et utilisé pour construire un espace parallèle. C'est le cas notamment de la « plage de béton gris » qui se réfère au sol ou à « l'édifice parme » devenu « édifice maya » à la fin du poème qui rappelle le « bâtiment universitaire ». De même, ce que le texte initial décrivait comme « Un bout du parc de la source est visible. Fenêtre boisée », devient une jungle peuplée de lianes et de fleurs.

Ce renversement est également présent chez Cyril qui s'inspire du texte de Florence :

¹⁵⁸ GENETTE Gérard, *op. cit.*, dans BELIN Olivier, *op. cit.*, p.166.

C'est l'histoire d'une Louve au gabarit aminci par les années dans le bruit. Rampant platement dans un passage sous le vent, elle garde la tête basse en attendant que la pluie passe. Pourquoi les passants gardent-ils leur parapluie au-dessus de leurs têtes alors que le passage est couvert ? Il manque ici logique pour justifier ces flaques. Ici, pas de brebis non cueillies.

Des porches pour des torches.

Des bouquetins pour des bouquets. (Cyril Monette, II, 2)

Chez ce dernier, le nom de la place décrite par Florence (« C'est la place de la Louve ») devient l'élément central du poème. Il y a également une reprise d'éléments tels que le passage (« C'est un passage large et sombre ») ou encore le fait que les gens gardent leur parapluie (« Le passage est couvert, mais les gens gardent leur parapluie au-dessus de leurs têtes tout au long »). Mais les règles qui régissent ce nouvel univers sont toutes autres (« il manque ici logique »), comme en témoignent les derniers vers. Les différentes allitérations semblent montrer que c'est la loi poétique qui domine cet espace.

Grâce à cette proposition d'écriture, une certaine polyphonie s'est créée. Celle-ci se caractérise par différentes formes d'intertextualité telles que le plagiat ou l'allusion. Dans les deux cas, il s'agit d'ouvrir les textes aux autres voix. En créant, par exemple, un univers totalement différent, les participant·e·s se sentent investi·e·s par la volonté de retrouver le lieu initial. En plus des exemples déjà cités, j'aimerais raconter une situation qui s'est déroulée durant un des ateliers à Lausanne. Après la lecture d'un des poèmes, iels essayaient de deviner sur quel texte ce dernier était basé. Lorsque ce fut son tour, Clara lut les deux poèmes qu'elle avait écrits :

Aujourd'hui la musique résonne fort
La neige tombe, mes pieds deviennent êtres gelés
Et pourtant mon café cardamome a plutôt le goût de pomme
Les flocons qui tombent forment une couronne
Et je ferai de moi
La reine de vous
Vous les hommes

J'avance à pied, l'eau atteint mes chevilles
Eaux-vives me voici, le poisson argenté y vit

Caché dans les grandes algues grises de son marais, il est difficile à pêcher

Je me fonds dans la masse et je joue de mes mots

Au bout de ma ligne se trouve un bel asticot

Je n'ai pas encore de fin, le but est atteint (Clara Jeanrenaud, II, 2)

À la fin de la lecture, personne ne parvenait à déterminer le texte dont Clara s'était inspirée. De fait, Amanda fut très surprise d'apprendre que sa description minutieuse de la place du 14 juin avait ainsi été transformée. Pourtant, Clara, elle, trouvait beaucoup d'éléments de correspondance et a commencé à justifier ses choix auprès de cette dernière. Pour elle, le premier texte se basait sur le « J'ai froid aux mains » qui débutait la description et l'univers aquatique du second par la pluie omniprésente. Ce que j'aimerais mettre en évidence avec cet exemple, c'est que les textes produits dans le cadre de cet exercice ont été le point de départ d'un dialogue entre les participant·e·s. Ils étaient amené·e·s, à partir des textes, à se positionner les un·e·s par rapport aux autres, en tant qu'individus et en tant qu'auteur·ice·s.

De plus, le fait de proposer d'utiliser le texte d'un·e autre comme *réservoir* dans lequel puiser idées et mots, a permis de désacraliser l'espace du texte.¹⁵⁹ Dans ce contexte, chacun·e est devenu·e libre de se l'approprier et de l'expérimenter — voire de *s'expérimenter*. Mettre en avant, par cet exercice notamment, que tout discours est toujours composite et composé a permis de réfléchir à la manière dont celui-ci est encore amené à évoluer.

3.1.2. Énonciation : du je au nous

Le second procédé consiste à ouvrir le poème à partir des marqueurs de l'énonciation. Selon moi, l'étape de la lecture est un élément considérable lorsque l'on s'intéresse à cette dimension des textes.¹⁶⁰ Pour cette raison, l'ouvrage de Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, cité précédemment, me semble une nouvelle fois fondamental. Dans celui-ci, l'auteur tente, entre autres, de dépasser la division entre texte et contexte, considérant que « le contexte n'est pas placé à l'extérieur de l'œuvre, en une série

¹⁵⁹ Les questions de plagiat et d'intertextualité en littérature sont largement abordées par différent·e·s auteur·ice·s. Je citerai seulement un avis parmi d'autres : DARRIEUSSECQ Marie, *Rapport de police*, Paris, P.O.L., 2010. L'autrice aborde la question du plagiat, et plus précisément des accusations de plagiat, dans son rapport avec la question du sacré en littérature. Selon moi, cet exercice a permis de réfléchir à la notion d'auteur·ice, mais aussi aux questions d'authenticité, d'inspiration : plus généralement au processus créatif en lui-même. Il interroge ce qui fonde la valeur d'un·e écrivain·e et de son œuvre.

¹⁶⁰ Comme l'a mis en évidence le point précédent, cette analyse doit beaucoup à différentes théories poststructuralistes telles que le dialogisme bakhtinien, l'interactionnisme ou les théories polyphoniques de l'énonciation.

d'enveloppes successives, mais le texte est la gestion même de son contexte ».¹⁶¹ Il évoque notamment la question de la « scénographie » en littérature.

C'est à partir de cette notion que j'aimerais aborder ce point. En effet, les participant-e-s *mettent en scène* leurs textes et de cette manière, assignent une place aux auditeur-ice-s. Mais comme au théâtre, la mise en scène n'est pas extérieure au « message » : au contraire, ils se supportent l'un l'autre, se conditionnent. Pour cette raison, les différents marqueurs de l'énonciation sont autant de manières de dire « obliquement comment les œuvres définissent leur relation à la société ».¹⁶²

Dès lors, la première marque d'énonciation est celle du « je », du « moi ». Par exemple :

Brise de chien

Perdu entre deux mondes, comme le cul entre deux chaises

Perdu, perdu, au milieu, à mi-chemin,

Au centre d'une passerelle qui relie deux falaises.

J'avance pas, **je** recule pas, juste **je** reste

Touche-à-tout, bon à rien, **je** me demande s'il pense pareil ce p'tit chien qui souffle,

Touche-à-tout, bon à rien, **je** me demande s'il pense pareil ce p'tit chien,

Le vent aboie et **me** rappelle que

« Putain, j'ai oublié **ma** veste » (Benjamin André, I, 2)

Il y a encore de nombreux exemples que je pourrais utiliser ici pour signifier l'utilisation de la première personne du singulier dans les poèmes. Toutefois, l'exemple du texte de Benjamin est particulièrement marquant parce qu'il contrevient, d'une certaine manière, à ce qui serait attendu. En effet, la plupart des textes écrits à la première personne relèvent d'un « lyrisme de la confiance » : ils mettent en évidence un « moi » qui se met à nu. Il y a une dimension cathartique à l'écriture qui est alors emplie de « pathos ». Parfois même, le « je » s'accompagne d'un « tu ». Il y a un véritable dialogue qui se crée entre ce « moi » et ce « toi » dont on ne peut déterminer l'identité. L'auditeur-ice est alors amené-e à s'identifier à ce rôle de confident-e. Par exemple :

¹⁶¹ MAINGUENEAU Dominique, *op.cit.*, p.35.

¹⁶² *Ibid.*, p.201.

Toi qui **me** manques à mon cœur

Un morceau de vitrail éclaté.

Comme cette guerre qui ronge **mes** heures.

Un drapeau ukrainien est accroché.

Photo de petite fille, inconnue comme **toi**, perdue comme une étrangère en pays lausannois. (Solène Perriard, II, 2)

Pour revenir au texte de Benjamin, le dernier vers vient tourner en dérision cette « mise à nu » du sujet lyrique puisque sa confidence, dont l'attente s'intensifie grâce à la répétition de « Touche-à-tout, bon à rien, je me demande s'il pense pareil ce p'tit chien », ne concerne finalement qu'un objet anodin comme sa veste. Je reviendrai sur ce que provoque l'humour dans un tel contexte. Mais il semble possible de faire état d'une première forme d'énonciation qui se rapproche d'une esthétique du vrai, du *pathos*, finalement assez courante en poésie, et qui permet à celui ou celle qui le lit ou écoute de se reconnaître dans ces mots (maux).

Une seconde marque de l'énonciation est l'utilisation de la troisième personne. Certains textes ont ainsi recours au « il » ou au « ils ». Si cette forme suppose une plus grande distance, elle ne rend pas pour autant le texte moins appropriable. Le « il » se rapproche de la forme narrative. Par exemple, dans le poème de Florence :

Il s'assoit sur une marche de l'escalier de bois. Il se lève parce que ses pantalons deviennent instantanément —

Dans sa main un petit carnet ne se trouve pas

Les agrafes coincées dans la porte m'empêchent de partir.

Dans sa main un crayon de plomb ne se trouve pas.

Je rumine des idées barbares qui par définition ne m'appartiennent pas.

Lausanne se déploie devant moi, sa seule eau est celle qui suinte.

Dans son esprit le silence ne vient pas. (Florence Bordeleau-Gagné, II, 4)

L'alternance entre discours direct et indirect libre contribue à donner au poème une valeur presque de conte. De même, il y a parfois une teneur épique qui se dégage de certains poèmes. C'est le cas, par exemple, du texte de Thomas :

Un chauffeur de bus impassible fait sa pause. Il est sur son GSM, sur son siège, dans son bus. Il arrête de travailler — c'est ce qu'on croit — mais il reste dans sa cage.

Autour de l'arrêt de bus, des regards insistants et pressés vont sur lui. Mais il les repousse, tranquillement, grâce au mur invisible qui s'étend entre eux — la fenêtre. Il dit non, avec son corps, à tout ce qui l'entoure. Il dit non pour sortir de ce temps machinal et long qu'est le travail dans sa vie. Il dit non au monde et à la vie, pour ne pas être un mort au volant. (Thomas Burniat, I, 2)

Le sujet se fait narrateur d'un récit qui vient fonder la communauté autour d'une expérience commune. Il ne fait pas que dire ce qu'il a vu, mais crée une sorte de mystification autour du chauffeur de bus. Celui-ci devient le représentant de toute une classe sociale. À la manière de l'épopée, ce sont les « exploits » de héros — ou plutôt d'antihéros que sont les chauffeur·euse·s de bus, le ou la passant·e... — quotidiens qui nous sont contés. Il y a donc une forme d'engagement auquel est appelé à adhérer, ou non, le ou la destinataire.

Enfin, la troisième marque de l'énonciation est le « nous » :

Palais de justice
de justesse ? Dans **nos** mains vides
nos existences perdues, brassées au creux de **vos**
certitudes apolitiques
Nous nous rêvons poésie
Vous nous répondez poétique
en vain **nous** appelons la littérature
comme on crie à corps perdu dans le vent qui s'engouffre
dans tous les interstices
nos rêves tantôt loués tantôt haïs
vos lois en pente à la dérive comme
ce cycliste mort noyé
et de sa noyade
dans l'horizon de **nos** incertitudes
que reste-t-il ?
pas même l'écho d'un murmure étouffé
ravalé dans **vos** béances dans **vos** indifférences
n'avons-**nous** pas déjà oublié son nom ? (Arthur Brügger, II, 4)

Ce « nous », qui apparaît dans les textes produits à partir de l'exercice du cadavre exquis, s'accompagne de différents procédés qui rendent compte de la force du rassemblement. Ainsi,

au « nous » englobant s’oppose un « vous » mis à distance. Ici, le « nous » s’appuie notamment sur différents enjambements et allitérations qui donnent une impression de fluidité : cela met d’autant plus une distance avec le « vous » qui est isolé de ce mouvement continu.

De même, comme l’explique Vorger par rapport à l’utilisation de ce procédé dans le slam : « La ponctuation tend ici à jouer un rôle musical et sémiotique : les points d’interrogation, dans leur verticalité, s’érigent sur la page comme figuration du corps, de la présence : c’est non seulement le corps d’une poésie debout, incarnée, mais aussi celui de son destinataire, qui se trouve intégré au sein même du texte et de sa graphie. »¹⁶³

Pensés dans leur rapport aux destinataires, les différents marquages énonciatifs sont autant de manières de créer une ouverture du texte vers son contexte de réception. En considérant que tout texte produit en atelier d’écriture est destiné à être lu et commenté, il semble logique que « sa mise en scène » tienne compte de cette dimension. Toute énonciation est alors « tendue vers un coénonciateur qu’il faut mobiliser pour le faire adhérer “physiquement” à un certain univers de sens ». ¹⁶⁴

3.1.3. L’humour et les références communes

Le troisième procédé a pour objectif de rendre le texte partageable par tous-te-s les participant-e-s grâce à l’humour et les références communes. J’aborderai ces deux points séparément malgré qu’évidemment, ils soient concomitants l’un avec l’autre — l’un provoquant l’autre et vice versa.

Au niveau de l’humour, tout d’abord, il est possible de relever différents procédés qui font des poèmes une expérience partageable par le rire. Ainsi, Brigitte Bouquet et Jacques Riffault (2010) tentent de définir les différentes formes d’humour afin de déterminer la place du rire dans chacune d’elles. Selon ell-eux, une première catégorie est le comique qu’iels définissent comme « ce qui fait rire, mais de manière involontaire et c’est cet aspect involontaire qui le différencie de l’humour ». ¹⁶⁵ Parmi différentes formes, iels distinguent le comique de situation, de mots, de répétitions ou encore de mœurs et de gestes. Celles-ci ne s’excluent pas

¹⁶³ VORGER Camille, *Slam, une poétique : de Grand corps malade à Boutchou*, Paris [Valenciennes], les Belles lettres Presses universitaires de Valenciennes, 2016 (Cantologie, 9), p.263.

¹⁶⁴ MAINGUENEAU Dominique, *op.cit.*, p.203.

¹⁶⁵ BOUQUET Brigitte, RIFFAULT Jacques, « L’humour dans les diverses formes du rire », dans *Vie sociale*, n° 2, 2010, p.16.

mutuellement et, généralement, un comique joue également avec un autre. Les participant·e·s ont considérablement usé de ces différentes formes.

La première que je relèverai est celle du comique de mots : celui-ci reprend les jeux de mots, les calembours ou toute forme de rire basée sur des phénomènes d'homonymie ou de polysémie. Par exemple :

Comme Apollinaire quand il écrivait *Alcools*

Je pars aussi en exploration

À la recherche de ma perdition et en voyageant, j'essaie toujours de jouir de tous les arts

Vu que je la connais peu, Lausanne est toujours

Une nouvelle découverte

Mais pour éviter de partir trop loin dans l'échappée

Je lui demande toujours son consentement, avant de m'y engouffrer. (Thibault Ramet, II, 3)

Thibault file évidemment une métaphore sexuelle avec des termes tels que « exploration », « perdition », « jouir », « consentement » ou « engouffrer ». Ces derniers ne prennent cette tournure que dans les connotations qu'ils laissent supposer. Cela produit toutefois l'effet escompté et le rire graveleux qu'engendre ce type de polysémie.

Une autre forme de comique est celle basée sur la rupture, particulièrement utilisée dans les comiques de situation. Au théâtre, par exemple, cette forme d'humour est généralement liée à un renversement, une surprise dans l'intrigue. Ici, le comique de situation est créé par un élément dissonant ou inattendu. Par exemple :

Un nouvel espace s'ouvre –

Dans mon oreille j'entends la musique qui

Fait boum boum et qui est belle

Et que je ne connais pas.

Et tout le monde chante, cette chanson sans paroles.

Et tout le monde danse, ce morceau qui isole.

Le concert des pas par terre, fait quelques notes au sol

Et l'ambiance est pas folle. (Thomas Burniat, II, 4)

Le dernier vers provoque une rupture par rapport à la situation qui était initialement présentée. Celle-ci semble, dans un premier temps, plutôt agréable et festive (« la musique qui fait boum boum et qui est belle » ; « et tout le monde chante » ; « et tout le monde danse »). Pourtant, plusieurs antinomies semblent préparer cette chute. Par exemple, dans « Et tout le monde danse, ce morceau qui isole » on remarque bien une opposition entre le « tout le monde » et le « isole ». Ces différents indices donnés par le texte ne suffisent cependant pas à rendre le dernier vers moins surprenant.

Il est aussi possible de citer le comique de mœurs qui se caractérise par les usages d'une classe sociale ou d'une époque. Par exemple, le poème de Cyril :

Lausanne, une ville qui n'est pas la mienne. Isolée du pays des francs par un lac,
dont le Rhône alimente une infinie beuverie. Seul ou avec des amis, le
Lausannois se perd à observer l'hydre qui déambule seule dans cette vaste mare
noire.

Trop loin de sa Grèce natale, celle-ci laisse voir à qui bon prend le temps de s'en
apercevoir, tout un chagrin alimentant lui aussi la beuverie lémanique.

Car bien qu'ayant déjà beaucoup de têtes, elle n'en a pourtant jamais assez.
(Cyril Monette, II, 4)

Il y a une forme de comique qui découle du rapprochement entre les bords du lac lémanique et « l'infinie beuverie » qui est décrite. Outre le rire provoqué par l'exagération liée à la répétition du mot « beuverie », il y a un évident rapport aux mœurs d'une époque, d'une société, qui fait rire. Il ne faut pas oublier non plus le contexte dans lequel est lu le poème qui est celui d'un public entièrement étudiant. Celui-ci se reconnaît donc dans ce rapport à l'alcool et à la fête qui sont des termes généralement associés au milieu étudiantin.

Toujours selon Bouquet et Riffault, une deuxième catégorie d'humour peut être l'ironie qui, selon les auteur·ice·s, se construit à partir de figures telles que l'hyperbole ou l'antiphrase. Par exemple, dans le poème de Pauline :

C'est toujours avec fierté que la nuit tombe ici
Les cercles s'éclairent de rire d'ivresse
Les flaques de bière s'écoulent jusque dans les rues
En chuchotant sur leur passage : viens t'amuser, viens danser !
Et dans ce tourbillon de rencontres,
Apparaît la magie et la malédiction de cette ville :

Toujours

Toujours croiser quelqu'un que l'on connaît.

(Toujours). (Pauline Harrop, II, 4)

On retrouve différentes hyperboles qui ont pour effet de provoquer le rire : par exemple, « les flaques de bière s'écoulent jusque dans les rues » ou le « tourbillon de rencontres » qui donnent à son poème un caractère presque onirique. De même, la répétition du « toujours » vient ajouter au caractère irrévocable des rencontres qu'elle fait dans la ville. Le dernier « toujours » qui s'impose presque malgré elle, montre encore davantage cette impossibilité d'échapper à cette « magie et malédiction » qui caractérise Louvain-la-Neuve.

À côté de ces différentes formes d'humour, les textes jouent également des connaissances qu'ils ont du public auquel ils s'adressent. Si certaines références que je pointerai ici peuvent être reconnues par un grand nombre de personnes — par exemple, des étudiant·e·s, de telle ou telle ville, ayant fait telles ou telles études — elles ont été choisies, en particulier, par les participant·e·s dans le cadre de l'atelier. Ce n'est donc pas parce qu'elles sont compréhensibles par un grand nombre de personnes qu'elles ne sont pas, dans un même temps, spécifiques au contexte de l'atelier.

Il est possible de distinguer différentes catégories. La première concerne les références d'ordre social : d'une part, celles qui renvoient au monde étudiantin et d'autre part, à l'inscription dans la société plus largement. Par exemple, dans le poème de Pauline H., cité précédemment, on retrouve différents termes généralement reliés à la vie étudiantine néolouvaniste tels que « les cercles » ou « les flaques de bière ». Encore, chez Pauline R., la référence à la chanson d'Édouard Priem *Louvain-la-Neuve* (1996) qui clôturait toute festivité organisée sur le campus (« Louvain-la-Neuve... J'entendrai longtemps l'écho de ta chanson ») permet de créer un cadre commun dans lequel se reconnaît la majorité des étudiant·e·s présent·e·s. D'autres prennent des expériences liées à toute socialisation. Par exemple :

On pense tous être quelqu'un d'unique pourtant quand je me rends à la Grenette, j'ai ce sentiment spécial d'y trouver que des versions originales. Je fais semblant d'avoir de la culture et d'être stylée. Depuis cinq minutes, il parle de quelqu'un et à travers des sourires je me demande : mais c'est qui ce Bobsley ? (Clara Jeanrenaud, II, 4)

À travers la référence au bar-café La Grenette, Clara met en évidence une étape dans le parcours de beaucoup d'étudiant·e·s lausannois·e·s, mais plus généralement de tout·e jeune en quête d'identité.

À côté de ces renvois liés à la vie sociale, il y en a également un bon nombre qui renvoient, d'une part, à un patrimoine culturel commun et d'autre part, à une inscription particulière dans le lieu et la ville. Par exemple, on retrouve de nombreuses références à des écrivain·e·s connu·e·s : « Comme Apollinaire quand il écrivait *Alcools* ; Je pars aussi en exploration », « Baudelaire ne l'avait pas vu ; la beauté des fleurs qui s'embrasent » ; « Amoché le socle de Mallarmé, ; amoché le 16^e ? Le siècle, le socle, une loque ? ». Ces différentes évocations d'auteur·ice·s permettent de situer les poèmes dans un panorama littéraire commun. Celui-ci n'est pas forcément spécifique au paysage littéraire belge ou romand, mais évoque des points communs à l'ensemble de la francophonie.

Au contraire, certaines sont spécifiques à la ville ou à la région dans lesquelles les étudiant·e·s écrivent. Il y a une volonté de créer une communauté plus locale à travers des éléments significatifs et connus par les natif·ve·s seulement. Par exemple :

Lausanne j'y vis

Sans pour autant y habiter

De ville en ville, un nouvel horizon ?

Le temps passe et les patois se perdent

Même dans les cabanes recluses, même à Sauvabelin (Soraya Buschini, II, 4)

La référence au parc de Sauvabelin, connu presque uniquement des lausannois·e·s, permet de fonder une communauté basée sur la connaissance de ce lieu. Chez les étudiant·e·s suisses, plus particulièrement, il y a également de nombreuses indications aux lacs et aux montagnes — motifs très présents dans l'imaginaire du pays :

Dans cette ville entre lac et montagne

Elle est pleine de lumière

D'une lumière que les hommes ne peuvent voir

Qu'en reflet

Entre le lac et les montagnes (Manon Lelièvre, II, 4)

Ainsi, comme le met en évidence Rodriguez :

Ce type de paysage [le paysage originel] se distingue des autres lieux convoqués en poésie, dans la mesure où une composante primordiale organise la trajectoire de vie ou celle d'une communauté. Son évocation dévoile l'instant précieux où quelque

chose de fondamental se révèle, comme si tout remontait aux sources de l'existence, à son idée ou à son image. « Je » se sent foncièrement de « là » ; « nous » également. Cette assertion ne signifie pas qu'il est de là (selon une vision essentialiste), mais qu'il se sent de là, telle une sensation de vie qui se mêlerait au sentiment même d'exister en l'orientant entre le passé et l'avenir.¹⁶⁶

Il y a donc une volonté de renouer avec ce paysage originel auquel chacun-e se sent appartenir. La communauté peut se fonder sur ce qu'elle partage, que ce soient des références communes ou des moments collectifs de rire.

Dès lors, à travers ce point ou les précédents, l'intertextualité et l'énonciation, mon objectif était de mettre en évidence que l'écriture en atelier s'étudie dans son rapport aux autres textes et aux autres participant-e-s. La conception du sujet de l'écriture se trouve considérablement enrichie par l'idée que celui-ci est traversé par de multiples voix auxquelles il s'adresse en retour. Mais cela permet aussi de réfléchir à la manière dont s'écrit un texte : l'atelier met en évidence la manière dont celui-ci est toujours recomposé à partir du contexte dans lequel il est produit.

¹⁶⁶ RODRIGUEZ Antonio, *Le paysage originel : changer de regard sur les poésies francophones*, op.cit, p.30.



radeau traversé
superposons les mots
nous
calculons les fossés
sur sous dans avec par
et
joindre nous les vides
à partir on nous
(illuminons les caves)
car lors
horizontale
corps alignons ces voix
dessous le dehors
l'en-dehors en nous

Et nous n'aurons de commun que des silences retentissants à priori parallèles

3.2. Dispositif

À côté des dispositions, Olivier Belin identifie les dispositifs : « Créer une poétique du collectif peut, on l'a vu, consister à *dire* la communauté, comprise comme un agencement polyphonique de discours et de signes — ce que j'ai nommé la disposition. Il est également possible de situer cette poésie collective sur le plan du *faire*, et de la concevoir comme une collaboration réglée entre différents acteurs — c'est ce que je propose d'appeler le dispositif. »¹⁶⁷ Dans cette optique, j'analyserai l'atelier d'écriture en tant que « dispositif ». Pour cela, il semble nécessaire, avant toute chose, de revenir brièvement sur la définition de l'atelier d'écriture.

Historiquement, celui-ci s'inscrit dans un contexte de renouvellement des théories littéraires et linguistiques dans les années 1955-1970.¹⁶⁸ Des auteur·ice·s tel·le·s que Jakobson, Kristeva et Bakhtine, ont considérablement contribué à établir les principes fondateurs sur lesquels reposent les ateliers d'écriture. En effet, ceux-ci peuvent se définir selon trois points d'attention. Le premier met l'accent sur le travail d'écriture en lui-même plutôt que sur le « quelque chose à dire » (i). Comme le met en évidence Françoise Weck dans son ouvrage *Faire écrire étudiants et lycéens* (2007) : « Le travail d'écriture s'opérant à partir d'un déjà-écrit, l'hypothèque d'un quelque chose à dire est levée et la prise en compte du matériau langagier en est facilitée : l'obsession thématique écartée, il devient possible d'élaborer librement, à partir du réservoir langagier que constitue le texte, des significations neuves dégagées d'un vouloir dire préexistant. »¹⁶⁹ C'est notamment ce qu'a mis en évidence l'exercice discuté plus haut : en permettant le plagiat et l'allusion, les étudiant·e·s sont libéré·e·s du poids d'être un·e génie singulier·ère.

Le deuxième élément est l'utilisation de contraintes d'écriture, liées notamment à l'influence des pratiques de l'Oulipo, par exemple. Cette dimension renoue avec le terme même « d'atelier » qui renvoie au caractère processuel, artisanal de ce dernier. Je reprendrai les mots de Vorger qui illustrent bien ce paradigme :

L'étymologie du mot atelier provient des tas de bois qui servaient à faire des attelles. Par extension, il a ensuite désigné « tout lieu de travail artisanal ». Au fil des usages, ce mot a été employé à la fois pour les ouvriers, les artistes, et enfin, pour la

¹⁶⁷ BELIN Olivier, *op.cit.*, p.195.

¹⁶⁸ Je me base en grande partie sur l'article : MONTE Michèle, « Théories linguistiques et littéraires et ateliers d'écriture », dans *Pratiques*, n° 155-156, 2012, pp. 205-222.

¹⁶⁹ WECK Françoise, *Faire écrire étudiants et lycéens*, p.36 dans *Ibid.*, p.207.

pédagogie (Rey 2016). Ce qu'il y a de commun entre ces trois domaines, c'est la fabrication, *in fine*, d'un ouvrage fait de morceaux.¹⁷⁰

Il ne s'agit pas de produire un texte, mais plutôt de l'élaborer, de le travailler avec les outils — dont font partie les contraintes — mis à disposition durant l'atelier. Pour cette raison, la dimension collective est importante puisque ce sont les retours qui vont permettre aux textes — et aux auteur·ice·s — de se façonner.

Enfin, un troisième élément est le rapport à la connaissance que l'atelier construit (iii). Comme le met en évidence Monte : « L'atelier reste très ouvert quant à ses effets à court terme, qui seront très différents d'un participant à l'autre, porteront tantôt sur le rapport à soi, tantôt sur les représentations du monde ou de la langue [...] c'est accepter que les savoirs construits en ateliers ne soient pas homogènes, que chacun avance à son rythme, découvre des choses différentes de son voisin. »¹⁷¹ Il s'agit donc de considérer l'atelier d'écriture comme une expérience dont la valeur de connaissance réside justement dans son caractère presque aléatoire.

À partir de ces différents éléments, je propose d'analyser les ateliers d'écriture comme « dispositifs », c'est-à-dire, comme outils permettant d'une part de créer une « zone » collective d'expérimentation et d'autre part, d'interroger la littérature et ses présupposés. Pour cela, j'analyserai trois façons qu'ont les ateliers d'écriture de *panser les relations*. J'utilise le terme de *panser* en référence au livre de Felwine Sarr, *Habiter le monde : essai de politique relationnelle* (2022).

En effet, ce dernier met en évidence que notre société vit une « crise de la *relationalité* » : « Nous vivons une profonde crise de la *relationalité*. Nous n'envisageons pas l'espace relationnel comme celui d'une fécondité nourricière, d'un enrichissement mutuel ou d'un jeu à somme positive. C'est le lieu d'une lutte sans merci pour prélever, agglomérer à soi, ingérer, phagocyter. La relation est devenue le lieu par excellence de la lutte et de la prédation. »¹⁷² Selon l'autrice, pour modifier notre manière d'habiter le monde, il est donc nécessaire de renouveler les imaginaires de la relation. C'est dans cette optique que j'aborderai ce point.

¹⁷⁰ VORGER Camille, « Ce que le corps fait à l'atelier. Les apports de la poésie "vive" à l'enseignement de la poésie », dans *Carnets de Poédiles*, n° 1, 14 mars 2023, p.126.

¹⁷¹ MONTE Michèle, *op. cit.*, p.217.

¹⁷² FARR Selwine, *Habiter le monde : essai de politique relationnelle*, Québec, Mémoire d'encrier, 2017, p.12.

3.2.1. Se panser

J'ai souligné, dans le point précédent, les procédés qui, dans les textes mêmes, proposent de réfléchir à la manière dont tout sujet est traversé par une multitude de voix avec lesquelles il interagit. J'aimerais maintenant revenir sur la façon dont l'atelier permet d'apprendre à *se dire* — non pas comme identité homogène et figée, mais bien, donc, en tant qu'identité toujours en construction. Comme il a été mis en évidence dans le chapitre II, consacré à l'identification, l'expérience d'écriture de la ville passe en premier lieu par à un rapport à soi. Dans cette optique, il est intéressant de considérer l'atelier comme un espace dans lequel *s'expérimenter*.

J'ai trouvé particulièrement riche de prendre un moment pour que tous-te-s les participant-e-s puissent s'exprimer sur, d'une part, ce que signifie pour ell-eux la poésie et d'autre part, leur rapport à cette dernière. Évidemment, ce tour de parole permettait à chacun-e de réfléchir et de formuler ce que ces deux questions faisaient résonner en lui ou en elle. Mais au-delà d'un positionnement intellectuel, il me semble qu'il s'agissait surtout de se positionner par rapport au reste du groupe. Ainsi, Pauline R., la première, avoue sur son rapport à la poésie : « J'ai mis que de manière générale, j'avais du mal à comprendre la poésie quand elle est sous forme écrite. C'est pas quelque chose qui me parle, mais plutôt quand c'est des moments ou des images, ça me parle un peu plus. »¹⁷³ À Margot d'embrayer : « Ça me rappelle surtout mes cours de français en secondaire. J'avoue que j'ai plus vraiment été confrontée à la poésie depuis lors et c'est une forme d'art qui est presque obscure parce qu'effectivement c'est pas quelque chose auquel j'ai l'habitude d'être confrontée au jour le jour : c'est pas le cinéma, c'est pas quelque chose qu'on voit dans la rue, c'est pas des dessins, c'est quelque chose qu'on va chercher plus spécifiquement. » À leur façon presque de s'excuser, Pauline et Margot annoncent aussi aux autres leurs peurs et difficultés à lire devant ell-eux. Elles semblent, d'une certaine manière, demander plus de tolérance par rapport à ce qu'elles vont produire.

D'autres se positionnent plus ou moins directement en tant qu'auteur-ice-s. Par exemple, Pauline H. explique : « J'en ai quand même lu pas mal [de la poésie]. Moi j'ai toujours trouvé ça important dans ma vie la poésie et quand j'étais ado j'écrivais des poèmes un peu tragiques. » Félix, également, insiste sur la dimension cathartique de l'écriture : « Ça peut être une forme un peu d'exutoire pour des sentiments qui seraient durs à exprimer autrement. » Les deux, à leur manière, mettent en avant qu'écrire de la poésie relève pour ell-eux de quelque chose de

¹⁷³ Les paroles rapportées dans ce point sont issues d'enregistrements réalisés, avec le consentement des participant-e-s, durant les ateliers.

personnel, qu’iels ne semblent pas habitué·e·s à partager. De nouveau, iels construisent une *posture* qui résonnera lors de la lecture de leurs textes.

Enfin, certain·e·s assument le caractère expérimental de leur écriture. C’est le cas de Thomas : « J’en lis beaucoup et parfois j’aimerais bien en écrire alors j’essaye un peu. » Il démontre que l’objectif n’est pas de produire quelque chose, mais bien plutôt de *s’essayer*. La relation à soi-même est repensée par l’écriture évidemment, mais également par l’évolution qu’induit l’atelier. Le sujet *se présente* et *s’a-présente* devant les autres : il se compose et se décompose — dans tous les sens de ce terme. C’est donc l’imaginaire de la relation intime qui est ici *repensée*. L’individu n’est pas cet être égoïste et conquérant, mais plutôt un être qui évolue, ouvert aux rencontres avec les autres existants.¹⁷⁴

3.2.2. Panser notre relation aux autres

Il est évident que le sujet ne peut *se panser* si l’environnement dans lequel il s’inscrit ne le permet pas. Pour cette raison, il est important de ne pas seulement partir du principe que l’atelier d’écriture offre ce genre de configuration, mais bien plutôt de réfléchir à la manière dont celui-ci crée un « horizon d’écoute » dans lequel chacun·e prend soin de la relation qu’iel établit avec les autres. Je reprends ce concept à Camille Vorger qui le définit ainsi :

[l’horizon d’écoute] en référence à celui d’horizon d’attente développé par les théoriciens de la réception. Appliquée à un corpus de textes oraux, la notion d’horizon d’écoute nous permet de décrire une réception qui s’appuie sur des représentations moins précises, car moins conditionnées par un cadre générique, que l’horizon d’attente. D’où l’idée d’un espace fondamentalement ouvert et en tant que tel, favorable aux manifestations de créativité.¹⁷⁵

Développé principalement dans le contexte des ateliers slam, j’utilise ce concept pour l’appliquer à ma vision des ateliers d’écriture. À mon avis, cultiver un solide « horizon d’écoute » favorise la création de relations fondées sur la réciprocité et l’horizontalité.

Le premier élément auquel il me semble nécessaire d’être attentif·ve, c’est la possibilité pour les participant·e·s de *faire corps* ensemble : « C’est bien d’une puissance et d’une vivacité collective qu’il s’agit de faire l’expérience en atelier, de l’émergence d’une dynamique créative

¹⁷⁴ Ce point sera abordé plus en profondeur dans le chapitre IV. Je donnerai cependant déjà une référence parmi d’autres : PIERRON Jean-Philippe, *Je est un nous. Enquête philosophique sur nos interdépendances avec le vivant*, Arles, Actes Sud, 2021. Dans cet ouvrage, l’auteur réfléchit au fait que l’individu n’est pas premier, mais est étroitement lié à un environnement et à diverses altérités.

¹⁷⁵ VORGER Camille, « Le slam ou l’art d’ouvrir un horizon d’écoute en poésie », dans *Lire au collège*, n° 90, 2012, p.4.

et collective qui repose ainsi sur les corps individuels ET sur le corps du groupe : faire corps autour d'un projet commun, d'une création commune qui permet d'unir les forces vives. »¹⁷⁶ Que ce soit à Louvain-la-Neuve ou à Lausanne, j'ai trouvé important de disposer le groupe de manière à ce qu'il fasse physiquement corps, qu'il s'inscrive dans l'espace de la salle comme collectif. Pour cette raison, j'ai préféré installer les participant-e-s en cercle. De cette façon, le dialogue était favorisé puisque chacun-e était amené-e à discuter, faire connaissance avec ses voisin-e-s. La configuration de la salle permettait donc de créer du lien entre les participant-e-s.

¹⁷⁶ VORGER Camille, « Ce que le corps fait à l'atelier. Les apports de la poésie "vive" à l'enseignement de la poésie », *op. cit.*, p.9.



Figure 15 — Configuration de la salle et discussions, Atelier I, Louvain-la-Neuve, novembre 2022.



Figure 16 — Moment d'écriture, Atelier I, Louvain-la-Neuve, novembre 2022.

Pour cette raison, Camille Vorger et Aude Fabulet utilisent le concept de « *reliance* » qu’elles empruntent à Edgar Morin. Selon celui-ci, « la notion de *reliance* comble un vide conceptuel en donnant une nature substantive à ce qui n’était conçu qu’adjectivement et en donnant un caractère actif à ce substantif. “Relié” est passif, “reliant” est participant, “reliance” est activant. »¹⁷⁷ En s’intéressant aux liens qui se nouent entre les différents existants, il s’agit d’analyser comment ces derniers se définissent à partir de ces relations. Autrement dit, il est question de s’intéresser aux relations pour elles-mêmes parce qu’elles permettent de s’orienter différemment dans le monde.

Pour cette raison, mettre en place les conditions matérielles nécessaires à l’engagement des participant-e-s *dans* et *par* le collectif est également une façon d’interroger la manière dont tout individu se construit dans son rapport avec l’environnement qui l’entoure. Ce cercle — au sens littéral et figuré — doit être compris comme un dispositif permettant de favoriser les capacités de création et dans lequel chacun-e est amené-e à se redéfinir. Dès lors, le principe de « *reliance* » n’est pas seulement vu comme une façon d’entrer en relation avec les autres, mais bien une manière de se positionner dans le monde.

Le second élément interroge la place qu’occupe l’animateur·ice dans ce cercle. En effet, si la question peut paraître anodine — tous les ateliers étant plus ou moins dirigés par un·e animateur·ice — elle m’a pourtant semblé particulièrement épineuse. Comme mis en évidence, je n’avais jamais animé d’ateliers d’écriture : je ne me sentais pas spécialement plus légitime qu’un·e autre pour animer celui-ci. De même, je voulais davantage créer un espace dans lequel chacun-e pourrait expérimenter son rapport à la ville plutôt que de diriger des étudiant-e-s à partir de consignes et d’analyses sur leurs textes. Je voulais donner à chacun-e la possibilité d’être juge de la posture qu’iel construisait progressivement plutôt que me placer moi dans ce rôle-là.

Deux modalités d’animation se sont présentées, ce qui me donne l’occasion d’aborder la question de la place de l’animateur·ice selon des points de vue différents. À Louvain-la-Neuve, j’étais seule pour animer les ateliers. Les participant-e-s, sans être tous·te-s des ami·e-s proches, m’étaient tous·te-s familier·ère-s. À Lausanne, les ateliers ont été organisés dans le cadre du Printemps de la Poésie 2023 et j’ai eu la chance de pouvoir compter sur Arthur Brügger, assistant-diplômé à l’Université de Lausanne, pour les animer avec moi. Si certains

¹⁷⁷ MORIN Edgar, *La méthode. Éthique*, dans FABULET Aude et VORGER Camille, « S’y atteler en ateliers », dans *Le français aujourd’hui*, vol.212, n° 1, 15 mars 2021, p.123.

visages m'étaient connus, je rencontrais la plupart des participant·e·s pour la première fois. Dès lors, j'utiliserai ces deux expériences pour proposer, selon moi, différents éléments qui permettent d'établir une relation plus horizontale entre l'animateur·ice et les participant·e·s.

Mais avant cela, il me semble nécessaire de préciser la définition que Vorger et Fabulet donnent de ce rôle :

Encore une fois, l'étymologie nous renseigne sur l'essence du rôle d'animatrice. Animer c'est insuffler la vie, le souffle vital, mais aussi « exciter, encourager, inspirer, vivifier ». C'est remplir un lieu d'activités, de sons, de mouvements. Il s'agit donc de mettre en travail la part instinctive ET la part sachante, active, des participants, dans un même élan créateur. L'animatrice est une sorte de maïeuticienne, en cela que c'est son rôle de faire accoucher du texte, parfois mot par mot.¹⁷⁸

Iel est donc celui ou celle qui insuffle à la fois l'élan initial de l'atelier, mais aussi qui le fait perdurer. Il y a quelque chose à la fois de l'ordre de la création, de l'inspiration, mais aussi du maintien, du travail. Comme ce à quoi le terme d'*atelier* réfère, il s'agit de donner les clés et les outils aux participant·e·s pour qu'ils puissent élaborer, façonner leur œuvre. Dans cette optique, l'animateur·ice est un·e artisan·e comme les autres, dont le rôle est toutefois d'épauler les participant·e·s dans leur découverte de l'écriture.

En ce sens, ma première expérience en tant qu'animatrice, à Louvain-la-Neuve, m'a permis d'identifier ce qui était, pour moi, important dans ma pratique. J'ai posé le choix, dès le départ, de n'utiliser que peu de références à des auteur·ice·s « reconnu·e·s ». Ce n'est que lors du second atelier que j'ai lu un passage d'*Espèces d'espaces* de Perec. Cette décision n'est pas partagée par tous·te·s les animateur·ice·s d'atelier. Il est vrai que partir d'un texte permet de donner un support — et par là même un réconfort — aux participant·e·s. Je voulais toutefois que celui-ci soit la ville et la communauté qui se créait durant l'atelier : à partir de ces deux expériences, j'espérais qu'ils aient les éléments suffisants pour stimuler leur créativité. Cela supposait également d'éviter de hiérarchiser les productions. Je désirais empêcher que certain·e·s se sentent mal à l'aise face à l'évocation d'un·e auteur·ice qu'ils ne connaîtraient pas ou un texte qu'ils auraient considéré comme « insurmontable ».

Cette attention s'est également perçue dans ma volonté de ne pas être dans une écoute évaluative. Ainsi, comme l'évoque Vorger, « les participants les plus autonomes, ou les plus affirmés, iront d'eux-mêmes modifier leur texte et pourront justifier ce choix, car ils et elles

¹⁷⁸ FABULET Aude et VORGER Camille, *op.cit.*, p.121.

“sentent”. À l’inverse, celles et ceux qui sont habitués à attendre une approbation, une confirmation de la valeur de leur écrit (et d’eux-mêmes ?) à travers le regard de l’adulte “qui sait”, ne se rendront pas totalement maîtres de leurs écrits. »¹⁷⁹

Mon erreur a peut-être été de ne pas accorder cette approbation à cell·eux qui la réclamaient. Mon parti pris durant ces premiers ateliers a été de laisser la « connaissance » circuler, c’est-à-dire, de permettre à chacun·e de s’exprimer si un commentaire lui venait après la lecture d’un texte. D’une certaine manière, j’ai refusé de saisir la place d’animatrice que les étudiant·e-s voulaient que je prenne. Cela a donné lieu à de nombreux moments de silence parfois un peu gênants. Il est clair que le silence n’est pas source de gêne en lui-même et j’ai aussi pu remarquer que certain·e-s étaient finalement soulagé·e-s de ne pas être « évalué·e-s », mais seulement écouté·e-s. Toutefois, cela a parfois empêché certaines réflexions qu’auraient pu apporter les textes.

L’approche d’Arthur Brügger, à Lausanne, si elle n’était pas différente dans les objectifs — l’écoute, le partage — l’était quelque peu dans les faits. J’avais, pour ma part, demandé de pouvoir me décharger en partie de l’animation pour avoir la possibilité de poser un autre regard sur les interactions entre les participant·e-s, leurs textes, etc. Lors du premier atelier, Arthur faisait, après chaque lecture, un assez long commentaire. Cela m’a partiellement posé problème parce que, même si je reconnaissais la pertinence de ses remarques, je trouvais que cela divisait le groupe en deux : d’un côté les participant·e-s et de l’autre lui et moi. Les tours de parole s’alternaient entre la lecture et les commentaires d’Arthur. À la différence des ateliers de Louvain-la-Neuve, je ne me sentais plus faire partie du « cercle », mais j’avais l’impression de me trouver en dehors — voire au-dessus. C’est ce positionnement que nous avons ensuite œuvré à corriger.

Dès le second atelier, nous avons laissé plus de temps — toléré les silences — et davantage donné la parole aux participant·e-s. Cette dimension réflexive, une fois correctement appréhendée, a été, selon moi, particulièrement riche. Les commentaires ont permis de donner une nouvelle dimension aux poèmes. Ces derniers s’enrichissaient d’une troisième couche de sens, indéterminable préalablement : la première étant donnée par l’écriture et la deuxième par sa mise en voix.

¹⁷⁹ *Ibid.*

Le rôle d'animatrice n'a pas fait, pour moi, exception au principe qui domine les ateliers d'écriture, c'est-à-dire, l'expérimentation. Il s'agit toujours de négocier et de renégocier sa place dans le cercle. Mais, à mon avis, il est important que l'animateur·ice fasse partie de celui-ci. Je suis toutefois d'accord avec Belin lorsqu'il s'interroge :

Il faut pourtant, en dernier ressort, relativiser la prétention égalitaire de cette *praxis* poétique. Car si les dispositifs de partage sont incontestablement une incitation à la participation, à l'interaction et à l'échange, la mise en place du cadre lui-même, son animation et sa régulation sont le fait d'instigateurs qui, s'ils récusent toute position de supériorité et toute prétention à l'autorité, ne sont pas au même niveau que les participants.¹⁸⁰

En outre, le schéma proposé par Vorger et Fabulet me semble tout à fait pertinent¹⁸¹ :

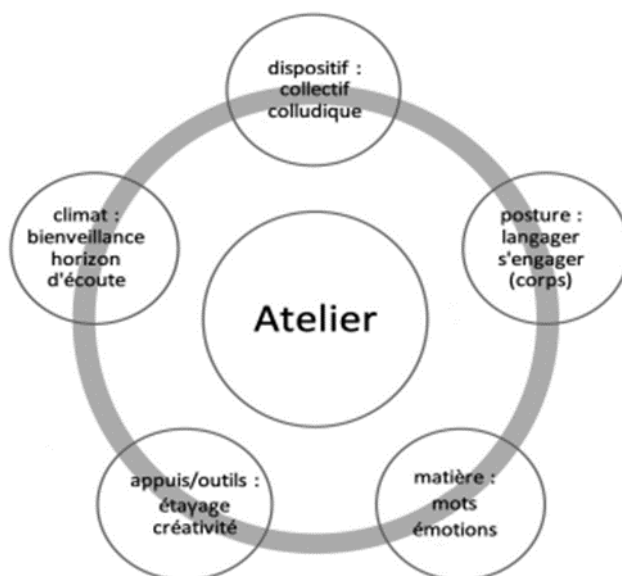


Figure 17 – Les cinq piliers au fondement du dispositif de l'atelier d'écriture, Fabulet et Vorger.

Il met en évidence que l'atelier d'écriture fonde un rapport aux autres qui se veut mettre en acte les concepts de « reliance » et d'horizontalité. Plus généralement, il permet de repenser l'imaginaire de la relation interpersonnelle non pas dans des rapports de lutte et de domination, mais bien plutôt dans un respect mutuel de ce que chacun·e apporte à l'autre.

¹⁸⁰ BELIN Olivier, *op.cit.*, p.252.

¹⁸¹ *Ibid.*, p.119.

3.2.3. Panser notre rapport au monde

Dans son livre, Felwine Sarr dit : « Par la créativité, nous le [le monde] rendons extensible et incommensurable. Par la poésie et les arts, nous pouvons habiter l'infini du monde, ainsi que ses dimensions les plus subtiles et les plus élevées. Il est possible de créer au sein de l'ordre ordinaire du temps, une façon différente d'habiter le monde sensible commun : une manière poétique d'être au monde. »¹⁸² Les propos de l'écrivain viennent directement appuyer la démarche que j'ai voulu mener à travers ces ateliers. C'est aussi le postulat de l'écopoétique¹⁸³ que de considérer que la littérature joue un rôle essentiel dans la manière dont nous habitons le monde et donc aussi dont nous nous comportons envers la nature.

« Habiter poétiquement le monde » est le mot d'ordre de beaucoup de collectifs, auteur·ice·s, penseur·euse·s,...¹⁸⁴ J'aimerais de mon côté réfléchir à la manière dont l'atelier d'écriture et notamment la dernière séance, simultanée entre les deux universités, a permis de *repanser* poétiquement les relations à la ville et, plus largement, au monde. Pour cela, je postulerais que la relation qui se crée est de l'ordre de *l'entre-deux* : le sentiment d'être un peu d'autre part et en même temps tous·te·s du même endroit. La mise en relation des étudiant·e·s des deux universités et le partage de leur expérience de la ville a permis de fonder une « zone » collective. J'analyserai donc d'une part, ce que la dernière séance de l'atelier a produit au niveau des relations que chacun·e a nouées avec le monde et d'autre part, ce que le concept de « zone » permet d'éclairer dans notre manière de nous situer dans le monde.

L'une des particularités du projet était d'établir une connexion entre les deux universités dans lesquelles j'ai réalisé mon master. Il ne s'agissait pas seulement de réaliser les mêmes exercices dans chacune des universités, mais bien de trouver un moyen de les mettre en lien : de reproduire, d'une certaine manière, ma propre expérience. Je voulais questionner les relations créées avec un environnement que l'on découvre pour la première fois.

¹⁸² FARR Selwine, *Habiter le monde : essai de politique relationnelle*, Québec, Mémoire d'encrier, 2017, pp.38-39.

¹⁸³ Pierre Schoentjes définit ainsi l'écopoétique : « Plutôt qu'une théorie, au sens d'un ensemble de principes et de méthodes qu'il serait possible ensuite d'appliquer à des textes particuliers, l'écopoétique est d'abord une invitation à prendre en considération un champ qui a longtemps reçu peu d'attention en littérature française : l'écriture de la nature, tournée vers l'expérience sensible du monde, et celle qui à partir des années 1970 se tourne vers l'environnement et l'écologie. » Dans SCHOENTJES Pierre, *op. cit.*, p.25. Mais aussi : CITTON Yves, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, 2014.

¹⁸⁴ Par exemple : BOULANGER Christophe, FAUPIN Savine, PIRON François (dir.), *Habiter poétiquement le monde*, Villeneuve d'Ascq, LaM, Lille Métropole Musée d'art moderne, 2010. ; LEMARCHAND Françoise (dir.), « Habiter poétiquement le monde », dans *Canopée*, n° 10, 2012. ; BRUN Frédéric (dir.), *Habiter poétiquement le monde. Anthologie-manifeste*, Paris, Poesis, 2016.

Pour cela, le troisième atelier s'est déroulé grâce à l'intermédiaire de la plateforme Zoom : une des participant-e-s de Louvain-la-Neuve, Camille Pée, a coordonné avec nous son bon déroulement. Grâce aux outils informatiques, les participant-e-s ont pu être réunis le 22 mars 2023 à 12 h 15. Un premier temps a été consacré à la formation de binômes interuniversitaires. Pour cela, avec l'aide d'Arthur Brügger, nous avons préparé un « quizz » — tels que ceux qu'il est possible de trouver dans les magazines dits « féminins » — pour déterminer le « profil poétique » de chaque participant-e. À partir des résultats obtenus, des binômes ont été formés.

Quel le poète êtes-vous ?

Les Profils

Majorité de A...
LES MODERNISTES

Vos auteur-ric-e-s de référence: Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire, Henri Michaux, Jules Supervielle...

Le poids de la Planète-Tête, le poids de la planète-tête, quand il porte sur un corps fatigué, engagé dans les ruées de l'épistémologie, le poids de la planète-tête alors comme une menace d'escadrons obéissants, pèse sur le corps, terrasse qui se désagrège et ne trouve à quoi se raccrocher, et qui sous la seule lumière se brise comme épée sur un genou. Le poids de la planète-terre à la masse grandissante, plus rien ne peut plus la contrebalancer à présent, et vogues le Globe pirate dans l'éther orange.

À l'instar d'Henri Michaux, vous êtes fasciné-e par les avant-gardes, scientifiques ou littéraires. Vous croyez résolument à la science et au progrès social. Vous aimez les grandes villes et surtout l'anonymat qu'elles confèrent: rien de mieux que de se perdre dans une foule en se laissant bercer par le son de la vie qui grouille tout autour. Vous aimez la technologie: lucide sur ses dangers, vous croyez néanmoins à son potentiel d'émancipation pour l'humanité.

En poésie, vous avez un goût affirmé pour l'expérimentation formelle. Les contraintes ne vous effraient pas, car vous aimez les contourner. Votre credo: jouer avec les codes pour toujours innover.

Majorité de B...
LES NOSTALGIQUES

Vos auteur-ric-e-s de référence: Anna de Noailles, Charles Baudelaire, Anna Akhmatova, Paul Éluard...

J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans.

Ce vers de Charles Baudelaire, vous pourriez en faire votre devise. Vous vous sentez être une « vieille âme » et préférez souvent vous évader dans vos souvenirs que de vous projeter dans le futur, qui vous effraie. Le passé vous attire, au contraire, comme un aimant: parfois vous rêveriez d'avoir une machine à remonter le temps pour vous glisser par effraction dans les grands moments de l'Histoire.

Fidèle et d'un naturel romantique, vous aimez vos classiques. Vous vous sentez parfois en décalage avec le monde qui vous entoure, même avec vos proches. Quand tout le monde écoute le dernier album de Neko, vous préférez vous repasser en boucle le premier album des Offspring ou Barbara chantant « Dis, quand revien-dras-tu ? » à l'Olympia.

Majorité de C...
LES MONDIALISTES

Vos auteur-ric-e-s de référence: Édouard Glissant, Maya Angelou, Frantz Fanon...

Vous pensez le monde en réseau, dans sa globalité, et ne croyez pas à l'identité-souche. Vous préférez largement la métaphore du rhizome, ces arbres aux multiples racines qui bordent les cours d'eau, pour décrire la manière dont l'humanité est toujours le produit d'un métissage, d'une créolisation.

Résolument engagé-e contre toutes les formes de domination, vous accordez une grande importance à l'idée de liberté et de démocratie. Pour vous, la poésie ne saurait dire le monde sans interroger les rapports de pouvoir qui le régissent. Vous pourriez ainsi faire votre déclaration d'Édouard Glissant:

Quand on ne maîtrise pas, qu'on ne fréquente pas librement son espace, qu'enferme le paysage et vous il existe toute une série de barrières qui sont celles de la dépossession et de l'exploitation, la relation au paysage est évidemment limitée et garratée. Par conséquent, libérer la relation au paysage par l'acte poétique, par le dire poétique, est faire œuvre de libération.

Majorité de D...
LES CONTEMPORAINS

Vos auteur-ric-e-s de références: Lamartine, Sylvia Plath, Gaston Miron...

Vous êtes un rêveur, une rêveuse. D'un naturel discret, vous aimez regarder le monde de loin, jusqu'à ce que votre attention soit systématiquement captée par un détail que vous seul-e avez remarqué. Vous avez souvent l'impression que le monde va trop vite, vous cherchez donc autant que possible des occasions de vous arrêter, prendre le temps de vous recentrer. Vous n'aimez rien de plus que cette sensation d'observer le monde sans qu'il ne vous voie, comme dans ces vers de Sylvia Plath:

*Ce soir, dans la lumière infinitésimale des étoiles,
Les arbres et les fleurs ont répandu leur fraîche odeur.
Je marche parmi eux, mais aucun d'eux n'y prête attention.*

Votre attention aux détails insolites de la vie quotidienne et votre curiosité vous font capturer des images mentales des lieux que vous traversez, pour mieux vous y replonger en fermant les yeux. Vous accordez une grande importance à votre imaginaire, qui a parfois pour vous autant de réalité que le monde extérieur.

Figure 18 – Les quatre profils poétiques auxquels pouvaient s'identifier les étudiant-e-s.

Le premier exercice consistait à produire un texte poétique à partir du trajet quotidien de son ou sa partenaire. Pour ce faire, les participant·e·s étaient invité·e·s à utiliser le service de navigation virtuel « Google Street View ». Chacun·e était amené·e à reproduire le trajet de l'autre, à partir de ses indications, et à observer la ville virtuelle qu'iel découvrait. Une fois le chemin accompli, et à partir de ce qu'iels avaient récolté, il s'agissait d'en faire un poème.



Figure 19 — Exploration virtuelle de Louvain-la-Neuve, Atelier III, mars 2023, Lausanne.



Figure 20 — Cyril explore Louvain-la-Neuve guidé par Manon, Atelier III, mars 2023, Lausanne.

Le second exercice proposait d'utiliser les photographies prises dans l'exercice 1 comme cartes postales — tout en prenant le contre-pied de ce que ces dernières proposent généralement puisqu'il s'agissait non pas de paysages, mais de traces du quotidien. Le but étant d'activer les imaginaires liés à la ville de l'autre, les participant-e-s choisissaient dans les photographies de la ville qui n'était pas la leur. À partir de ces dernières, il leur était demandé d'écrire un poème adressé à leur partenaire. Les cartes postales ont ensuite été envoyées à chacun-e des participant-e-s.



Figure 21 — Envoi des cartes postales, Lausanne, mars 2023.



Figure 22 — Camille reçoit la carte postale d'Amos, Louvain-la-Neuve, avril 2023.

Cette expérience du déplacement s'inscrit également dans les textes produits lors de cette séance. Le premier élément est la conscience des multiples temporalités qui s'entrechoquent. Par exemple :

Je me souviens bien de Louvain et ses rues. Celle-ci, il me semble l'avoir reconnue. Ses innombrables pavés me font penser à un petit village niché au creux d'une vallée. Les statues aux membres désarticulés doivent se trouver

par là, en haut ou en bas, je ne sais pas, en tout cas à l'opposé du cinéma. (Amos Dolfus, III, 2).

La carte postale, sur laquelle écrit Amos, semble provoquer une double temporalité dans laquelle il tente de se situer. D'une part, des souvenirs (« Je me souviens bien de Louvain et ses rues. Celle-ci, il me semble l'avoir reconnue ») — dont on ne peut, par ailleurs, prouver la véracité — qui s'inscrivent dans la ville elle-même. D'autre part, son imagination (« me font penser à un petit village niché au creux d'une vallée ») qui se déploie à partir de l'image proposée par la carte. La carte postale renvoie à un passé fantasmé que le sujet tente de rejoindre, notamment grâce à l'imagination. Sans succès cependant, le passé ayant disparu, il se retrouve perdu entre ce qu'il croit se rappeler et l'image que lui renvoie la carte postale (« doivent se trouver par là, en haut ou en bas, je ne sais pas »).

Mais celle-ci permet aussi de provoquer le rêve, de se projeter dans un futur plus ou moins fantasmé :

1975

Un lieu qui semble chargé d'histoire

Une tache rouge qui sort d'un tunnel noir

Écouteurs sur les oreilles, sac à la main

L'homme marche d'un pas serein

Une multitude de bâtiments

Dans lesquels chaque humain vit différemment

À gauche, un café restaurant

J'irais bien m'y poser avec ma maman

Différents étages dans Lausanne surplombé par les nuages qui planent

Oh, Belle Lausanne, quand pourrais-je découvrir tes 1000 secrets ? (Marie-Alix de Foy, III, 2)

Les participant·e·s font donc d'abord l'expérience d'un entre-deux temporel : le présent provoque le surgissement du passé ou du futur.

Mais cet entre-deux est évidemment aussi spatial. Ainsi :

Place Saint-François le jour

Place Saint-François la nuit

François sans pluie François sans bruit François sans cri

Derrière le pont qui monte et qui descend

Des voitures sur le pont, des voitures sous le pont

Le pont est en dessous, le pont est au-dessus

Sur le Grand-Pont à Lausanne, il y a parfois un jour de poésie des fantômes

Qui se baladent

Des caméras sans corps

Et des yeux sans visage

Qui marchent sans leurs jambes et sur Google Street View

Sont-ils à Lausanne ou à Louvain ?

Peut-être l'un, peut-être l'autre

Peut-être un peu des deux

Ou peut-être l'un et puis l'autre (Thomas Burniat, III, 1)

Thomas met en évidence l'expérience qu'il fait de la ville lausannoise : des « caméras sans corps », « des yeux sans visage », « qui marchent sans leurs jambes ». Des êtres insituables, donc, pris entre deux réalités, entre deux villes, entre deux espaces. Ils se placent toujours du côté de l'entre-deux comme le montrent les différents oxymores et antinomies (« Place Saint-François **le jour** ; Place Saint-François **la nuit** » ; « qui **monte** et qui **descend** » ; « le pont est **en dessous**, le pont est **au-dessus** »).

Le texte de Thomas est d'autant plus intéressant par rapport aux événements qui ont suivi l'atelier. En effet, quelques semaines plus tard, en voyage à Lausanne pour me rendre visite, il a insisté pour aller voir la place Saint-François et reproduire l'itinéraire que Thibault lui avait montré à partir de Google Street View.



Figure 23 — Thomas devant l'église de la place Saint-François. Photographie envoyée à Thibault, son partenaire pendant l'atelier, avril 2023, Lausanne.

Cette photographie, prise bien indépendamment de l'atelier, permet d'insister sur la dimension particulière de leur expérience. Thomas connaissait cet endroit, mais sa connaissance était limitée à celle de Thibault. Sa vision de la place Saint-François était commune, construite dans le dialogue avec son partenaire d'atelier. Toutefois, sa demande d'aller *véritablement* sur la place met en évidence deux points essentiels. D'une part, il voulait envoyer sa photo à Thibault comme si la place *représentait* dorénavant leur expérience commune. D'autre part, il s'agissait pour lui de s'inscrire réellement dans cet espace en l'observant d'un autre point de vue, le sien. La ville, la place Saint-François, s'étaient donc habillées d'une triple géographie : celle du lieu, celle de l'expérience individuelle que Thomas faisait à ce moment-là de ce dernier et celle, construite avec Thibault qu'il tentait de retrouver en retournant à cet endroit.

Par cet exemple, je voulais montrer que le déplacement provoqué par l'atelier d'écriture — c'est-à-dire, non pas seulement le déplacement dans la ville, mais celui de ville en ville — leur a donné une valeur reconnaissable uniquement par les participant-e-s de l'atelier. Celle de l'expérience partagée et du dialogue créé entre les universités, entière parce qu'unique, mais

partielle parce que correspondant toujours à un point de vue. Les participant·e·s étaient toujours pris entre leur point de vue et celui proposé par leur partenaire, celui qu'ils développaient ensemble et celui qu'ils élaboraient individuellement pendant le temps d'écriture.

Un autre élément est l'opposition entre les corps immobiles, cloisonnés dans leurs villes respectives et le déplacement permis par l'atelier. Certains textes insistent sur cette dichotomie, entre mouvement et immobilité :

Qu'est-ce que cela doit être chouette

De pouvoir voir les montagnes

Quand le gris t'étouffe

Est-ce que cela te donne l'impression

De pouvoir être ailleurs ?

De pouvoir crier en silence

Ouvrir

Sortir

Trouer ?

Trouer la banalité, la quotidienneté,

Les crissements, les bruissements,

Trouer tes idées répétées

Trouer

Et y mettre de la neige

Est-ce que tu as l'impression

De pouvoir mettre de la neige entre tes idées ? (Camille Pée, III, 2)

Dans ce poème que Camille adresse à Amos, on retrouve l'opposition entre un *ici* oppressant et un *ailleurs* synonyme de mouvement. Ainsi, d'une part, il y a « le gris t'étouffe », « la banalité, la quotidienneté », « les crissements, les bruissements », « les idées répétées » et d'autre part, « les montagnes » qui donnent « l'impression de pouvoir être ailleurs ». La répétition du terme « trouser », accompagnant les véritables « trous » qui composent le texte, donne également à voir la tentative pour le sujet lyrique de s'échapper : du lieu qui l'enferme — la ville, lui-même, le texte.

Ce poème met particulièrement bien en évidence cette impulsion entre un mouvement vers l'autre, vers l'ailleurs et celui qui retient à soi, à l'ici. C'est dans cet entre-deux que se construit l'atelier d'écriture, sorte de « zone » intermédiaire dans laquelle chacun-e des participant-e-s peut aléatoirement se sentir ici ou là-bas, soi-même ou les autres, individu ou collectif.

Dans cette perspective, le terme de « zone » me semble particulièrement opératoire. C'est à partir de l'article de Jeanne Etelain, « Qu'est-ce qu'une zone ? À la recherche d'un concept manqué » (2019) et du livre de Hakim Bey, *T.A.Z. : Zone Autonome Temporaire* (1991) que j'aimerais aborder la question. Etelain nous invite, en premier lieu, à réfléchir à cette notion qui « se dessine comme un espace à l'image de son concept : indéterminé, anarchique, mobile et liminaire. Une zone désignerait un espace autonome plus ou moins délimité qui se singularise par des caractéristiques distinctives ».¹⁸⁵ À travers un panorama étymologique, l'autrice identifie trois propriétés qui permettraient de comprendre la « zone ».¹⁸⁶ Ces dernières se rapprochent fortement des éléments mis en évidence à partir de la troisième séance de l'atelier d'écriture.

La première est que la zone est « un espace hors-temps » (i). Je dirais plutôt que si elle se situe entre différentes temporalités, elle répond tout de même à un besoin actuel — qu'elle s'inscrit en réponse à une époque précise. Comme le dit Bey, « la T.A.Z. occupe un lieu temporaire, mais actuel dans le temps et dans l'espace. »¹⁸⁷ Selon les propos de ce dernier, la Zone — et plus particulièrement la « Zone Autonome Temporaire » — permet de rendre chacun-e plus présent, c'est-à-dire, dans un rapport au monde qui n'est pas médiatisé.

L'exemple incontournable lorsqu'on évoque la notion de « Zone » est évidemment le poème du même titre qui ouvre *Alcools*, publié par Apollinaire en 1913. Or, si dans celui-ci plusieurs époques s'entremêlent, le texte n'en reste pas moins généralement considéré comme une entrée dans la modernité :

À la fin tu es las de ce monde ancien

Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin

¹⁸⁵ ETELAIN Jeanne, « Qu'appelle-t-on une zone ? À la recherche d'un concept manqué », dans *Les Temps Modernes*, 2017, pp. 115-116.

¹⁸⁶ Elle précise toutefois que « les zones sont des espaces qui s'imposent d'eux-mêmes et se distinguent par leur hétérogénéité par rapport à l'ensemble. Autrement dit, l'être de la zone est la différence. Il s'ensuit que toutes les zones sont différentes les unes des autres et nécessitent toujours d'être précisées grammaticalement. Apparemment, les zones ne possèderaient donc pas de propriétés communes qui s'appliqueraient à tous les cas et résisteraient par essence à toute tentative de définition. » Dans *Ibid.*, p.122.

¹⁸⁷ BEY Hakim, *TAZ : zone autonome temporaire*, Paris, Éd. de l'Éclat, 1997, p.28.

Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine

Ici même les automobiles ont l'air d'être anciennes

La religion seule est restée toute neuve la religion

Est restée simple comme les hangars de Port-Aviation

Seul en Europe tu n'es pas antique ô Christianisme

L'Européen le plus moderne c'est vous Pape Pie X¹⁸⁸

Ce que met également en évidence ce poème, c'est que la zone est également un « espace indéterminé » (ii). Comme l'évoque l'absence de déterminant dans le titre et l'évocation de multiples lieux, notamment dans la suite du texte, (« ô Tour Eiffel » ; « Maintenant tu es au bord de la Méditerranée » ; « Tu es dans le jardin d'une auberge aux environs de Prague » ; « Te voici à Marseille au milieu des pastèques » ; ...), la zone est partout et nulle part à la fois. Ainsi, « elle n'est pas une simple séparation. Elle est un espace intermédiaire, un entre-deux, où l'acte de séparation disparaît au profit d'un espace d'indétermination. [...] un entre-deux où l'acte de séparation vacille au profit d'une zone de contact. »¹⁸⁹ Dès lors, la zone est considérée comme un espace pratiqué, concret et particulier, définissable par l'impossibilité de le situer.¹⁹⁰

La troisième propriété de la zone est d'être « un espace qui s'expérimente » (iii). En effet, Etelain démontre que cette dernière se construit comme espace sans lois, à part celle du hasard et du chaos. Pour cette raison, l'expérimentation semble être la seule manière d'entrer en contact avec la zone : « Si la Zone n'est pas à interpréter, parce qu'elle échappe aux lois traditionnelles de la raison et de l'expérience, la Zone est justement à expérimenter. Plus précisément, elle est le lieu d'une expérience sensible pure. »¹⁹¹

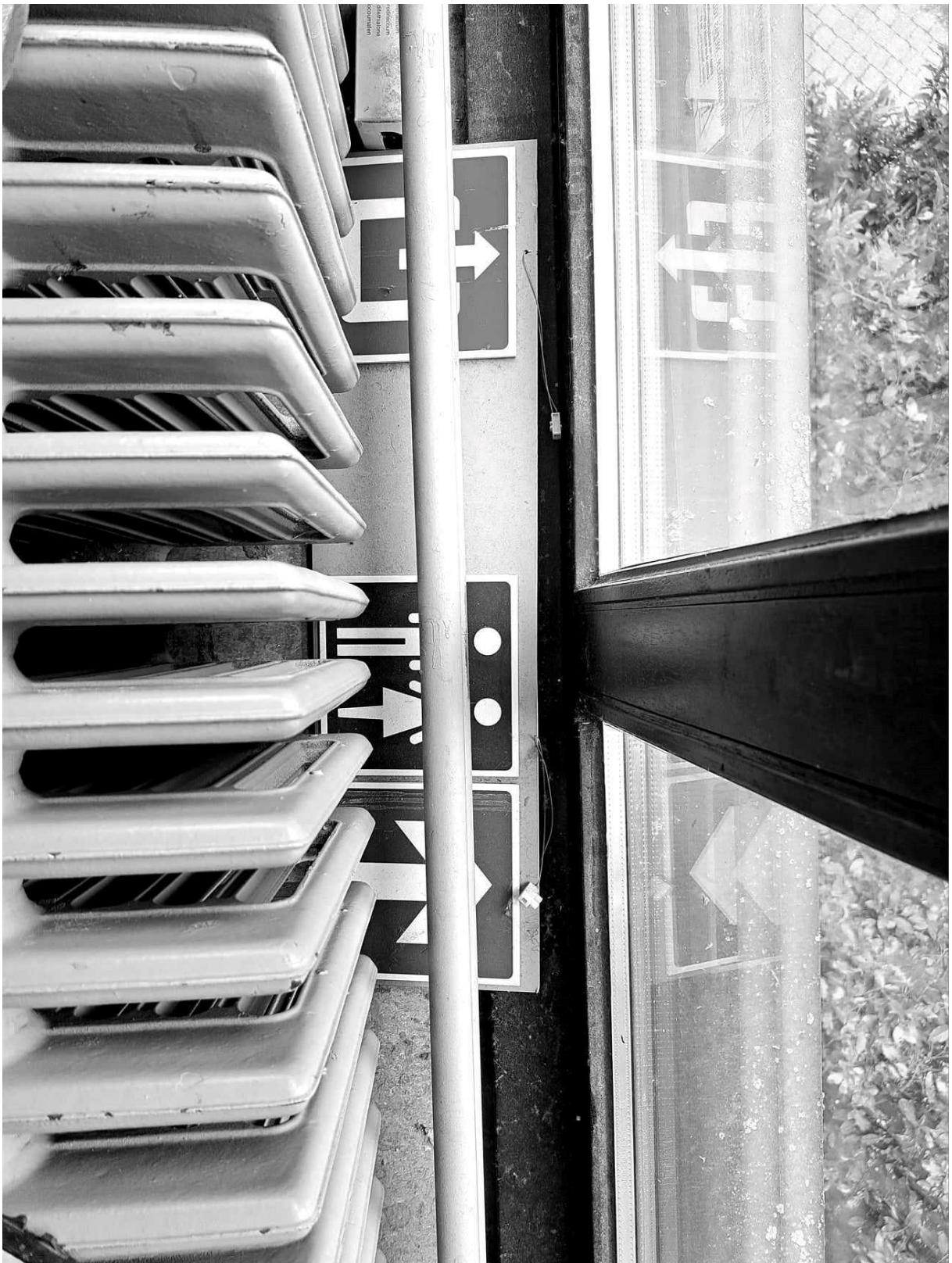
En fin de compte, Etelain examine le nouveau rapport à l'espace évoqué par le terme de « zone ». *Panser* notre rapport au monde selon les propriétés de cette dernière permet ainsi de sortir d'une logique d'appropriation de notre environnement pour construire une nouvelle approche dans laquelle le soin de la relation est au centre.

¹⁸⁸ APOLLINAIRE Guillaume, « Zone », dans *Alcools*, Paris, Gallimard, 2009, p.7.

¹⁸⁹ ETELAINE Jeanne, *op.cit.*, p.133.

¹⁹⁰ La zone met aussi en évidence l'hétérogénéité de l'espace, discutée dans le chapitre I.

¹⁹¹ ETELAINE Jeanne, *op.cit.*, p.131.



nous cherchons à
ne pas oublier
quêtons les
façons d'échapper
défendons la
pluralité
nous éclatons de
milliers d'explications
insensées
nous parcourons
les routes cabossées
et crions :
« nous croyons
dans
la direction
du vent. »
et explosons de
milliers de cris
des forces à venir

Chapitre IV : Désappropriation

J'ai dit à Arthur vouloir présenter quelques textes, comme ça, à la fin de l'atelier. Avant de couper le Zoom. Des textes qui parlent de la ville, de l'espace, du monde. Des textes qui me parlent. Je fais face aux étudiant-e-s lausannois-e-s. J'essaye de ne pas tourner le dos aux étudiant-e-s néolouvanistes, sur l'écran. Je parle de ces livres, de comment ils m'ont parlé. Je leur propose de créer une grande bibliothèque parlante. S'iels ont des idées, des livres qu'iels veulent partager. S'iels veulent m'emprunter des livres. Mais iels veulent surtout savoir à quoi a servi toute cette palabre. Iels veulent surtout savoir de quoi va parler mon mémoire. On en parle. On n'en parle pas vraiment. Je ne sais pas encore de quoi ça va parler. Ce n'est pas vraiment ça qui m'importe. Je ne sais pas encore comment ce mémoire va parler, c'est plutôt ça qui m'importe. J'embrasse mes ami-e-s de Louvain-la-Neuve. Iels me manquent, je suis à Lausanne. J'embrasse mes ami-e-s de Lausanne. Iels me manquent, je suis à Louvain-la-Neuve. Bien plus tard, j'ai repris leurs textes, à mes ami-e-s de Louvain-la-Neuve, à mes ami-e-s de Lausanne. J'en ai fait un grand document. Et dans celui-ci, j'ai retrouvé mes ami-e-s de Louvain-la-Neuve, mes ami-e-s de Lausanne.

À la fin du chapitre précédent, j'ai évoqué le concept de « zone » et la manière dont celui-ci permet de *repanser* notre relation au monde. J'aimerais revenir sur ce que suppose concrètement une telle notion : quels liens entretient-elle avec les autres *espaces* ? Comment permet-elle de *repanser* notre façon de faire de la recherche ? À travers la notion d'*expérimentation* notamment, je reviendrai sur ce qui a, selon moi, prolongé l'expérience des étudiant-e-s — et la mienne : la soirée poétique organisée dans le cadre du Printemps de la Poésie 2023 et l'écriture même de ce mémoire. Pour cela, un premier point cherchera à montrer, à la suite de Jérôme Cabot notamment, comment la scène ouverte peut être considérée comme une « Zone Autonome Temporaire » au sens d'Hakim Bey. Un second point réfléchira à la place qu'a eue l'*expérimentation* dans l'écriture de ce mémoire en recherche-crédation.

4.1. La scène ouverte : à qui ? À quoi ?

Dans son article, Etelain met en évidence qu'il ne faut pas « confondre autonomie et autarcie. La Zone n'est pas un système fermé, isolé sur lui-même et coupé du monde. Ses limites sont plus ou moins poreuses et restent ouvertes au franchissement. »¹⁹² Dès lors, j'aimerais

¹⁹² *Ibid.*, p.134.

revenir sur l'expérience de la scène ouverte en tant qu'il s'agit d'un dispositif qui montre bien le caractère mouvant et variable de la zone.

À la suite de la proposition du Printemps de la Poésie, dans lequel s'inscrivaient les ateliers d'écriture à Lausanne, les étudiant-e-s qui le désiraient ont eu l'occasion de lire certaines de leurs productions dans le cadre d'une soirée poétique organisée à la Maison du Récit. Il me semble intéressant, à la suite de Jérôme Cabot, d'interroger ce que les scènes ouvertes, « dans leur dimension ouverte, éphémère, amateur et moyenne »¹⁹³, induisent et permettent — et plus particulièrement, dans le cas de cette soirée poétique, comment les étudiant-e-s ayant participé aux ateliers se sont inscrit-e-s dans cette dernière.

Dans son étude sur les scènes ouvertes slam, Cabot insiste sur leur caractère *situationnel*. Selon lui, la porosité de l'identité entre la personne qui se produit sur scène et le public (i), les différentes modalités qui régissent tout passage sur scène (ii) et le fait qu'elle ait « pour enjeu symbolique l'émergence d'une parole partagée, démocratique, démarquée du discours dominant, utilitaire, médiatique, politicien, publicitaire, vénal, doxique »¹⁹⁴ (iii) sont les différents critères qui contribuent à créer une « situation ».

Ce terme, utilisé par Debord en opposition à la notion de « spectacle », se définit notamment par l'implication réelle du public. Les spectateur·ice-s ne sont pas fasciné·e-s, impuissant·e-s face à ce qui se déroule devant leurs yeux, mais, au contraire, iels sont impliqué·e-s dans le processus même du dispositif.¹⁹⁵ Le terme fait d'ailleurs écho au mouvement situationniste dont la particularité était de se baser sur l'*usage* pour faire apparaître les discontinuités de la vie quotidienne. Ainsi Sheringham met en évidence que :

La théorie situationniste développera ce que Debord appelait une « critique de la séparation ». Comme Lefebvre, Debord fait référence à la pratique théâtrale de Brecht, et à sa méthode visant à transformer le spectateur traditionnellement passif en participant actif et critique. La « situation contrainte », autre manière d'intervenir dans la sphère du comportement, est conçue comme une sorte de théâtre ne comptant que des participants, dont le but serait de détruire le spectacle en faisant de ce participant un créateur actif, en provoquant ses capacités à bouleverser sa propre vie.¹⁹⁶

¹⁹³CABOT Jérôme, « La scène ouverte slam : dispositif, situation, politique », dans CABOT Jérôme (éd.), *Performances poétiques*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Default, 2017.

¹⁹⁴*Ibid.*, p.85.

¹⁹⁵ Dans sa nouvelle édition, DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 2018. Voir aussi RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2009.

¹⁹⁶ SHERINGHAM Michael (dir.), *op.cit.*, p.167.

La scène ouverte est donc, premièrement, définie par sa capacité à rendre chacun·e actif·ve de ce qui est en train de se passer (i). D'un côté, tous·te·s la créent en même temps qu'iels y participent. Mais d'un autre côté, la scène ouverte les crée en tant qu'artistes et spectateur·ice·s. Pour cette raison, Cabot parle de « laboratoire », au même titre qu'historiquement les salons du XVII^e siècle ou les cafés bohèmes à la fin du XIX^e siècle. Iels justifient un discours littéraire au moment même où iels sont ell·eux·mêmes fondé·e·s par ces discours. Mais ces fondations ne sont pas faites pour durer, plutôt elles se déploient dans l'éphémère, la *circonstancialité* et l'ouverture du moment.

Cela passe aussi par la capacité de la scène ouverte à créer une réception empathique des performances présentées (ii). Parce que chacun·e est invité·e à se produire sur scène, tous·te·s peuvent se mettre à la place de celui ou celle qui se présente. Il ne s'agit pas, pour ce faire, de réellement lire un texte, mais seulement d'y être invité·e : chaque personne est alors un artiste en puissance. Plus précisément, comme l'explique Cabot pour le slam : « Le slameur invité n'a pas à se justifier de sa prise de parole, de son statut ; il n'y a nulle prétention manifeste, nulle vanité à se vouloir poète, puisque sa venue sur scène se fait à l'invitation d'un tiers autorisé. »¹⁹⁷

Tout le monde peut donc être poète·sse et de ce fait, personne ne peut vraiment se vanter d'en être un·e. Il y a un rapport à l'autre qui est très important dans les scènes ouvertes. Cela se marque d'autant plus que l'oralisation des textes implique un corps, un visage, une voix.¹⁹⁸ Le fait d'être physiquement présent·e sur scène provoque un phénomène particulier qui engage l'entièreté de l'assemblée dans la prestation d'une seule personne. Ces quelques éléments font en sorte que toute parole est bienvenue et, de manière encore plus significative, considérée comme ayant une valeur artistique.

Pour cette raison, la valeur d'un texte ne réside pas seulement dans sa seule dimension littéraire, mais bien dans sa capacité à faire événement, c'est-à-dire, dans l'immédiateté du moment, à se rendre totalement présent à soi et aux autres. Autrement dit, la manière dont une « performance » s'inscrit dans la « zone » fondée par la scène ouverte importe presque davantage que les textes lus. En ce sens, Cabot réutilise le concept d'Hakim Bey de Zone Autonome Temporaire. La scène ouverte se caractérise, en troisième lieu (iii), par sa capacité à

¹⁹⁷ CABOT Jérôme, *op.cit.*, p.89.

¹⁹⁸ À ce sujet, voir notamment : PUFF Jean-François, *Dire la poésie ?*, Nantes Éditions nouvelles Cécile Default, 2015.

créer « un espace de discours ouvert, instable et, par là même, foncièrement perturbateur, mais aussi radicalement égalitaire ».¹⁹⁹ Cette notion est très importante puisqu'elle souligne la manière dont la scène ouverte rend tout discours présent aux autres — et donc ouvert à ces derniers. Il s'agit de créer un événement qui s'autonomise du « champ artistique » ou de « l'art-marchandise » pour se concentrer sur les relations qu'il engendre, à un moment donné, avec la zone dans laquelle il est produit.

Face à cette définition de la scène ouverte, j'aimerais revenir à l'invitation du Printemps de la Poésie, laquelle, visible sur son site internet, se veut manifestement ouverte : « La scène sera également ouverte aux étudiants ayant participé aux ateliers d'écriture Louvain-Lausanne de Julie Fievez, ou à tout autre invité souhaitant mettre en voix l'une de ses œuvres devant l'assemblée. Et après le luth... la flûte : le bar de la Maison du Récit sera ouvert tout au long de la soirée ! »²⁰⁰ La soirée « Campus poétique » avait pour objectif de célébrer la créativité d'étudiant-e-s et enseignant-e-s de la communauté universitaire de l'Unil et les divers projets poétiques que ces derniers mènent en parallèle de leurs activités académiques. Avant la présentation des ateliers, différents projets se sont succédé : parmi ceux-ci, je citerai l'ouvrage collectif *Re-nou-er* dirigé par Maxime Hoffman ou le recueil *De la postichité des fleurs* (2022) de Thibaud Mettraux, assistant-diplômé en section de français moderne. Les différent-e-s étudiant-e-s ayant participé au projet *Re-nou-er*, ensemble de textes écrits pendant la crise de la COVID-19, ont lu leurs poèmes.

Les intervenant-e-s avaient donc tous-te-s reçu, en amont, une invitation à se produire pendant la soirée. Si ce point peut paraître anodin, les différents éléments mis précédemment en évidence montrent que la scène ouverte se caractérise d'abord par le fait que chacun-e est considéré-e comme un-e artiste en puissance. À partir du moment où tous-te-s ne sont plus considéré-e-s comme tel-le-s, la relation d'empathie et le caractère situationniste de la scène ouverte disparaissent. Reste toutefois que chacun-e qui se présente sur scène s'avance en tant qu'individu et que par la relation que son corps crée avec l'assemblée, cette dernière ne peut rester totalement insensible à ce qui est en train de se passer.

Un autre point important réside dans le rôle de l'animateur-ice. Comme le met en évidence Jérôme Cabot : « L'animateur de la scène ouverte est la pièce maitresse de ce dispositif

¹⁹⁹ BELIN Olivier, *op.cit.*, p.248.

²⁰⁰ Printemps de la Poésie 2023, « Campus poétique, avec buffet canadien ! », <https://printempspoesie.lyricalvalley.org/events/campus-poetique/> (consulté le 25 juillet 2023).

dont il gère les césures. Il est opérateur de la paratopie : c'est l'homme de la *situation*. Il est le facilitateur de parole. [...] Il est le concepteur d'une anthologie périssable, la cheville ouvrière d'une co-énonciation, par sa gestion de la diversité et de l'alternance des thématiques, des styles et des personnalités. »²⁰¹ Or, force est de constater qu'il y avait peu de diversité dans les profils choisis pour se présenter. La grande majorité des personnes ayant pris la parole étaient des étudiant·e·s (ou assistant·e·s, professeur·e·s...) en lettres et leur rapport à la poésie, sinon à l'écriture, était celui attendu dans ce milieu.

Placé·e·s à la fin de la soirée, les participant·e·s des ateliers pouvaient se trouver en décalage par rapport à l'uniformité — ou plutôt à l'impression d'uniformité — des précédentes prestations. Je pense, par exemple, à Cyril qui s'est présenté, presque en s'excusant, comme un « ovni » : Belge ayant fait l'intégralité de ses études à Lausanne d'une part, et assistant-doctorant en etho-robotique à l'École Polytechnique Fédérale de Lausanne, d'autre part. La particularité de son profil et de son rapport à la poésie représentaient une difficulté supplémentaire pour entrer en scène. Sans croire que les ateliers d'écriture avaient réussi à gommer toute trace de gêne ou de peur, la diversité des profils — je pense notamment aux ingénieur·e·s, biologistes, juristes qui ont participé — et l'authenticité avec laquelle iels ont évoqué leur rapport à la poésie ont probablement contribué à rapprocher les ateliers de l'idéal de la « zone ».

En effet, et c'est ce que je voulais montrer à travers l'exemple de la scène ouverte, la zone se définit par l'expérience qu'elle suppose. Or, celle-ci est fondamentalement ouverte sur elle-même et sur les autres. Il ne s'agit pas d'un espace fermé et qui se suffit à lui-même. Au contraire, la zone se développe à partir des relations qu'elle établit avec le réseau d'espaces qui l'entoure. Pour cette raison, il est si important de souligner le caractère situationnel et participatif de la scène ouverte. Celle-ci met en évidence que toute « zone » est toujours mise en relation, que toute expérience est toujours interaction et ouverture.

4.2. « Je crois encore qu'on pense à partir de ce qu'on écrit »²⁰²

Lorsque j'ai commencé à écrire le premier chapitre de ce mémoire, portant sur la méthodologie inhérente à la recherche-crédation, je me suis interrogée sur la manière de concilier les deux discours, artistique et théorique. Alors que j'arrive à la fin, je me rends compte que les

²⁰¹ CABOT Jérôme, *op. cit.*, pp.88-89.

²⁰² ARAGON Louis, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit* dans MONTE Michèle, *op.cit.*, p.206.

liens se sont éclairés d'eux-mêmes. Dans ce dernier point, j'aimerais revenir sur le caractère expérimental de la recherche-crédation et ce que cela a impliqué dans mon écriture (i), dans la manière de me positionner (ii) et dans ma façon de considérer la recherche (iii). J'aimerais montrer que le mémoire en lui-même peut être considéré comme une « zone » dont l'objectif n'était pas de *s'approprier* l'expérience des ateliers d'écriture, mais plutôt d'ouvrir cette dernière à d'autres relations, d'autres façons de *panser* notre rapport à la connaissance.

Le premier élément est la manière dont la recherche-crédation a influencé mon écriture : je parle bien ici non pas de la dimension créative seule, mais bien de la recherche-crédation en elle-même. Dans le chapitre I, j'avais défini ma conception de celle-ci selon trois éléments : elle a pour objet l'élaboration d'un *faire* ; elle ne craint pas l'indétermination ; elle met en évidence un savoir de type expérimental. Dès lors, je me suis interrogée sur ce que reflétait la manière dont ce mémoire était construit, agencé, réfléchi. Je l'ai façonné, en majeure partie, comme un tout unifié, lisible et compréhensible alors qu'il aurait pu n'être que bribes, fragments. Cette seconde forme aurait davantage rendu compte du chemin que j'avais parcouru : de son aspect hétérogène, inachevé, composé de réflexions mises bout à bout. Mais elle n'aurait pas non plus montré que par le mouvement de l'écriture, s'est déployée ma pensée, tentant de dépasser son indétermination constitutive et de cette manière, de s'appréhender elle-même.

Mon écriture est une expérience dans le sens qu'elle ne savait pas vers où elle allait. Mais je pense qu'il s'agit là d'une condition inhérente à la majorité des chercheur·euse·s. Comme d'autres écrivain·e·s le signalent, la métaphore de la marche semble correspondre à cet état. Certeau met ainsi en évidence que « marcher c'est manquer de lieu. C'est le procès indéfini d'être absent et en quête d'un propre ». ²⁰³ Dès lors, écrire c'est tenter d'habiter la zone de la page, mais tenter aussi de révéler cette dernière. Ce qui me semble particulier à la recherche-crédation, c'est que celle-ci ne tente pas d'occulter ces pérégrinations. Au contraire, il s'agit de réfléchir à une recherche, une écriture en train de se faire.

Pour cette raison, le terme d'*essai* dans le sens que lui donne Montaigne, *s'essayer*, est si important. Il s'agit de mettre en évidence la manière dont l'écriture a fondé ma pensée : comme la pensée a fondé mon écriture. Les deux mouvements ne sont pas dissociables. De fait, analyser l'atelier d'écriture en tant que zone d'expérimentation m'a fait réaliser que le mémoire en recherche-crédation s'en rapprochait fortement. Les deux demandent de considérer l'expérience pour elle-même, mais également dans son ouverture aux autres. Comme je l'avais

²⁰³ CERTEAU Michel de, *L'invention du quotidien. Arts de faire*, dans SHERINGHAM Michael (dir.), *op. cit.*, p.234.

précédemment indiqué, je vois dans ce mémoire non pas un *fait* mais bien une étape dans l'élaboration d'un *faire*. L'écriture, en ce sens, n'avait pas pour objectif de s'approprier ma pensée, mais bien plutôt, de la rendre lisible pour que d'autres puissent en faire l'expérience.

En outre, je rejoins Sébastien Joffres dans son article « Trajectoire d'un questionnement. Quelques raisons pour faire récit d'une recherche en train de se faire » (2019), lorsqu'il dit :

J'espère montrer que le compte-rendu classique du chercheur invisibilise les processus pour se concentrer sur les produits finis. En filigrane, il nous dit qu'une recherche est sa conclusion et non l'ensemble du travail d'élaboration. Du moins, c'est la seule partie qui mériterait d'être rendue publique. Ce faisant, il ne fait pas seulement disparaître toute une histoire, il détache aussi le travail de son écologie, c'est-à-dire des contextes d'activité qui l'ont constitué et des liens entre eux, alors que les sociologues savent parfaitement saisir l'écologie d'une question que d'autres posent et la mettre en lumière. Est alors invisibilisée la pratique quotidienne du chercheur, dans tous ses attachements, ses relations, ses gestes et ses temporalités.²⁰⁴

Je reviendrai sur le terme d'« écologie » que je trouve particulièrement à propos. Je pointerai toutefois, dans un premier temps, qu'en accord avec ses réflexions, j'ai voulu souligner les virages et accrocs qui fondent ma pratique de recherche. Les textes poétiques et narratifs appuient cette ambition. De même, les photographies en noir et blanc qui accompagnent les poèmes ont toutes été prises durant la période de rédaction de cette étude. En marquant une rupture avec le discours scientifique traditionnel, ces différentes formes de langage voulaient appuyer le fait que l'espace du mémoire n'est pas un tout homogène, neutre, vide.

Elles soulignent plutôt, comme c'est le cas dans l'avant-propos d'*Espèces d'espaces* de Perec, qu'« il n'y a pas un espace, un bel espace, un bel espace alentour, un bel espace autour de nous, il y a plein de petits bouts d'espaces, et l'un de ces bouts est un couloir de métropolitain, et un autre de ces bouts est un jardin public ; un autre (ici, tout de suite, on entre dans des espaces beaucoup plus particularisés), de taille plutôt modeste à l'origine, a atteint des dimensions assez colossales et est devenu Paris ».²⁰⁵ Dans cette perspective, les textes — l'un théâtral et l'autre poétique — qui clôturent son avant-propos sont plus compréhensibles : il y a plusieurs discours qui en forment un seul. C'est en se confrontant au caractère morcelé, multiple, diversifié que Perec fait l'expérience de l'espace : c'est en se confrontant à la multiplicité des discours que les lecteur-ice-s peuvent faire l'expérience de ce mémoire.

²⁰⁴ JOFFRES Sébastien, « Trajectoires d'un questionnement. Quelques raisons pour faire récit d'une recherche en train de se faire », dans *Agencements*, n° 3, 2019, p.49.

²⁰⁵ PEREC George, *Espèces d'espaces*, *op.cit.*, pp. 16-17.

De plus, les photographies insistent, plus particulièrement, sur l'inscription matérielle du processus de recherche. Ainsi : « La recherche est une pratique quotidienne, inscrite au cœur de la temporalité, des contingences, des relations, des désirs, des moyens financiers, des gestes pratiques comme l'écriture, la lecture ou encore, la correspondance intellectuelle, ainsi que des empêchements, des coïncidences, etc. »²⁰⁶ Ne pas occulter cette dimension revient à resituer la recherche dans l'espace qui est le sien, c'est-à-dire, une pratique dépendante de contingences matérielles, économiques et sociales. Tous ces éléments forment également « l'écologie » de ce mémoire. Le temps d'écriture ne s'est, en effet, pas uniquement déroulé dans les livres. Mais plutôt dans une salle mal éclairée de l'université. Ce sont les allers-retours entre ces deux dimensions qui fondent ma recherche. En ce sens, j'ai choisi de photographier des traces de ce moment de rédaction : l'une évoque le métro bruxellois qui me ramenait chaque jour chez moi, l'autre la méthode approximative de ma grand-mère pour faire sécher mes feuilles, après une soirée pluvieuse. Au-delà de documenter ma pratique, ces photographies tentent de rendre visible le fait que la recherche est « un processus pratique, vivant et quotidien ».²⁰⁷

Pour cette raison, il me semble important d'incarner mon écriture. Cette réflexion, à propos de mon positionnement, a également été induite par la recherche-crédation. En effet, si la recherche est un processus quotidien, une pratique qui s'inscrit dans la vie de chacun-e de nous, il est nécessaire de se dévoiler. Il est aussi important d'exposer les relations qui nous fondent. Autrement dit, dans l'écriture se noue et se dénoue une multitude de rencontres qui s'expriment, selon moi, particulièrement bien dans le terme « d'écologie ». Il s'agit, dès lors, d'utiliser un « nous » qui se veut *accueillant* dans le sens que Marielle Macé donne à ce terme : « Car si “nous” opère une jonction “entre le ‘je’ et le ‘non-je’”, à la détermination de ce “non-je” “nous” précisément se dérobe. Quelque chose en “nous” doit, en quelque sorte, s'illimenter. »²⁰⁸

Ce « nous », qui est donc un *moi en relation*, rend visible et dicible ce que la partie théorique occulte. Il donne à voir la façon dont la pensée se tend et se détend, dont elle se compose et se décompose au fur et à mesure des *espaces* qu'elle explore. Ces derniers ne sont pas seulement symboliques, mais également concrets, quotidiens. Dans cette perspective, Joffres explique que « si la recherche est une trajectoire dont les résultats ne sont qu'un mode de présentation, alors, en donnant accès au lecteur à cette trajectoire, je lui permets de situer l'ensemble et je multiplie les données pour qu'il puisse s'appropriier mon travail. »²⁰⁹ Au terme « s'approprier », je

²⁰⁶ JOFFRES Sébastien, *op.cit.*, p.45.

²⁰⁷ *Ibid.*, p.46.

²⁰⁸ MACÉ Marielle, « “Nouons-nous”. Autour d'un pronom politique », dans *Critique*, n°841-842, juin 2017, p.476.

²⁰⁹ JOFFRES Sébastien, *op.cit.*, p.55.

substituerai celui de « relationner ». Il s'agit d'entrer dans « l'écologie » d'une recherche, en faire partie intégrante. Non pas dans une visée prédatrice, mais plutôt, dans une logique d'ouverture.

En proposant de dire le *récit en train de se faire*, le « nous » propose également un contre-récit. Comme mis en évidence dans le chapitre I, les différents poèmes forment une trame parallèle. Celle-ci n'est pas fondamentalement différente de la partie théorique, dominante. Elle diverge uniquement par ce qu'elle décide de mettre en avant. Le « nous » choisit de recueillir : glaner les petits moments, pas seulement les « exploits héroïques » qui fondent la grande histoire. Comme l'évoque Le Guin : « Nous l'avons entendue, nous avons tout entendu à propos de tous les bâtons, de toutes les lances et de toutes les épées, de toutes les choses avec lesquelles on peut cogner et piquer et frapper, de toutes ces choses longues et dures, mais nous n'avons rien entendu à propos de la chose dans laquelle on met des choses, à propos du contenant de la chose contenue. Ça, c'est une nouvelle histoire. Ça, c'est de la nouveauté. »²¹⁰ C'est également l'option que j'ai choisie en réalisant une recherche-crédation. Il s'agit de raconter ce qui *contient* plutôt que ce qui *résulte*. Or, ce contenant s'avère empli de nœuds et d'incertitudes, d'impossibilités de se défaire complètement de ses présupposés. Il décrit une expérience fragmentaire et limitée dans le temps.

Ces différents éléments m'ont enfin permis de *repanser* mon rapport à la recherche. La recherche-crédation a été pour moi le choix de porter mon attention sur la trajectoire plutôt que sur le résultat. Je rejoins ainsi une nouvelle fois les anthropologues lorsqu'ils prennent position : « Nous défendons un projet de connaissance qui ne peut exister en dehors du chercheur ou, plus précisément, sans que sa recherche ne soit abordée en termes de trajets à parcourir, d'expériences à vivre, de transformations à incarner. »²¹¹ Il s'agit, par conséquent, de *panser* la recherche en termes de relations ou plutôt de « reliance ». J'ai, en effet, toujours appris à *m'approprier* les textes. Arrivée à la fin de mes études, je ne parvenais plus à dire ce que cette notion signifiait. J'étais sincèrement malheureuse dans ma recherche parce que je pense que je m'y sentais seule. En abordant les notions de « zone » et d'expérience à travers ce mémoire, j'ai découvert un champ d'investigation large, complexe et empli d'un foisonnement de discours avec lesquels discuter.

²¹⁰ LE GUIN KROEBER Ursula, *op.cit.*, p.2.

²¹¹ DEFREYNE Élisabeth, MESTURINI Silvia, MOFRAD Ghazaleh Hagdad et al., « Intimité et réflexivité », dans DEFREYNE Elisabeth, MOFRAD Hagdad Ghazaleh, MESTURINI Silvia et al., *Intimité et réflexivité, Itinérances d'anthropologues*, *op.cit.*, p.6.

Si ce chapitre est substantiellement plus court que les précédents, il se veut cependant riche des échos que ces réflexions espèrent trouver.



écoute en nous
ô pluie diluvienne
qui ne nous cesse
de nous intarissable
nous recasse
trouble marée, vague abandon
haut roseau qui se fait mont
tempêtons nous
les sables particules
sur lesquelles nous voguons
infranchissable nous
mer
irréalisable horizon
dont nous l'opacité
à la faible lueur de l'été

lisons grimpant
le long du
mât qui s'émeut
de nous n'avoir pas tu
le nœud capricieux
des nuées.

Conclusion

Comment conclure ce qui a pour objectif de rester ouvert ? Je répondrai par le fait que cette conclusion n'est que la mienne. Elle marque le terme de ma propre expérience. Pour m'ouvrir à de nouvelles, très certainement. J'ai débuté ce travail en parlant de moi et de mon propre rapport à la recherche en lettres. Je l'ai terminé en explicitant la manière dont cette étude m'avait permis de *repanser* mon rapport à cette dernière. J'ai voulu montrer qu'il est possible de la concevoir différemment, notamment en portant son attention sur les relations qui la fondent.

J'aimerais également rappeler un de mes partis pris qui soulignait la nécessité d'intégrer dans les cursus de lettres des espaces dans lesquels les étudiant·e·s pourraient revenir sur leur rapport aux œuvres enseignées. Au terme de mon étude, il me semble que donner une place à l'intimité des chercheur·euse·s au sein même de la recherche est riche en ce qu'elle favorise, paradoxalement, un décentrement radical. Comme le met en évidence l'anthropologue Hélène Carmon, cela permet de « porter un regard critique sur les lignes de conduite épistémologiques qui sommeillaient jusqu'à présent, informulées, dans ma méthodologie ».²¹² J'ajouterai que la recherche-crédation et la réflexion méthodologique qu'elle induit ont fait ressortir des questions éthiques et épistémologiques dont je n'avais jusqu'alors pas véritablement conscience. Il ne s'agit plus de considérer que le ou la chercheur·euse est au centre d'un monde qu'il tente d'appréhender le plus objectivement possible. Mais, plutôt, que le monde se donne aux chercheur·euse·s de façon totalement subjective et qu'accepter cette condition revient à porter sur le savoir un regard davantage réflexif.

Est-ce que, dès lors, cela justifie de faire de la recherche-crédation un « modèle » pour la recherche *tout court* ? Dit autrement, est-ce que la recherche est acceptable sans recherche-crédation ? Il est vrai que mon propos semble tendre vers la généralisation d'une telle démarche. Mais c'est parce qu'elle répondait à des doutes et à des interrogations qui s'inscrivaient dans une temporalité précise, la mienne. Toute méthode répond donc à des problématiques plus ou moins actuelles et il est important de les considérer comme telles. À mon avis, le rapport à l'intimité des chercheur·euse·s, leur posture et leur positionnalité sont incontournables. Mais

²¹² CARMON Hélène, « Écrire l'intimité du chercheur » dans DEFREYNE Elisabeth, MOFRAD Hagdad Ghazaleh, MESTURINI Silvia et al., *op.cit.*, p.59.

même dans des disciplines comme l’anthropologie, il s’agit d’une position assez récente. Cela illustre l’importance de toujours relativiser ce qui paraît, à un moment donné, certain.

De même, cela revient à dire qu’il faut laisser une place aux doutes et aux incompréhensions. Le savoir ne se présente pas seulement comme un *fait*, solide et qui s’impose à nous, mais aussi, selon la seconde acception de ce terme que relève Bachelard, comme quelque chose de fabriqué. Pour cette raison, le terme d’*expérimentation* est important. Il met en avant qu’au-delà d’une méthode, l’expérience peut devenir le résultat en lui-même, un savoir d’un autre type.

Cette étude a également mis en évidence que cette forme de connaissance entretenait avec le monde alentour un rapport de *désappropriation*. Celui-ci se définit notamment par son autonomie et son ouverture. C’est ce qu’a fait ressortir, entre autres, l’exemple de la scène ouverte. En effet, celle-ci propose une *situation* qui trouve sa signification dans son caractère circonstanciel. Mais cela ne signifie cependant pas qu’elle se suffit à elle-même. La désappropriation suppose de considérer les relations que chacun-e noue avec les autres existants à leur juste valeur, c’est-à-dire, dans ce qu’elles permettent de se construire en tant que sujet multiple et ouvert.

C’est, en outre, ce que souligne le qualificatif de « zone ». Celle-ci entretient un rapport avec l’espace qui se veut temporaire, indéterminé et expérimental. Comme l’explique Marielle Macé dans *Nos cabanes* (2019), également cité en épigraphe de ce travail : « Le “monde” ici est la terre rendue en même temps à sa vulnérabilité et à ses potentialités. Un monde de “zones” en effet, un territoire de liens, de mélanges, d’incertitudes, fait de tous les sites, à la fois fragiles et féconds, dans cette diversité contaminée qui est encore une multitude. »²¹³ Créer ou occuper des « zones », c’est donc à la fois dévoiler et s’engager : non pas dans l’objectif d’exclure, de rejeter, mais plutôt de montrer que d’autres façons d’habiter le monde peuvent exister.

Dans cette optique, l’atelier d’écriture peut être considéré comme une « zone » dans laquelle sont *repensées* différentes relations. Au-delà d’inventer une manière d’*habiter poétiquement le monde*, il s’agit aussi de concevoir d’autres façons de se relier. La dimension collective de l’atelier et l’attention portée à créer un « horizon d’écoute » soulignent la possibilité de fonder un « nous » qui correspond non pas à l’addition de plusieurs individualités, mais plutôt à l’élargissement de chacune d’elles. L’ouverture de ce « je » est également ce qu’induisent les différentes propositions d’écriture.

²¹³ MACÉ Marielle, *Nos cabanes*, Lagrasse, Verdier, 2019, pp. 53-54.

Les traces d'humour dans les textes, d'abord, montrent que ces derniers doivent se comprendre dans le contexte de l'atelier. Celui-ci est alors considéré comme une « scène d'énonciation » particulière, selon les termes de Maingueneau. À côté de l'humour, apparaissent également l'énonciation en tant que « mise en scène » et l'intertextualité comme marqueur d'ouverture. En effet, il s'agit de mettre en avant que tout discours est toujours composé de multiples voix et que celles-ci nous traversent et nous fondent.

L'ouverture des textes a permis de montrer qu'un autre rapport à ces derniers était possible : basé non pas sur l'appropriation, mais sur l'expérimentation. Or, cela a aussi amené à se questionner sur le statut d'écrivain·e. L'atelier d'écriture, en ce sens, donne la possibilité de réfléchir à ces propos de Sartre, cités par Belin : « Peut-être, un jour, l'écriture naîtra n'importe où, chez n'importe qui, et puis disparaîtra pour renaître chez le voisin. Il n'y aura plus d'écrivains : tout juste des hommes qui — entre autres choses — écriront. »²¹⁴ L'écriture est ici engendrée par le contexte particulier de l'atelier. Cela n'empêche pas que tous·te·s peuvent prétendre au statut d'écrivain·e, mais cela implique que celui-ci soit conditionné par la « zone » de l'atelier. Cette dernière demande aux participant·e·s de se positionner en tant que sujets créateurs, par exemple, dans la collecte de traces.

Mais il s'agit surtout, finalement, d'établir des relations différentes avec les autres existants. Les diverses postures mises en exergue ont souligné qu'aucun individu ne peut se prévaloir d'une connaissance absolue sur le monde. Notre compréhension de celui-ci est toujours limitée, fabriquée, absente par le point d'opacité absolu que représente notre corps. Sous prétexte de connaissance, il ne faut pas tenter de dominer ce qui nous entoure. Au contraire, il s'agit plutôt d'accepter de se situer dans les marges, dans les « zones » et d'éprouver ce « nous », la manière dont on se noue à lui, dont il se lie à nous.

Par conséquent, comme l'évoque Macé, « la question n'est décidément plus de prendre sa place, de se faire une place coûte que coûte, mais de révéler et de combattre, tant ils l'éprouvent, la violence d'un monde de places occupées et de places refusées. [...] C'est aussi l'abandon de ce monde de places. »²¹⁵ Cette recherche n'a donc pas pour objectif de « se faire une place » dans une communauté scientifique déjà *verrouillée*. Mais peut-être de révéler la manière dont celle-ci fonctionne, à l'image de ce que permet la « zone » : de questionner ses présupposés méthodologiques, épistémologiques, éthiques. Par la même occasion, d'interroger

²¹⁴ SARTRE Jean-Paul, « Les écrivains en personne », pp.36-37, dans BELIN Olivier, *op. cit.*, p.258.

²¹⁵ MACÉ Marielle, *op. cit.*, pp.34-35.

la formation que chaque étudiant·e reçoit dans ce domaine. Cette étude n'a évidemment pas la prétention de donner des réponses complètes à ces interrogations. Les éléments que j'ai ici mis en évidence sont partiels et mériteraient véritablement d'être l'objet d'autres études ultérieures. Je pense, par exemple, qu'il faudrait développer ces raisonnements à l'aune de compétences en didactique — que je n'ai, par ailleurs, pas. Sans vouloir me répéter, je trouve essentiel que tout·e étudiant·e soit amené·e à poser un regard critique sur sa méthode ou sa conception du savoir.

Dans les propos de Macé, il ne s'agit pas seulement de « révéler », mais aussi de « combattre ». S'opposer, donc, à une société qui met en avant certains liens pour oublier les autres. S'opposer à la domination de l'homme sur le reste des vivants. S'opposer à une société qui empêche certain·e·s de se lier. S'opposer, en somme, à toute forme de domination. Et lui substituer une poésie radicalement écrite dans les « zones ».

J'habiterai les zones. Demain, je marcherai dans la ville et je n'attendrai plus qu'elle parle de moi. J'écrirai les mots qui me passent par la tête. Elle écrira ceux qui lui traversent l'esprit. J'habiterai les zones. Je les parcourrai ou j'y resterai, je ne sais pas. Elles me parcourront sûrement. Demain, je marcherai dans la ville et j'observerai les projets, les rêves, les espoirs. Je saluerai ce banc, dans un parc. À côté d'une cour d'école. J'habiterai la ville devenue zone.

J'habiterai les zones. Dans celles-ci, je serai multiple et singulière. Je rencontrerai cet autre, ce moi devenu autre. On choisira ensemble comment se nouer. Selon quel pluriel se définir. J'habiterai les zones. Dans celles-ci, l'étranger ne sera plus qu'un livre. Le genre plus qu'un tic de langage. J'habiterai mon corps devenu zone.

J'habiterai les zones. Les mots se refuseront à cell·eux qui les utilisent pour dominer. Chaque parole deviendra poésie. J'habiterai les zones et dans celles-ci nous habiterons ensemble.

Table des figures

Figure 1 : Artur en train d'écrire photographié par son partenaire.....	47
Figure 2 : Marie-Alix en train d'écrire photographiée par sa partenaire.....	47
Figure 3 : Trace de la présence de la photographe.....	50
Figure 4 : Trace de la présence de la photographe.....	50
Figure 5 : Dessin de la Place de l'Université.....	52
Figure 6 : Bouche d'égout et cigarettes jetées autour.....	66
Figure 7 : Vitrine d'un magasin avec le panneau « liquidation »	67
Figure 8 : Mannequin dans la vitrine d'un magasin.....	67
Figure 9 : Feuilles mortes le long d'un mur.....	69
Figure 10 : Petit bout de papier.....	70
Figure 11 : Poubelle.....	70
Figure 12 : Homme assis en train de mendier.....	71
Figure 13 : Fragment d'une fresque murale.....	76
Figure 14 : Fragment d'une fresque murale.....	76
Figure 15 : Configuration de la salle et discussions.....	110
Figure 16 : Moment d'écriture.....	110
Figure 17 : Les cinq piliers au fondement du dispositif de l'atelier d'écriture.....	114
Figure 18 : Les quatre profils poétiques.....	116
Figure 19 : Exploration virtuelle de Louvain-la-Neuve.....	117
Figure 20 : Cyril explore Louvain-la-Neuve guidé par Manon.....	117
Figure 21 : Envoi des cartes postales.....	118
Figure 22 : Camille reçoit la carte postale d'Amos.....	118
Figure 23 : Thomas devant l'église de la place Saint-François.....	121

Bibliographie

MÉTHODOLOGIE

BLAIS Louise, « Savoir expert, savoirs ordinaires : qui dit vrai ? Vérité et pouvoir chez Foucault. », dans *Sociologie et sociétés*, vol. 38, n° 2, 2006, pp. 151–163.

BLANCHOT Maurice, « La parole quotidienne », dans *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

BOUTET Danielle, « La création de soi par soi dans la recherche-crédation : comment la réflexivité augmente la conscience et l'expérience de soi », dans *Approches inductives*, vol. 5, n° 1, mai 2018, pp. 289-310.

BRUNEAU Monik, VILLENEUVE André (éd.), *Traiter de recherche création en art : entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007.

CAYOUE-REMBLIÈRE Joanie, LION Gaspard, RIVIÈRE Clément, « Socialisations par l'espace, socialisations à l'espace : Les dimensions spatiales de la (trans)formation des individus. », dans *Sociétés contemporaines*, n° 115, 2019, pp.5-31.

DAYRE Éric, GAUTHIER David (dir.), *L'art de chercher : l'enseignement supérieur face à la recherche création*, Paris, Hermann, 2020.

DEFREYNE Elisabeth, MOFRAD Hagdad Ghazaleh, MESTURINI Silvia et al., *Intimité et réflexivité, Itinérances d'anthropologues*, Louvain-La-Neuve, Academia, 2015.

DE SARDAN Jean-Pierre Olivier, « Le “je” méthodologique : Implication et explicitation dans l'enquête de terrain », dans *Revue française de Sociologie*, vol. 41, n° 3, juillet 2000, pp. 417-445.

DELACOURT Sandra, SCHNELLER Sandra et THEODOROPOULOU Vanessa (éd.), *Le chercheur et ses doubles*, Paris, France, Éditions B42, 2015.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, « Introduction : Rhizome », dans *Capitalisme et schizophrénie.2, Mille plateaux*, Paris, Éd. de Minuit, 1989 (Collection Critique), pp. 9-37.

DESPRET Vinciane, *Penser comme un rat*, Paris, Éditions Quæ, 2009 (Sciences en questions).

DEWEY John, *L'art comme expérience*, trad. de l'anglais (États-Unis) par COMETTI Jean-Pierre (coord.), Paris, Gallimard, 2010 (Folio).

ERNAUX Annie, « Vers un Je transpersonnel », dans *Cahiers RITM*, n°6, 1994.

FEYERABEND Paul, *Contre la méthode. Esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance*, Paris, Seuil, 1979 (Points).

FOUCAULT Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1971 (Bibliothèque des sciences humaines).

FOUCAULT Michel, « Les sciences humaines », dans *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 355-398.

- HAMANT Olivier, *La troisième voie du vivant*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2022.
- HOUDART-MEROT Violaine, PETITJEAN AMarie, *La recherche-création littéraire*, Bruxelles, Lang, 2021 (Nouvelle poétique comparatiste).
- HOUDART-MEROT Violaine, « Atelier de réécriture et critique littéraire en acte à l'université », dans *Journal français de psychiatrie*, vol. 31, Toulouse,   r  s, n   4, 2007, pp. 39-43.
- HOUDART-MEROT Violaine, *Pratiques littéraires à l'université*, Paris, Honoré Champion, 2013.
- HOUDART-MEROT Violaine, *La création littéraire à l'université*, Paris, PU Vincennes, 2018.
- JOFFRES Sébastien, « Trajectoires d'un questionnement. Quelques raisons pour faire récit d'une recherche en train de se faire », dans *Agencements*, n  3, 2019, pp. 42-56.
- LAPLANTINE François, *Cheminements : voies anthropologiques et voies artistiques de la connaissance*, Louvain-la-Neuve, Academia, 2021.
- LATOUR Bruno, *Le métier de chercheur : regard d'un anthropologue*, Paris,   ditions Qu  e, 2001 (Sciences en questions).
- LAVAL Christian, « Les nouvelles usines du savoir du capitalisme universitaire », dans *Revue du MAUSS*, vol. 33, Paris, La Découverte, n   1, 2009, pp. 173-184.
- LE GUIN KROEBER Ursula, *La théorie de la fiction-panier*, trad. de l'anglais (  tats-Unis) par COHEN Aurélien, *Terrestres*, 14 octobre 2018.
- LYOTARD Jean-François, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Les   ditions de Minuit, 1979 (Critique).
- MANNING Erin, MASSUMI Brian, *Pensée en acte : vingt propositions pour la recherche-création*, Dijon, Presses du réel, 2018 (La petite collection ArTeC).
- MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires : essai [I], Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.
- MENGER Pierre-Michel, *Le travail créateur : s'accomplir dans l'incertain*, Paris, Seuil, 2014 (Points. Essais).
- PASSERON René, *La naissance d'Icare :   l  ments de poétique générale*, Paris, Ae2cg, 1996.
- PICCOLI Emmanuelle et MAZZOCCHETTI Jacinthe, « Dimensions méthodologiques, épistémologiques et politiques de l'engagement des chercheurs en sciences sociales : Introduction », dans *Anthropologie & développement*, n   44, juillet 2016, pp. 15-22.
- PINÇON Michel, PINÇON-CHARIOT Monique, *Voyage en grande bourgeoisie. Journal d'enquête*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- RANCIÈRE Jacques, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La fabrique, 2018.
- RANCIÈRE Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004 (La philosophie en effet).

SOLANILLA Anne-Lise, « Les Écritures du “je” en recherche-création : Des possibles anti-projets », dans BIDEAUX Kévin, GOLROKHI Ayda, MATHIEU Lydienne et al. (dir.), *Projet, Projeter, Projection*, Université Paris 8 Vincennes–Saint-Denis, 2023.

STENGERS Isabelle, *Au temps des catastrophes : résister à la barbarie qui vient*, Paris, La Découverte, 2013.

THÉRIEN Claude, « Valéry et le statut “poétique” des sollicitations formelles de la sensibilité », dans *Les études philosophiques*, vol. 62, n   3, 2002, pp. 353-369.

ESPACE ET VILLE

AGACINSKI Sylviane, *Le passeur de temps : modernité et nostalgie*, Paris, Seuil, 2000 (La librairie du XXI   siècle).

ALTHABE Gérard, FABRE Daniel, *Vers une ethnologie du présent*, Paris, Maison des sciences de l’homme, 1992.

AUBERT Nathalie, « Poésie et paysage dans la poésie belge francophone », dans *Cahiers de l’Association internationale des études françaises*, n  63, 2011, pp.91-106.

AUGÉ Marc, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992 (La librairie du XX   siècle).

AUGÉ Marc, *Un ethnologue dans le métro*, Paris, Hachette, 1986 (Textes du XX   siècle).

AUGOYARD Jean François, *Pas à pas : essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*, Paris, Seuil, 1979 (Collection Espacements).

BACHELARD Gaston, *La poétique de l’espace*, R  impr. de la 9     d., Paris, PUF, 2008 (Quadrige).

BARNABÉ Catherine, *Trace, empreinte, collecte : les formes d’inscription du corps de l’artiste dans la ville dans un contexte de mobilité*, Université du Québec    Montréal, décembre 2010 [mémoire de m  trise].

BARTHES Roland, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980 (Cahiers du cinéma).

BARTHES Roland, *L’empire des signes*, Paris, Seuil, 2007 (Points).

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1985 (Points).

BEAUNE Jean-Claude, *Le déchet, le rebut, le rien*, Seyssel, Champ Vallon, 1999 (Milieux (Champ Vallon)).

BENJAMIN Walter, *Paris, Capitale du XIX   siècle. Le livre des passages*, Paris, Paris Cerf, 1935.

BENJAMIN Walter, *  uvres III*, Paris, Gallimard, 2000.

BERQUE Augustin, « Lieu », dans *  coum  ne, introduction à l’étude des milieux humains*, Paris, Belin, 2009 (Alpha), pp.21-44.

- BOURDIEU Pierre, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Ed. de Minuit, 1979.
- CAUQUELIN Anne, *L'invention du paysage*, 4^e éd., Paris, PUF, 2013 (Quadrige).
- CERTEAU Michel de, *L'invention du quotidien. I, Arts de faire*, Paris, Union générale d'éditions, 1980.
- CHAUVIER Éric, *Anthropologie de l'ordinaire : une conversion du regard*, Toulouse, Anacharsis, 2011 (Essais. Anthropologie).
- CHENET-FAUGERAS Françoise, « L'invention du paysage urbain », dans *Romantisme*, n°83, 1994, pp. 27-38.
- CITTON Yves, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, 2014.
- CLERC Thomas, *Poeasy*, Paris, Gallimard, 2017.
- COQUIO Catherine, « Habiter poétiquement le monde », dans Journées d'études « Habiter les lieux », ZoneZadir, juillet 2018 [en ligne] <https://zonezadir.hypotheses.org/atelier-habiter-poetiquement-le-monde>.
- COLLOT Michel, RODRIGUEZ Antonio (dir.), *Paysage et poésies francophones*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2005.
- COLLOT Michel, *Sujet, monde et langage dans la poésie moderne : de Baudelaire à Ponge*, Paris, Classiques Garnier, 2018.
- COLLOT Michel, *Paysage et poésie : du romantisme à nos jours*, Paris, Corti, 2005 (Rien de commun).
- COLLOT Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989 (Écriture).
- DANTO Arthur Coleman, *La transfiguration du banal : une philosophie de l'art*, Paris, Seuil, 2019 (Points. Essais).
- DASSIÉ Véronique, *Objets d'affection : une ethnologie de l'intime*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2010 (Le regard de l'ethnologue).
- DESCOLA Philippe, « Par-delà la nature et la culture », dans *Le Débat*, vol. 114, n° 2, 2001, pp.86-101.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Éd. de Minuit, 2008 (Paradoxe).
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éd. de Minuit, 1992 (Collection Critique (Éd. de Minuit)).
- DOUGLAS Mary, *De la souillure : essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, La Découverte, 2005.
- FORMIS Barbara, *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, PUF, 2010 (Lignes d'art).
- FOUCAULT Michel, « “Des espaces autres” », dans *Empan*, vol. 54, n° 2, 2004, pp. 12-19.

- GARRIGUES Pierre, *Poétiques du fragment*, Paris, Klincksieck, 1995 (Collection d'esthétique).
- GINZBURG Carlo, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », dans *Mythes emblèmes traces. Morphologie et histoire*, Nouv. Éd. augm., Paris, Verdier 2010, pp. 218-294.
- GOGA Yvonne, « “Douze regards obliques”, un discours d'indirection », dans, MONTÉMONT Véronique et REGGIANI Christelle (éd.), *Georges Perec artisan de la langue*, Presses universitaires de Lyon, 2012, pp.113-119.
- HECK Maryline, « Écrire le quotidien aujourd'hui : formes et enjeux », dans *ELFe XX-XXI*, n° 8, 28 mai 2019, pp. 1-9.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1972 (Bibliothèque des idées).
- MICHAUX Henri, *Ecuador : journal de voyage*, Paris, Gallimard, 2008.
- NORDHOLT Annelies Schulte, *Georges Perec et ses lieux de mémoire : Le projet de Lieux*, Leiden, The Netherlands, Brill, 2022.
- PEREC Georges, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Bourgois, 2008.
- PEREC Georges, *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989 (La librairie du XXI^e siècle).
- PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Éditions du Seuil, 2022 (La librairie du XXI^e siècle).
- RODRIGUEZ Antonio, *Le paysage originel : changer de regard sur les poésies francophones*, Paris, Hermann, 2022.
- RANCIÈRE Jacques, *Le temps du paysage : aux origines de la révolution esthétique*, Paris, La fabrique, 2020.
- SCHILLING Derek, *Mémoires du quotidien : les lieux de Perec*, Presses universitaires du Septentrion, 2006.
- SCHOENTJES Pierre, *Ce qui a lieu : essai d'écopoétique*, Paris, Wildproject, 2015 (Tête nue).
- SCHOENTJES Pierre, « L'activisme écologique est un art : littérature environnementale et engagement », dans Jean-Pierre Bertrand, Frédéric Claisse, Justine Huppe (dir.), *Réarmements critiques dans la littérature française contemporaine*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2022.
- SHERINGHAM Michael, *Traversées du quotidien : des surréalistes aux postmodernes*, Paris, Presses universitaires de France, 2013 (Lignes d'art).
- STABORINSKI Jean, « Le concept de nostalgie », dans *Diogène*, n°54, 1996, pp.92-114.
- VESCHAMBRE Vincent, « Appropriation et marquage symbolique de l'espace, quelques éléments de réflexion », dans *Espace et Société*, n° 21, 2004, pp.73-77

ATELIERS D'ÉCRITURE

APOLLINAIRE Guillaume, *Calligrammes*, Paris, Gallimard, 1918.

APOLLINAIRE Guillaume, *Alcools*, Paris, Gallimard, 2009.

BAETENS Jan, « Habiter professionnellement la terre : pour une poésie du dimanche », dans *Pour une poésie du dimanche*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2009 (Traverses), pp.11-13.

BELIN Olivier, *La poésie faite par tous : une utopie en questions*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2022.

BEY Hakim, *TAZ : zone autonome temporaire*, Paris, Éd. de l'Éclat, 1997.

BON François, *Tous les mots sont adultes : méthode pour l'atelier d'écriture*, Nouv. éd. refondue et augm.repr., Paris, Fayard, 2011.

BON François, *Apprendre l'invention*, Paris, publie.net, 2012 (Critique et essais).

BOUQUET Brigitte et RIFFAULT Jacques, « L'humour dans les diverses formes du rire », dans *Vie sociale*, vol. 2, Toulouse, Érès, n° 2, 2010, pp. 13-22.

BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

CABOT Jérôme, « La scène ouverte slam : dispositif, situation, politique », dans CABOT Jérôme (éd.), *Performances poétiques*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2017.

CACQUERAY Tugdual de, *Comment animer un atelier d'écriture ? Rencontre d'identités aux carrefours des mots*, Paris, L'Harmattan, 2012.

DARRIEUSSECQ Marie, *Rapport de police*, Paris, P.O.L., 2010.

DEBORD Guy, *La société du spectacle*, [Nouvelle édition], Paris, Gallimard, 2018 (Folio. Essais)

DELEUZE Gilles, *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Éd. de Minuit, 2005 (Collection Critique [Éd. de Minuit]).

ETELAIN Jeanne, « Qu'appelle-t-on une zone ? À la recherche d'un concept manqué », dans *Les Temps Modernes*, 2017, n°692, pp.113-135.

FABULET Aude et VORGER Camille, « S'y atteler en ateliers », dans *Le français aujourd'hui*, vol.212, n° 1, mars 2021, pp. 117-127.

FLICHY Patrice, *Le sacre de l'amateur : sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, Paris, Seuil, 2010 (La république des idées).

HANNA Christophe, *Nos dispositifs poétiques*, Paris, Questions théoriques, 2010 (Forbidden beach).

HEINICH Nathalie, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

HOUDART-MEROT Violaine, « Atelier de réécriture et critique littéraire en acte à l'université », dans *Journal français de psychiatrie*, vol. 31, Toulouse, Érès, n° 4, 2007, pp. 39-43.

MACÉ Marielle, *Nos cabanes*, Lagrasse, Verdier, 2019.

MACÉ Marielle, « “Nouons-nous”. Autour d'un pronom politique », dans *Critique*, n°841-842, juin 2017, pp.469-483.

MAINGUENEAU Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

MONTE Michèle, « Théories linguistiques et littéraires et ateliers d'écriture », dans *Pratiques*, n° 155-156, décembre 2012, pp. 205-222.

MOUACI Aude, *Les poètes amateurs. Approche sociologique d'une conduite culturelle*, Paris, L'Harmattan, 2001 (Logiques sociales).

NEUMAYER Odette, NEUMAYER Michel, *Animer un atelier d'écriture : faire de l'écriture un bien partagé*, Issy-les-Moulineaux, ESF éd., 2003 (Didactique du français).

ORTEL Philippe et RYKNER Arnaud, *Discours, image, dispositif*, Paris, l'Harmattan, 2008 (Penser la représentation).

PETITJEAN André, « Pastiche et parodie, enjeux théoriques et pédagogiques », dans *Pratiques*, n° 42, 1984, pp. 3-33.

PIERRON Jean-Philippe, *Je est un nous. Enquête philosophique sur nos interdépendances avec le vivant*, Arles, Actes Sud, 2021.

PINSON Jean-Claude, « Du “poétariat” comme démenti au populisme », dans *Cités*, vol. 49, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, n° 1, 2012, pp. 97-117.

POLIAK Claude, *Aux frontières du champ littéraire : sociologie des écrivains amateurs*, Paris, Economica, 2006 (Études sociologiques [Economica]).

RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2009.

RODRIGUEZ Antonio, *Le pacte lyrique : configuration discursive et interaction affective*, Sprimont, Mardaga, 2003 (Philosophie et langage).

SARR Felwine, *Habiter le monde : essai de politique relationnelle*, Québec, Mémoire d'encrier, 2017.

SCALCO Diego, « L'interférence entre l'oralité et l'écriture. Déconstruction ou philosophie du langage ordinaire ? », dans *Revue de philologie et de communication interculturelle*, Vol.IV, n°1, 2020, pp.5-13.

SIMON Daniel, *La troisième séance : un atelier d'écriture en chantier*, Charleroi, Couleur livres, 2010.

VARELA Francisco J., *Le cercle créateur : écrits (1976-2001)*, Paris, Seuil, 2017.

VORGER Camille, « Ce que le corps fait à l'atelier. Les apports de la poésie "vive" à l'enseignement de la poésie », dans *Carnets de Poédiles*, n° 1, mars 2023, pp.1-26.

VORGER Camille, *Slam, une poétique : de Grand corps malade à Boutchou*, Paris [Valenciennes], les Belles lettres, Presses universitaires de Valenciennes, 2016 (Cantologie).

VORGER Camille, « Le slam ou l'art d'ouvrir un horizon d'écoute en poésie », dans *Lire au collège*, n°90, 2012, pp. 1-7.

WECK Françoise, *Faire écrire étudiants et lycéens*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Table des matières

Introduction	9
Chapitre I : Méthodologie et cadre théorique	15
1.1. La recherche-création.....	15
1.1.1. Définition et enjeux	15
1.1.2. Posture et positionnalité.....	22
1.1.3. Un parti pris	25
1.2. Définition des concepts.....	28
1.2.1. L'espace.....	28
1.2.2. Le lieu	31
1.2.3. Le paysage	34
1.2.4. Le quotidien.....	38
Chapitre II : Identification	43
2.1. « J'�cris pour me parcourir ».....	44
2.1.1. L'observateur et l'observatrice : le corps parlant	44
2.1.2. Le furtif et la furtive : le corps absent	48
2.1.3. L'imprégné et l'imprégnée : le corps troué	51
2.2. La trace.....	55
2.2.1. La trace mémorielle	56
2.2.2. La trace quotidienne	62
2.3. �crivain�s du mercredi.....	77
Chapitre III : Configuration	85
3.1. Dispositions.....	86
3.1.1. Collage, récriture et intertextualité	86
3.1.2. Enonciation : du je au nous.....	93
3.1.3. L'humour et les références communes	97
3.2. Dispositif.....	105
3.2.1. Se panser.....	107
3.2.2. Panser notre relation aux autres.....	108
3.2.3. Panser notre rapport au monde	115
Chapitre IV : Désappropriation.....	127
4.1. La scène ouverte : � qui ? � quoi ?	127
4.2. « Je crois encore qu'on pense à partir de ce qu'on écrit ».....	131
Conclusion.....	139

Table des figures.....	143
Bibliographie.....	145
Table des matières	153

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial