



SOPHIE-VALENTINE BORLOZ  
MARTA CARAION  
JUDITH LYON-CAEN (DIR.)

# Écrire les choses

*Littérature  
et culture matérielle,  
1830-2020*

Champ Vallon

ÉCRIRE LES CHOSES

Collection « Détours »

*Cet ouvrage a été réalisé dans le cadre du projet  
« Littérature et culture matérielle, 1830-2020 »,  
financé par le Fonds national suisse  
et dirigé, à l'Université de Lausanne, par Marta Caraion.*

*Pour plus d'informations sur le projet et ses réalisations :  
<https://catima.unil.ch/objetslitt/fr>.*

*Avec le concours éditorial de Sarah Juilland et de Loïc Dalle*

© 2025, Champ Vallon, 01350 Ceyzérieu.  
ISBN 979-10-267-1335-7

[www.champ-vallon.com](http://www.champ-vallon.com)

*Illustration de couverture :*

*« Armoire fracturée », REISS Rodolphe Archibald, BISCHOFF Marc Alexis,  
Cambriolage Huber Mies (Coppet), Université de Lausanne,  
Collection photographique Reiss-Police scientifique, 2103-7209,  
<https://collections.unil.ch/idurl/1/50439>*

# *Écrire les choses*

*Littérature et culture matérielle*

*1830-2020*

*Volume dirigé par :*

*Sophie-Valentine BORLOZ, Marta CARAION, Judith LYON-CAEN*

*avec la collaboration de Joséphine Vodoz et Jacob Lachat*

CHAMP VALLON

## MODE D'EMPLOI

### **Structure du volume et système de renvois**

Ce volume se compose à la fois de **chapitres** et d'**encarts de vulgarisation**, visant à mettre en lumière une notion, un objet, une théorie ou encore un texte. Les encarts complètent les chapitres, mais peuvent aussi se révéler utiles pour la compréhension d'autres contributions. C'est pourquoi, au sein de chaque chapitre, un système de renvois invite à se référer à un autre chapitre [→ CHAPITRE] ou à un encart [→ *Encart*], proposant ainsi une lecture alternative, non linéaire, du volume.

### **Bibliographie**

Afin d'éviter la multiplication de références identiques, chaque chapitre est suivi d'une courte bibliographie réunissant uniquement les références primaires mobilisées; les références critiques sont réunies dans la bibliographie générale qui figure à la fin du volume.

### **Base de données**

Ce volume est complété par la **base de données en ligne « Objets et littérature »** qui réunit plus de trois cents fiches de lecture sur des œuvres littéraires dans lesquelles la culture matérielle joue un rôle clé. La base de données est accessible librement à l'adresse suivante : <https://catima.unil.ch/objetslitt/fr>

## Les Expositions universelles : les objets de la technologie et leurs publics

Anna PELLEGRINO  
Università di Bologna  
(Traduction : Nicole Golay)

Depuis leurs origines en France, en 1798, les expositions universelles ont offert au grand public une énorme masse d'objets « nouveaux » et « innovants » qui, entre la fin du XVIII<sup>e</sup> et la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècles, ont commencé à affluer sur le marché en tant qu'artefacts du mode de production industrielle moderne.

Dans la présentation de ces objets, les expositions reprenaient initialement le modèle de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, en portant sur eux un regard neutre et technique. Le but était de rationaliser la vision de la technologie intégrée aux produits, afin de combattre et de surmonter ce qui constituait le principal objectif polémique des Lumières : l'obscurité, l'arcane, le non-dit, les prétendus « secrets de fabrication » par lesquels les anciennes guildes tentaient de dissimuler leurs modes de production. Les expositions, quant à elles, ont contribué à dégager les objets du monde du merveilleux, du caché et du secret, caractéristique des *Wunderkammern* de l'Ancien Régime, pour les transposer dans un contexte de rationalité, de productivité et, également, de visibilité. À ce moment précis de l'Histoire, une telle lecture réaliste, descriptive et objective pouvait toutefois intégrer une possibilité de lecture métaphorique. Comme l'observe Elaine Freedgood, en citant Roland

## TECHNIQUES, OUTILS ET MATÉRIAUX

Barthes : « *many if not most of the things of realism are – and this is a significant, but not, I will argue, a necessary opposition – literal and therefore nonliterary* » (2006 : 10-11).

En effet, au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, le regard porté sur les objets se modifie de manière significative ; il s'enrichit de significations nouvelles, plus ou moins explicites, de contenus symboliques et d'implications politiques claires. Les expositions créent surtout, selon Liliane Hilaire Perez, « un espace public de la technologie » (2012 : 14) qui tend à se développer de manière de plus en plus envahissante au fil du siècle et qui, d'un point de vue historique, illustre le gigantesque effort de diffusion d'une culture industrialiste favorable au progrès technique et scientifique.

Les expositions chargent de valeurs positives les objets de la nouvelle civilisation industrielle. Cela concerne dans une égale mesure les objets de luxe provenant d'un artisanat de haut niveau ou des arts industriels, les objets bon marché, destinés aux classes populaires, et les objets de la « modernité », fruits du progrès scientifique. Ces objets ont profondément modifié, dans tous les domaines et dans le monde entier, le contexte matériel et la vie quotidienne des individus. Dans les expositions, ils sont présentés comme les réalisations issues des nouvelles technologies de production, mais également comme des éléments organiquement intégrés au contexte global d'innovation et de progrès scientifique, motivé par les idéaux d'un développement politique et social ordonné et pacifique, clairement énoncé dans le discours de la reine Victoria en ouverture la première Exposition de Londres en 1851 (Greenhalgh, 1988 : 17).

### LES EXPOSITIONS COMME DISPOSITIF EIDÉTIQUE

Étudiées et présentées aujourd'hui comme les prodromes du processus de globalisation, les expositions sont, notamment et à double titre, des dispositifs eidétiques : conçues pour montrer et faire connaître les objets et les produits de la nouvelle

société industrielle, elles entrent pleinement dans le monde des médias, devenant elles-mêmes objets de vision grâce au circuit créé par les nouveaux médias qui se répandent à la même époque, comme les presses illustrées ou la photographie.

Elles proposent des stratégies publicitaires et encouragent de manière spectaculaire une consommation fondée non plus sur la valeur d'usage, mais sur la valeur symbolique. Grâce à de nouvelles techniques, elles déploient des stratégies de monstration et de mise en valeur, comme dans le cas des solutions expérimentées à plusieurs reprises en 1851 pour mettre en valeur le fameux diamant Koh-I Nor (*Illustrated London News*, 31 May 1851 : 10). Elles créent ainsi des espaces éphémères et virtuels et diffusent leur image à travers les médias à l'échelle mondiale.

Selon Tony Bennett, le «*public display*» des expositions obéit à une logique inverse mais complémentaire à celle du panoptique carcéral, fondatrice des systèmes de contrôle typiques de la contemporanéité (1988 : 81). La logique des nouveaux dispositifs sociaux qui présentent et promeuvent le monde des marchandises ne serait ainsi pas panoptique, mais synoptique, fondée sur la participation active du public : ce n'est pas un individu qui observe continuellement les multitudes en les surveillant, mais ce sont les multitudes qui dirigent leurs nombreux regards vers la marchandise. Ce faisant, elles introjectent leur désir des objets exposés et, plus généralement, de la forme-marchandise ; elles naturalisent celle-ci, grâce à ce schéma qui les pousse vers ce que Marx nommait le «*fétichisme de la marchandise*» [→ *Fétichisme de la marchandise*]. Le produit créé par l'homme, tel un dieu moderne, s'autonomise et se défie devant son créateur. De là provient le pouvoir de fascination que les objets exercent sur le public.

Dans un XIX<sup>e</sup> siècle caractérisé, en France notamment, par l'émergence et l'affirmation d'une littérature réaliste liée à l'essor de la nouvelle société bourgeoise, dans laquelle le monde de la culture matérielle s'affirme à travers le pouvoir descriptif des objets, artefacts, lieux de la vie quotidienne et du travail,

les expositions trouvent pleinement leur place, produisant elles-mêmes des représentations, des descriptions et des interprétations de la nouvelle société industrielle. En tant que spectacles contemporains d'avant-garde, elles font leur entrée dans la littérature de l'époque, servant de toile de fond aux romans de Zola, aux satires de Flaubert, aux écrits critiques de Baudelaire, de Maxime Du Camp, d'Ernest Renan, de Gustave Claudin, aux chroniques de Gautier, de Mallarmé, de Victor Hugo, de Zola et de nombreux autres intellectuels (Caraion, 2008 : 201-285). Si la poésie ou la fiction servent à nourrir un imaginaire littéraire partagé sur les expositions, les organes de presse sont directement reliés à l'événement. Une sorte d'auto-alimentation se crée entre l'exposition qui représente un dispositif de «vision» en termes de proto-média et la presse qui installe sa rédaction au sein de l'exposition sous les yeux du public. L'augmentation simultanée des deux publics – les visiteurs et les lecteurs – provoque un enchevêtrement de contaminations (littéraires et non littéraires) entre les espaces de la métropole moderne et les scènes de l'événement-exposition, entre leurs fantasmagories réciproques et leurs spectacularités symétriques (Massidda, 2018 : 18).

Un témoignage extraordinaire de ce court-circuit est constitué par les images des grands magazines illustrés européens qui, au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, ont expérimenté une initiative originale consistant à installer temporairement leurs rédactions et leurs imprimeries dans l'enceinte de l'exposition, transformant le processus de production en spectacle. Ainsi, l'*Illustrated London News*, en 1851, installe, pour la durée de l'exposition, son siège londonien dans le *Crystal Palace* où il imprime son supplément spécial consacré à la Grande Exposition, tandis que *Le Figaro*, en 1889, monte son *pavillon* dans la deuxième plate-forme de la Tour Eiffel (Massidda, 2018 : 18 ; Tomassini, 2004 : 109).

Les expositions ont donné lieu à des discours si abondants et divers, en quantité et en qualité, qu'une spécialiste de pointe comme Madeleine Rebérioux, parlait, en plaisantant, de la «légende selon laquelle la folie guette tout chercheur intéressé

## ÉCRIRE LES CHOSES

par les expositions, tant l'objet est miroité, si nombreuses sont ses facettes» (1989 : 4). Il s'agit en effet d'une documentation archivistique illimitée qui provoque un sentiment de désorientation chez le chercheur, en raison de la quantité d'objets et d'aspects susceptibles d'être examinés, et que Carlo Cattaneo décrit ainsi : «Un étrange entrepôt de toutes les choses incompatibles et innocentes» (1948 : 466).

Mon analyse comprend donc le terme «littéraire» dans un sens très large : combinant textes et images, elle cherche à retracer l'évolution de la représentation de la technologie et du progrès dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle à travers les différents canaux de communication, écrits et visuels, tout en tenant compte des différents types de public. Dans cette étude, j'aborderai l'imagerie de la modernité et de la technologie proposée par les expositions parisiennes qui se sont tenues de 1855 à 1900 à travers trois types de sources :

- a) La presse périodique illustrée, en particulier *L'Illustration*, comparée avec les magazines européens similaires ;
- b) La littérature viatique spécifiquement dédiée aux expositions ;
- c) Quelques exemples de sources non officielles, c'est-à-dire de récits de visites de techniciens et d'ouvriers, comme témoignages des imaginaires suscités par les visions de la modernité.

### **BEAUTÉ, ART ET MORALITÉ DANS LES OBJETS EXPOSÉS**

Bien qu'ayant pour but abstrait et idéal d'exposer le monde de la technologie, les expositions universelles – il est important de le relever – comportaient dès le départ un fort élément de valeur esthétique. Ainsi, la recherche historiographique souligne que, dès 1851, lorsque le prince Albert et la reine Victoria inaugurent la *Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations* à Londres, la dimension esthétique apparaît comme élément constitutif du domaine de la technologie et du progrès. L'intention du prince

et des cercles intellectuels qui lui étaient liés était essentiellement de favoriser l'intégration sociale des classes populaires, en particulier des classes ouvrières, dans le contexte de la nouvelle réalité industrielle initiée par le système capitaliste et du grand projet impérial britannique. C'est précisément pour cette raison qu'à la *Great Exhibition* de Londres en 1851, l'art avait été programmiquement écarté. Il ne s'agissait pourtant pas, bien au contraire, d'en bannir la dimension esthétique. Toute l'Exposition avait été principalement conçue par ses promoteurs et, en premier lieu, par le prince Albert, comme un moyen d'éduquer les masses populaires à la beauté, d'élever leur culture par l'éducation du goût et l'amélioration du sens esthétique, ce qui devait avoir pour conséquence de favoriser leur intégration dans la culture des classes dirigeantes et, partant, de diminuer le danger social. L'art lui-même était exclu, précisément parce qu'il s'agissait d'un champ traditionnellement destiné aux classes cultivées. Le défi de l'Exposition était d'introduire l'art et la beauté dans les objets de la production industrielle et dans les produits destinés à la consommation populaire et de masse.

Cette intention révèle que les classes dirigeantes de l'époque avaient le dessein clair de mettre en œuvre une vaste opération de promotion des valeurs industrielles, visant à affirmer le rôle de *leader* de la culture industrielle dans le siècle. L'industrie ne devait pas seulement s'affirmer sur les plans productif, économique, scientifique et technologique, et il ne suffisait pas qu'elle s'érige en modèle de rationalisation, d'efficacité et de fonctionnalité, grâce au travail des ingénieurs sociaux. Elle devait également être capable d'interagir, voire de modifier, de conditionner, à la limite de l'absorption, la sphère du goût, du beau, la dimension esthétique, en sollicitant l'imaginaire du grand public.

S'il s'agissait très clairement là de l'approche initiale, le phénomène connaîtra une évolution notable au cours des décennies suivantes. En 1855, un premier changement important a lieu à Paris. L'Exposition était divisée en deux lieux, l'un

consacré aux produits industriels et l'autre aux œuvres d'art. Napoléon III avait voulu que la partie dédiée à l'art marque le passage des expositions industrielles, où la France avait joué un rôle de premier plan jusqu'en 1849, aux expositions universelles, qui devenaient ainsi non plus de simples expositions de produits, mais la vitrine de l'état d'avancement de la civilisation d'une nation, comparé à celui du reste du monde, visée dans laquelle l'art occupait un rôle déterminant.

Le principal organisateur, également théoricien de l'Exposition, est le prince Napoléon (Napoléon Joseph Charles Paul Bonaparte), dit Prince Jérôme, ou, familièrement Plon Plon, qui rédigea le rapport sur l'événement. Il y déclare, faisant écho au prince Albert, que l'Exposition est orientée vers le public, que ces concours ont été créés pour son éducation et, en particulier, que « c'était surtout aux classes laborieuses que la Commission voulait faciliter l'accès de l'Exposition » (*Rapport sur l'exposition universelle de 1855*, 1857 : 83). À cette fin, il fallait non seulement exposer des objets de facture luxueuse et dotés d'une valeur esthétique incontestable, mais également des objets destinés à la consommation des masses populaires. Dans cette perspective, Frédéric Le Play réussit en 1855 à imposer comme l'un des thèmes de l'Exposition une « galerie de l'économie domestique » – la classe XXXI – qui regroupait des objets d'usage courant et économiquement abordables, idée reprise et développée lors de l'Exposition de Londres en 1862. Selon le prince Napoléon, les Expositions peuvent devenir « un puissant moyen d'éducation professionnelle » (83), car elles favorisent la comparaison entre les progrès techniques développés dans les différentes parties du monde. Surtout, elles proposent « le spectacle des progrès accomplis dans l'industrie sur tous les points du globe » (83). Cet accent mis sur les aspects spectaculaires a conduit certains chercheurs à présenter le prince comme « une sorte de théoricien du spectacle et du public », un public composé des masses populaires qui manifestent une prédisposition particulière à être *éduquées*, à consommer l'image des objets,

ainsi que les objets eux-mêmes, à travers un « processus hypnotique » diffusé dans l'espace et dans le temps, créant une industrie contrôlée du divertissement (Abruzzese, 1992 : 43).

Cette conception atteint sa pleine maturité en 1867, à l'occasion de la deuxième grande Exposition universelle du Second Empire, décrite par Walter Benjamin comme « la pointe la plus radieuse de la fantasmagorie capitaliste » (Benjamin, [1982] 1989 : 40). L'Exposition de 1867 énonçait très explicitement, déjà dans le *Guide officiel*, l'intention de mettre en scène l'événement, de créer une imagerie puissante qui exercerait une forte fascination sur le public, ce que reprend Agamben, en citation, dans son chapitre « Marx ou l'Exposition universelle » de *Stanze* (1981), pour réfléchir à la « priorité de la fantasmagorie » : « "Il faut au public", dit le texte, "une conception grandiose qui frappe son imagination ; il faut que son esprit s'arrête étonné devant les merveilles de l'industrie. Il veut contempler un coup d'œil féérique [...]." » (46)

Le spectacle du progrès, déjà préfiguré par le prince Napoléon, trouve donc sa pleine réalisation en 1867, non seulement par l'intensification des aspects spectaculaires de l'organisation et des cérémonies, mais également à travers une conception différente de l'Exposition elle-même. Alors qu'en 1851, la beauté, l'esthétique, et donc la valeur éducative et morale, étaient avant tout incorporées aux expositions individuelles, l'effort conceptuel des organisateurs (saint-simoniens), en 1867, ne consiste plus à exhiber le progrès comme une sorte de *Wunderkammer*, un enchevêtrement d'objets sensationnels, merveilleux, ou simplement efficaces et nouveaux. Il porte à présent sur la mise en évidence de l'harmonie interne, de la logique et, partant, de la beauté et de la fascination qu'exerce le processus de transformation de la civilisation industrielle dans son ensemble, dans sa structure organisationnelle, catégorisée et reflétée à travers le plan de l'Exposition.

L'Exposition de 1867 marque sans doute l'apogée de la tentative de présenter les objets comme des protagonistes, non pas

dans leur singularité, mais en les ordonnant selon une taxinomie précise, dotée d'une valeur non seulement d'ordre rationnel, mais aussi moral et hiérarchique. Le Play et d'autres technocrates saint-simoniens vont jusqu'à concevoir une subdivision articulée et nouvelle des « catégories » d'expositions, qui n'est pas limitée aux seules productions industrielles. Il s'agit d'une sorte de nouvelle taxinomie universelle qui permet d'ordonner, de classer et également de hiérarchiser le monde. La structure de l'Exposition impliquait une division logique en 10 sections divisées en 95 classes, ce qui se traduisait par une organisation et une distribution correspondantes de l'espace dans le grand bâtiment représentant le réceptacle global de ce monde condensé et organisé. Comme la tâche d'opérer une synthèse du monde et, avec lui, du monde des objets n'est évidemment pas aisée, l'espace intérieur du palais a fini par être insuffisant. Ainsi, presque par hasard, un changement fondamental dans l'histoire des expositions universelles a eu lieu. Afin de pallier le manque de place, il a été décidé d'utiliser l'espace extérieur, la zone d'accès, proposée principalement aux grands exposants européens, ce que peu d'entre eux ont apprécié. L'espace restant a ensuite été offert aux nations non-européennes qui ont accepté avec reconnaissance (Barth, 2007 : 265). Cependant, la division thématique en dix groupes qui structurait l'intérieur du hall d'exposition de manière originale et impressionnante n'a pas été conservée dans l'aire extérieure. Au lieu de cela, « la Commission impériale » a invité les pays participants à élaborer une image de leur histoire et de leur civilisation dans un bâtiment qui les caractérise et qui soit complémentaire à la présentation du progrès à l'intérieur du Palais. Ainsi, en raison du manque d'espace dans le Palais d'exposition, l'intention première, qui était d'exprimer l'universalisme et la productivité, a conduit à la grande invention de l'Exposition universelle de Paris en 1867, qui modifiera de manière décisive l'histoire des expositions universelles jusqu'à ce jour, soit le « Pavillon national » (Barth, 2007 : 266).

## TECHNIQUES, OUTILS ET MATÉRIAUX

L'autre grande nouveauté de 1867 est le dixième groupe, réunissant des objets selon leur finalité sociale, sous le titre : « Objets spécialement exposés en vue d'améliorer la condition physique et morale des populations ». La décision des organisateurs repose, une fois de plus, sur la conviction qu'il existe une corrélation étroite entre le cadre de vie des classes populaires et leur comportement. Le critique littéraire Charles Hubert Lavollée, lors d'une conférence intitulée « Les expositions de l'industrie et l'Exposition universelle de 1867 », tenue au jardin d'enfants impérial de Vincennes, décrit le groupe X en ces termes :

[...] il y aura en 1867 un spectacle tout à fait nouveau, une pièce encore inédite, une première représentation, la mise en œuvre d'une idée, d'une idée sociale, populaire, humaine, qui mérite au plus haut notre attention.

Cette idée sera réalisée par l'exposition d'un dixième groupe [...]. Dans les autres groupes, ce que l'on recherche avant tout, c'est la perfection, c'est l'éclat du produit. Sans doute, à côté de ces objets de luxe dignes de prendre place dans les palais des souverains ou dans les somptueuses demeures de quelques privilégiés de la fortune, se rencontreront, et en grand nombre, des articles de consommation courante, qui réunissent au mérite d'une bonne fabrication l'avantage de pouvoir se vendre à des prix raisonnables, accessibles pour les fortunes moyennes. La production qui procède par grandes masses et qui utilise de plus en plus le concours économique des machines a diminué le prix de revient, et elle a mis à la portée des consommateurs plus ou moins aisés nombre d'objets qui naguère étaient réservés à l'opulence. (1887 : 39-40)

Cette dialectique entre les objets de luxe d'excellente facture, dont la beauté est réservée aux élites, et les objets de consommation, atteignant un niveau qualitatif, fonctionnel et esthétique jusqu'alors inaccessible aux masses populaires, a trouvé sa meilleure expression au cours de ces années. Cependant, et pour diverses raisons, comme nous le verrons, le rôle des objets de luxe était destiné à décliner, jusqu'à presque disparaître.

Au cours de la Troisième République, cela est connu, l'axe de la politique française se déplace de l'Europe, où le rôle de l'Alle-

magne se renforce, vers des scénarios internationaux, où la puissance coloniale française l'emporte encore nettement sur ses concurrents d'Europe centrale. À l'Exposition de 1878, l'évolution amorcée en 1867 peut être envisagée sous deux aspects. D'une part, l'accent est mis sur les objets issus de la grande industrie et des nouvelles technologies, sur le rôle des «Salons de machines», des «Galeries du travail» où étaient exposées les machines les plus imposantes et les plus spectaculaires, comme les grandes locomotives. On y trouve également des canons et des armes, ce qui suscite passablement d'embarras, étant donné la vocation initiale pacifiste des Expositions. Ces objets finiront toutefois par s'imposer, en raison de l'importance de leurs composantes technologiques. D'autre part, une forte attention est portée aux aspects ethnographiques. Les colonies ne sont plus uniquement considérées comme le lieu d'origine des objets exotiques, précieux ou insolites, mais sont vues comme un terrain global sur lequel, par l'application de la logique du système de production capitaliste, il est possible d'affirmer la suprématie de la civilisation de sa mère patrie. La création du Musée ethnographique du Trocadéro (MET), en 1878, s'inscrit emblématiquement dans le contexte des expositions du XIX<sup>e</sup> siècle, avec une même volonté d'embrasser l'univers, de l'ordonner, de le classer, de l'expliquer à travers de «vastes encyclopédies».

Cette focalisation sur les colonies, ou, de manière générale, sur les pays qui restent en dehors du modèle de développement occidental, devient de plus en plus évidente dans les expositions suivantes, notamment dans les Expositions de Paris de 1889 et de 1900. L'aspect le plus frappant et, selon nos critères actuels, le plus paradoxal de cette tendance est sans doute celui des «zoos humains», où les objets des pays les plus lointains étaient exposés aux côtés des habitants de ces pays eux-mêmes, de leur milieu de vie, de leurs habitations et de leurs coutumes, à travers un langage marqué par une «construction de la différence».

Le message qui revenait sans cesse dans les journaux, les guides et les publications officielles des expositions était celui de la mis-

sion civilisatrice des Européens et de l'assimilation des colonisés. En réalité, force est de constater qu'au-delà du message visant à souligner les différences, l'imagerie la plus remarquable et la plus diffusée en Europe est probablement celle d'un orientalisme parfumé et lascif, d'une vie de doux luxe et d'opulence, à travers des spectacles de musique et de danse qui mettent en scène le monde séduisant de l'exotisme et de la jouissance sensuelle. Les danseuses javanaises et balinaises, par exemple, ont connu un grand succès à l'Exposition et dans la presse illustrée en 1889 et à nouveau en 1900. De nombreux cafés et restaurants proposent des plats et des boissons exotiques, des services de « beautés orientales », accompagnés de sons « exotiques » d'instruments « arabes ».

Une illustration efficace de ce monde exotique et sensuel est offerte pour l'Exposition de 1900 par le *Guide Chaix. Les plaisirs et les curiosités de l'Exposition* qui, décrivant la reconstruction d'une rue d'Alger – « C'était à la plus belle de nos colonies que revenait de droit la place d'honneur au Trocadéro » (252) – s'exprime en ces termes :

Le long de la voie sinueuse s'ouvrent des boutiques minuscules où d'habiles artisans travaillent sous les yeux du public, tandis que de tous côtés retentissent les accords des orchestres indigènes, accompagnant, ici, les exercices des Aïssouas, là-bas la danse du sabre exécutée par les filles des Ouled-Naïls. À ces attractions, nombre d'autres viennent s'ajouter : un stéorama mouvant, voyage nautique de Bône à Oran ; un diorama saharien ; un restaurant avec couscous et tous les mets poivrés de la cuisine arabe. (253)

Et à l'intérieur du palais officiel :

On a l'impression absolue d'une maison moderne en Algérie, mais la tradition y dispute la place au confort. Les anciens meubles algériens, les coffres en bois de santal précieusement travaillés, les trophées d'armes luisantes, les tapis anciens, les costumes, tout est là. De larges et profonds divans placés dans la salle où règne la fraîcheur offrent au visiteur fatigué leurs tapis épais, si harmonieux de couleurs. Une vasque de marbre blanc, placée au milieu de la cour, laisse susurrer un mince jet d'eau, tandis que du palais annexe viennent les ronflements sourds des tambourins et des *derboukas*. (254)

## ÉCRIRE LES CHOSES

Le reste de l'Exposition, avec la mise en scène des réalisations technologiques, des machines et des produits les plus modernes, servait d'élément de comparaison avec la partie coloniale, et vice versa

D'une certaine manière, Paris, capitale culturelle de l'Europe et, par conséquent, de la civilisation occidentale, était le lieu privilégié pour accueillir cette dialectique entre progrès et sous-développement. L'Exposition de 1900, de loin la plus grande et la plus spectaculaire de tout le cycle des grandes Expositions de 1851 à la Seconde Guerre mondiale, représente l'aboutissement de cette conception.

### LES IMAGINAIRES DU PROGRÈS ET DE LA TECHNOLOGIE À TRAVERS LES IMAGES DES MAGAZINES ILLUSTRÉS

Cette évolution se reflète dans les sources examinées, à commencer par les sources visuelles. En effet, si l'on se penche sur les deux principaux magazines illustrés européens de l'époque, l'*Illustrated London News* et *L'Illustration*, on constate que ce sont, dans les deux cas, les objets, ou, autrement dit, les *manufactures*, qui sont mis en avant.

Sujet	<i>L'Illustration</i>	%	<i>Illustrated London News</i>	%
Cérémonies	1	1%	7	1%
Architecture, pavillons, environnements	24	19%	41	5%
Organisation	7	6%	9	1%
Expositions et produits	93	74%	691	89%
Socialisation	1	1%	29	4%
Total	126	100%	777	100%

Images de l'Exposition de 1851 dans *L'Illustration* et *l'Illustrated London News* selon le sujet représenté

Il s'agit très majoritairement d'objets sélectionnés sur la base de critères tels que la beauté, le bon goût, l'élégance, la finesse d'exécution. Cela concerne des meubles, des horloges, des chandeliers, des décorations murales, tissus, vases, salières et poivriers, services en porcelaine, couverts en argent, etc. La présence d'autres types d'objets, comme les produits de consommation issus de la grande industrie ou les machines et équipements industriels, qui auraient théoriquement dû occuper le devant de la scène, est limitée. Les objets exotiques, chargés de significations symboliques, voire ésotériques, à l'image du fabuleux diamant Koh-i-Noor qui constituait l'une des principales attractions de l'Exposition de Londres, sont également bien représentés.

Cette focalisation sur les objets est confirmée par les périodiques explicitement créés pour l'Exposition, comme l'hebdomadaire français *Le Palais de Cristal* qui, dès son premier numéro du 7 mai 1851, déclare son intention de fournir, grâce à un « plan typographique » original dont il garantit « l'exactitude mathématique », « un véritable catalogue en miniature des produits exposés » (2).

La prédominance paradoxale de l'artisanat ou des produits haut de gamme, dans le cadre d'une exposition destinée à promouvoir le progrès industriel, suscite la perplexité, puis l'opposition ouverte des grandes industries britanniques, à tel point qu'après l'Exposition de 1862, Londres n'accueillera aucune des expositions universelles suivantes. Ce concept de présentation a, en revanche, été bien accepté à Paris, ville où les productions de prestige, liées au goût, à la mode et à la qualité, constituaient un pan très important de l'économie. L'analyse des grands magazines illustrés montre toutefois clairement que les images d'objets vont en diminuant de manière drastique au fil des ans, remplacées par des représentations d'un autre type, reflétant certains des éléments observés ci-dessus, tels que la spectacularisation de l'événement et la dialectique métropole-colonie.

## ÉCRIRE LES CHOSES

En analysant les images publiées par *L'Illustration* lors des Expositions de Paris de 1855, 1878 et 1900, nous obtenons le tableau suivant :

<i>Sujet</i>	<i>1855</i>		<i>1878</i>		<i>1900</i>	
Cérémonies	1	2%	11	10%	15	5%
Architecture, pavillons, environnements	7	13%	43	38%	122	40%
Organisation	5	9%	20	18%	47	16%
Expositions et produits	39	71%	15	13%	28	9%
Socialisation	2	4%	21	18%	74	24%
Vues	1	2%	4	4%	17	6%

Comme on peut l'observer, la présence parmi les illustrations des pièces exposées a diminué de façon spectaculaire dès 1878, puis a encore baissé, pour atteindre moins d'un dixième du total, en 1900. En revanche, on constate une forte augmentation des images consacrées aux pavillons et aux lieux d'exposition dans lesquels se trouvent, ainsi que nous l'avons vu, les espaces consacrés aux pays non européens ou aux colonies.

L'autre aspect, celui de la spectacularisation de l'événement que constitue l'exposition, s'exprime, dans une tentative de quantification et de catégorisation des images, par la forte croissance des illustrations faisant référence à des activités socialisantes et/ou cérémonielles. Précurseurs des «grands événements» contemporains, les expositions universelles ont fini par être la véritable attraction du public, davantage que les objets exposés eux-mêmes. En effet, les images des magazines en sont souvent arrivées à présenter, comme un élément spectaculaire et attractif, la très grande participation du public se pressant dans les espaces d'exposition.

**LES OBJETS EXPOSÉS, ENTRE DIMENSION SYMBOLIQUE  
ET FONCTION SPECTACULAIRE : LA LITTÉRATURE  
D'ACCOMPAGNEMENT DES EXPOSITIONS**

Après les magazines illustrés, les sources les plus intéressantes sont les guides touristiques explicitement conçus pour l'événement. Les expositions parisiennes, qui ont déterminé la place prédominante de cette ville dans ce domaine tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle (1855-1867-1878-1889-1900), ont donné lieu à d'innombrables guides, des plus populaires proposant des circuits rapides dans l'enceinte de l'exposition, aux plus structurés avec des itinéraires d'une semaine, en passant par les plus spécialisés réservés aux entrepreneurs, techniciens et initiés. D'une certaine manière, le contraste entre les deux principes qui animent la culture au XIX<sup>e</sup> siècle se retrouve dans les guides. Le premier est l'effet fantasmagorique lié aux processus d'étalage, de virtualisation et de promotion de la consommation, qui s'exprime aussi bien dans les grandes expositions que dans le contexte métropolitain moderne. Le second, plus traditionnel, renvoie à la préoccupation taxinomique, au désir d'ordonner et de classer la réalité. Sont perceptibles dans ces publications, d'une part le désir de classer, dans un monde de plus en plus complexe, et, d'autre part, la tendance à se laisser « distraire », « divertir », en s'immergeant dans le monde kaléidoscopique et éphémère des espaces d'exposition. Il va de soi que la place accordée aux objets quotidiens dans ce type de source est différente de celle des magazines illustrés. Il serait par ailleurs difficile de réaliser une enquête systématique, en raison des différentes mises en page que l'on trouve dans ce genre de documentation. Les objets y sont le plus souvent énumérés par catégories et par provenance nationale, bien que les descriptions d'artefacts produits dans la capitale « reine des expositions » ne manquent pas. En témoigne notamment *L'Exposition en poche – Guide pratique*

## ÉCRIRE LES CHOSES

de Conty, en 1878, qui conduit le visiteur, le sixième jour de l'itinéraire proposé, à l'intérieur de la très animée « Galerie du Travail » :

Dans ce grand vestibule se trouvent installés une cinquantaine de comptoirs, ateliers et métiers occupés par tout un monde d'ouvriers qui travaillent et fabriquent sous vos yeux des objets de toute nature connus sous le nom d'articles de Paris.

Vous y trouvez des fabriques d'épingles, de pipes, de briquets et de bijoux en or doublé.

Plus loin [...] des fabriques de couverts en métal blanc, de dentelles au fuseau, de boutons de nacre, de brosses, de fleurs et plumes, de chapelets, de bijoux en or doublé et une broderie mécanique. (180-181)

La fantasmagorie éblouissante de la Galerie des machines peut même être comparée aux grands monuments de l'histoire de France, comme dans le cas du grand maillet du Creusot: « dirigez-vous, à droite, sur le *pavillon du Creusot*, reconnaissable de loin à son immense marteau-pilon. Passez sous ledit marteau-pilon, l'arc de triomphe du Creusot » (175-176).

### **MONSTRES OU FÉES : LES PRODUITS DE LA TECHNOLOGIE ET DE L'INDUSTRIE DANS LES ÉCRITS DES VISITEURS**

L'idée de mouvement, de force, de puissance et de productivité est également présente dans d'autres sources non officielles, soit dans divers comptes rendus de visites faits par des intellectuels, des membres de la bourgeoisie, des entrepreneurs et, enfin, par des visiteurs issus des classes ouvrières. L'ingénieur Heber Marini, administrateur-directeur de la distribution des eaux de Suez, inventeur de machines agricoles et d'appareils de chauffage au gaz, par exemple, décrit ainsi la Galerie des machines :

## TECHNIQUES, OUTILS ET MATÉRIAUX

[...] tous ces instruments [...] représentent ce que le travail, l'intelligence, la patience et le génie ont produit de plus utile et de plus extraordinaire. [...]

[N]ous allons voir passer [...] sous nos yeux toutes les merveilles, entassées dans la majestueuse galerie.

Les machines à vapeur de grande puissance, que nous rencontrons, de distance en distance, impriment le mouvement, à tous les métiers à tous les outils, qui sont exposés, à l'état de fonctionnement; deux arbres de couche, placés latéralement, en dessous du tablier du pont, transmettent la force à toutes les poulies, courroies ou engrenages, qui s'agitent sous nos pieds. (1868 : 144-146)

On trouve des descriptions similaires, dont j'ai proposé ailleurs une analyse systématique (Pellegrino, 2017), dans les écrits des ouvriers italiens envoyés aux expositions universelles, où les machines sont décrites, de manière antithétique, comme des fées ou comme des mécanismes monstrueux et miraculeux, comme des êtres qui avalent la matière pour la transformer. Le typographe Raffaello Gallori, par exemple, a décrit la «Galleria delle macchine» de Milan en 1906 comme suit :

Les colossales machines mécaniques, les unes en marche, les autres également mises en mouvement [...], les presses à imprimer et les belles rotatives [...] en action, les machines à coudre, et toutes les autres [...] donnent à la galerie l'aspect d'un atelier – en perpétuel mouvement – où le vacarme, quoique atténué mais inévitable, semble un hymne continu au travail triomphant. (1906)

Il s'agit évidemment d'une adhésion émotionnelle au progrès, qui annule les distances entre les différents publics et rend unique l'expérience vécue par chacun face aux merveilles des expositions. On peut donc conclure en partageant l'avis de Pieter Wesemael selon lequel les expositions fonctionnaient «comme un intermédiaire entre la culture d'en bas et la culture d'en haut, entre les élites, les classes moyennes et les classes inférieures, et entre le commerce, l'industrie, la technique, la science et l'art, d'une part, et l'expérience vécue de tout un chacun, d'autre part» (2001 : 17).

## ÉCRIRE LES CHOSES

### BIBLIOGRAPHIE

- BAUDELAIRE Charles, «Exposition universelle, 1855, Beaux-arts» [1855], *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1976, t. II.
- BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le Livre des passages* [1982], trad. Jean Lacoste, éd. Rolf Tiedemann, Paris, Cerf, «Passages», 1989.
- Collection des guides Conty. L'Exposition en poche. Guide pratique: Exposition universelle 1878*, Paris, Office des guides Conty, 1878.
- Guide Chaix. Exposition universelle de 1900: les plaisirs et les curiosités de l'exposition*, Paris, Chaix, 1900.
- GALLORI Raffaello (tipografo compositore impiegato presso la Società tipografica fiorentina), *Relazione sull'Esposizione di Milano*, n° 5050. Esposizione di Milano 1906, ASCFi, Cerimonia, chemise 3.
- Guide illustré de l'exposition universelle de 1889*, Paris, L. Danel, E. Dentu, 1889.
- Les Expositions de l'industrie et l'exposition universelle de 1867 par Charles Lavollée*, Conférences Populaires faites à l'asile impérial de Vincennes sous le patronage de S.M. L'Impératrice, Paris, Librairie Hachette, 1867.
- Livret Chaix. Guide itinéraire du visiteur à l'exposition de 1878. Itinéraire en huit et en quatre jours, objets remarquables à visiter*, Paris, Chaix et Cie, 1878.
- Rapport sur l'Exposition universelle de 1855 présenté à l'Empereur par S.A.I. le prince Napoléon, président de la Commission*, Paris, Imprimerie Nationale, 1857.
- Trente visites à l'Exposition universelle de 1867 dirigées et expliquées par Herber Marini, Ing. Civ.*, Paris, Librairie internationale, A. Lacroix Verboeckhoven, 1868.
- Visite à l'Exposition universelle de Paris en 1855*, Paris, Hachette et Cie, 1855.

# Table des matières

## Introduction

MATÉRIALITÉS LITTÉRAIRES, 1830-2020	
<i>Marta Caraion, Judith Lyon-Caen</i>	7
Jean Baudrillard ( <i>Joséphine Vodoz</i> )	35
Biographies d'objets ( <i>Marta Caraion</i> )	37
François Dagognet, objets, matériologie et science des traces ( <i>Marta Caraion</i> )	39
Bruno Latour ( <i>Nathan Maggetti</i> )	41
Les « objets désuets » de Francesco Orlando ( <i>Judith Lyon-Caen</i> )	43
La consommation dans les sciences sociales : naissance d'un sujet ( <i>Joséphine Vodoz</i> )	45

## Première partie :

### *Marchandise, consommation*

L'ENTRÉE DES OBJETS EN LITTÉRATURE	
<i>José-Luis Diaz</i>	51
Brocantes et bric-à-brac ( <i>José-Luis Diaz</i> )	69
Physiologies et objets ( <i>Valérie Stiénon</i> )	71
Cheminées et pendules ( <i>José-Luis Diaz</i> )	73
« UNE NÉVROSE NOUVELLE » : LE CONSUMÉRISME DANS LA LITTÉRATURE FRANÇAISE (XIX <sup>e</sup> -XXI <sup>e</sup> SIÈCLE)	
<i>Joséphine Vodoz</i>	75
Salon des arts ménagers ( <i>Joséphine Vodoz</i> )	95
Fétichisme de la marchandise ( <i>Joséphine Vodoz</i> )	97

## CONSOMMATION ET DÉSIRES : SCIENCES SOCIALES

### ET LITTÉRATURE

<i>Claire Pignol, Anne de Ruy</i>	99
Argent / prix ( <i>Claire Pignol</i> )	117
Mont-de-Piété ( <i>Anaïs Albert</i> )	119

### TENSIONS DE (GRANDE) SURFACE

<i>Sophie-Valentine Borloz</i>	121
De la boutique à l'e-commerce ( <i>Sophie-Valentine Borloz</i> )	142
Panier de la ménagère ( <i>Sophie-Valentine Borloz</i> )	144
La vitrine ( <i>Astrid Ruffa</i> )	146

### LA LITTÉRATURE DE CATALOGUE

#### (DU SECOND EMPIRE À LA SECONDE GUERRE)

<i>Myriam Boucharenc, Laurence Guellec</i>	148
Pierre Mac Orlan, <i>Le Printemps</i> ( <i>Myriam Boucharenc</i> )	166
Mannequins ( <i>Myriam Boucharenc</i> )	168
La marque, les marques ( <i>Laurence Guellec</i> )	170

### LA « LITTÉRATURE INDUSTRIELLE » : HISTOIRE ET POSTÉRITÉ D'UNE NOTION

<i>Matthieu Letourneux</i>	172
Tourniquet à livres ( <i>Matthieu Letourneux</i> )	187
Placement de produit ( <i>Matthieu Letourneux</i> )	189

### LA CULTURE DU QUOTIDIEN AU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

<i>Marie-Astrid Charlier, Marie-Ève Thérenty</i>	191
L'infra-ordinaire ( <i>Vivien Poltier</i> )	215
Les assiettes parlantes ( <i>Marie-Astrid Charlier</i> )	217

### MÉSUSAGES POPULAIRES : OBJETS DE LUXE ET GOÛT IMPUR DANS LA LITTÉRATURE CONTEMPORAINE

<i>Julia Cela, Joséphine Vodoz</i>	219
Objets, comique et renversements symboliques ( <i>Julia Cela, Joséphine Vodoz</i> )	236
La consommation dans les sciences sociales : panorama des travaux actuels ( <i>Joséphine Vodoz</i> )	238

## Deuxième partie :

### *Régimes de singularisation et d'esthétisation*

### LA COLLECTION : OBJETS D'ART, OBJETS-MÉMOIRE, OBJETS DE CONSOMMATION, OBJETS DE SUBVERSION

<i>Dominique Pety</i>	243
Bibliophilie ( <i>Marine Le Bail</i> )	259
Walter Benjamin et la collection ( <i>Dominique Pety</i> )	261

Sémiophore ( <i>Dominique Pety</i> )	263
«OBJETS INANIMÉS, AVEZ-VOUS DONC UNE ÂME?»	
ESQUISSE DE TYPOLOGIE DES OBJETS DANS LA POÉSIE DU XIX <sup>e</sup> SIÈCLE	
<i>Christophe Imperiali</i>	265
La littérature incorporée : objets-poèmes ( <i>Dinah Ribard</i> )	287
Allégorie et objets ( <i>Éléonore Reverzy</i> )	289
Poésie didactique et écritures de l'objet ( <i>Hugues Marchal</i> )	291
Un meuble-écrin dans <i>L'Écharpe rouge</i> d'Yves Bonnefoy ( <i>Christian Jouhaud</i> )	293
FÉTICHES ET OBJETS MAGIQUES : PERSPECTIVES SURREALISTES SUR LA MATÉRIALITÉ DE LA PENSÉE	
<i>Astrid Ruffa</i>	295
L'objet magique ( <i>Astrid Ruffa</i> )	316
La trouvaille ( <i>Astrid Ruffa</i> )	318
ÉCRITURES CONTEMPORAINES DE L'INVENTAIRE	
<i>Anne Reverseau</i>	320
Liste ( <i>Anne Reverseau</i> )	336
Mode d'emploi ( <i>Éléonore Devevey</i> )	338
LES ŒUVRES D'ART, DES OBJETS MATÉRIELS À FONCTION SYMBOLIQUE	
<i>Bernard Vouilloux</i>	340
Présentoir, cadre, socle ( <i>Bernard Vouilloux</i> )	357
Reproduction des œuvres d'art ( <i>Bernard Vouilloux</i> )	359
LA RESSOURCERIE LITTÉRAIRE. POÉTIQUE ET IDÉOLOGIE DU DÉCHET	
<i>Sophie-Valentine Borloz</i>	361
Déchet, détritrus, rebut ( <i>Sophie-Valentine Borloz</i> )	378
Réutilisation, réparation, bricolage ( <i>Sophie-Valentine Borloz</i> )	380
OBJETS PAUVRES	
<i>Jérôme Meizoz</i>	382
Théories du Nouveau Roman ( <i>Joséphine Vodoz</i> )	401
Christine Montalbetti, <i>La Conférence des objets</i> ( <i>Sarah Juilland</i> )	403
IDÉOLOGIES, RÉVOLTES ET IDENTITÉS MATÉRIELLES EN RÉCITS	
<i>Joséphine Vodoz</i>	404
Pierre Bourdieu, <i>La Distinction</i> ( <i>Jérôme Meizoz</i> )	420
Matérialisme historique ( <i>Nathan Maggetti</i> )	422
Études en culture matérielle ( <i>Joséphine Vodoz</i> )	424

### **Troisième partie :** **La mémoire matérielle**

<b>TROPISME MÉMORIEL : DU XIX<sup>e</sup> AU XXI<sup>e</sup> SIÈCLE</b>	
<i>Marta Caraion</i>	429
Pierre Gascar, <i>Les Meubles (Judith Lyon-Caen)</i>	446
<b>MATIÈRES INDICIAIRES : MÉMOIRE ET VÉRITÉ</b>	
<i>Marta Caraion, Sophie-Valentine Borloz</i>	448
Relique ( <i>Marta Caraion</i> )	467
Indice ( <i>Marta Caraion</i> )	469
<b>OBJETS INTIMES</b>	
<i>Brigitte Diaz</i>	471
Lettres et cahiers ( <i>Brigitte Diaz</i> )	487
Boudoir ( <i>Brigitte Diaz</i> )	489
Coffret ( <i>Brigitte Diaz</i> )	491
<b>LES OBJETS DU VOYAGE</b>	
<i>Philippe Antoine</i>	493
Anecdote ( <i>Philippe Antoine</i> )	508
Bagages ( <i>Philippe Antoine</i> )	510
Nécessaire pour écrire ( <i>Philippe Antoine</i> )	512
<b>LA PHOTOGRAPHIE, UN OBJET DE MÉMOIRE MATÉRIELLE</b>	
<i>Marta Caraion</i>	514
Album et photos de famille ( <i>Sarah Juilland</i> )	533
<b>DOCUMENTS D'ARCHIVES ET PRATIQUES DE DOCUMENTATION</b>	
<i>Jacob Lachat, Jean-François Bert</i>	535
Cartes à jouer ( <i>Jean-François Bert</i> )	552
<b>LES OBJETS ETHNOGRAPHIQUES : FERVEUR ET SOUPÇONS (1920-1960)</b>	
<i>Éléonore Devevey</i>	554
Collecte : du terrain au musée ( <i>Éléonore Devevey</i> )	571
Documents : le prosaïsme du monde ( <i>Éléonore Devevey</i> )	573
<b>ETHNOCRITIQUE DES OBJETS LITTÉRAIRES</b>	
<i>Jérôme Meizoz</i>	575
Friches industrielles ( <i>Filippo Zanghi</i> )	591
<b>OBJETS DE NÉCESSITÉ ET PRÉCARITÉS MATÉRIELLES DANS LA LITTÉRATURE : L'EXEMPLE DES LITTÉRATURES OUVRIÈRES DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XX<sup>e</sup> SIÈCLE</b>	
<i>Samia Myers</i>	593
Le chronomètre et la perruque ( <i>Samia Myers</i> )	608
Objets d'usine, objets à l'usine ( <i>Samia Myers</i> )	610

LES LARMES DES CHOSES. DANS LA LITTÉRATURE  
DE LA DÉPORTATION ET DE LA SHOAH

Judith Lyon-Caen

612

Marcel Cohen (*Marta Caraion*)

629

**Quatrième partie :**

***Techniques, outils et matériaux***

UTOPIES

Thomas Bouchet

633

Émile Souvestre, *Le Monde tel qu'il sera* (*Boris Colinas*)

646

LITTÉRATURE, CRITIQUE DU TRAVAIL ET  
INDUSTRIALISATION AU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

François Jarrige

648

Machine à vapeur (*Nathan Maggetti*)

664

LES EXPOSITIONS UNIVERSELLES :

LES OBJETS DE LA TECHNOLOGIE ET LEURS PUBLICS

Anna Pellegrino

666

La locomotive (*Anna Pellegrino*)

685

S'émerveiller ou haïr : les écrivains

face aux Expositions universelles (*Marta Caraion*)

687

MACHINES À VOIR, MACHINES À RACONTER

Delphine Gleizes

689

Téléphonoscope / télévision (*Delphine Gleizes*)

709

Rayons X (*Delphine Gleizes*)

711

Dispositif (*Noé Maggetti*)

713

ANTICIPATION ET SCIENCE-FICTION :

DES GENRES TECHNOCRITIQUES ?

Claire Barel-Moisan

715

Cyborg, andréide, objet hybride (*Claire Barel-Moisan*)

729

Illustrations (*Claire Barel-Moisan*)

731

Steampunk (*Claire Barel-Moisan*)

733

Raymond Roussel, *Locus Solus* (*Noé Maggetti*)

735

LE POIDS DES OBJETS DANS LA POÉSIE MODERNISTE

DES ANNÉES 1910, 1920 ET 1930

Anne Reverseau

737

Photographie d'objets (*Anne Reverseau*)

751

L'IMAGINATION MATÉRIELLE DE LA CRITIQUE (1930-1960)

Jacob Lachat

753

Gaston Bachelard (*Jacob Lachat*)

770

Roland Barthes, *Mythologies* (*Jacob Lachat*)

772

<b>GENS DE PLUME. LE MONDE MATÉRIEL DE L'ÉCRIT</b>	
<i>Marine Lépinard</i>	774
Ordinateur ( <i>Giovanni Zuccarino</i> )	790
Jean-Louis de Rambures, <i>Comment travaillent les écrivains?</i> ( <i>Giovanni Zuccarino</i> )	792
<b>DÉMATÉRIALISATION DES ARCHIVES</b>	
<i>Nathalie Piégay</i>	794
Marguerite Duras, <i>La Vie matérielle</i> ( <i>Nathalie Piégay</i> )	807
Clara Beaudoux, <i>Madeleine Project</i> ( <i>Sarah Juilland</i> )	809
<b>Bibliographie</b>	811
<b>Bio-bibliographies</b>	848

SOPHIE-VALENTINE BORLOZ  
MARTA CARAION  
JUDITH LYON-CAEN (DIR.)

# Écrire les choses

*Littérature  
et culture matérielle,  
1830-2020*

Voici une enquête collective sur l'élaboration d'une pensée de la culture matérielle par la littérature, depuis les années 1830, lorsque l'avènement conjoint du réalisme et de la révolution industrielle fait des choses des entités littéraires à part entière, jusqu'à la période contemporaine. Plus de quarante spécialistes signent les trente-six chapitres et quatre-vingts encarts de vulgarisation de ce panorama du monde littéraire des objets.

On y trouvera des objets rares et des objets de grande consommation, des objets précieux et des objets pauvres, des machines et des reliques, des bijoux et des pots de chambre, des boîtes d'archive et des porte-plumes, du parchemin et du plastique, des objets de mélancolie et des ordinateurs ; des lectures rapprochées de grands textes littéraires, des traversées de larges corpus d'écrits techniques ou industriels, de poèmes, de romans, d'utopies, d'écrits ethnographiques, de récits de soi...

Encyclopédie, panorama ? Ce livre fourmille de choses, d'objets de valeur ou indignes, il fourmille de formes d'écrits, mais il fourmille aussi de manques, d'absences impossibles à combler. C'est un parcours à travers un catalogue d'objets et d'écritures de l'objet qui n'aura jamais de fin.



Fonds national  
suisse

Diffusion Harmonia Mundi  
[www.champ-vallon.com](http://www.champ-vallon.com)

ISBN : 979-10-267-1335-7



9 791026 713357

**Champ Vallon**

34 €