



Genesis

Manuscrits – Recherche – Invention

37 | 2013

Verbal - Non verbal

Contextures graphiques dans les manuscrits d'auteurs : repères

Aurèle Crasson



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/genesis/1215>

DOI : [10.4000/genesis.1215](https://doi.org/10.4000/genesis.1215)

ISSN : 2268-1590

Éditeur :

Presses universitaires de Paris Sorbonne (PUPS), Société internationale de génétique artistique
littéraire et scientifique (SIGALES)

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2013

Pagination : 11-31

ISBN : 9782840509196

ISSN : 1167-5101

Référence électronique

Aurèle Crasson, « *Contextures graphiques dans les manuscrits d'auteurs : repères* », *Genesis* [En ligne],
37 | 2013, mis en ligne le 17 mars 2016, consulté le 21 janvier 2021. URL : [http://
journals.openedition.org/genesis/1215](http://journals.openedition.org/genesis/1215) ; DOI : <https://doi.org/10.4000/genesis.1215>

Tous droits réservés

Contextures graphiques dans les manuscrits d'auteurs : repères

Aurèle Crasson

*Je ne sais plus où j'en suis. Faisons donc en marge un petit dessin
appeleur d'idées, un dessin réconfort, un petit dessin neurasthénique,
un dessin lent, où l'on met des décisions, des projets, un petit dessin,
île étrange et pays de l'âme, triste oasis de réflexions qui en suivent les
courbes, un petit dessin à peine fou, soigné, enfantin, sage et filial.*

Albert COHEN, *Le Livre de ma mère* (coll. « Folio », p. 12)

Dans « manuscrit » il y a « main », et l'écriture, quel que soit son support, est encore aujourd'hui un geste de la main. Qu'ils soient dessins, gribouillis ou espaces non noircis, c'est aux traces, aux événements graphiques que l'on s'intéressera en considérant le manuscrit comme une totalité graphique. Les dessins, la graphie, la distribution des blancs, la géométrie d'un paragraphe, la lettre, le mot, l'icône sont appréhendés ici à travers leur symbolisation linguistique ou esthétique, mais aussi dans un espace qui inscrit l'objet graphique dans un rapport direct avec l'auteur. La question sera de reprendre la logique du processus d'analyse sémiotique découvert par la critique génétique au terme d'une longue expérience sur le terrain¹ et de l'ouvrir à des interrogations sur la posture du scripteur quant à sa démarche plastique, au sens propre du terme, c'est-à-dire sensible, visuelle, spatiale.

Que sont ces traces graphiques participant au verbal, quelle importance leur donner ? Ce sont des éléments dont la représentation échappe au verbal tout autant qu'elle le nourrit, des objets dont la fonction n'est pas toujours tangible. Ce peut être une tache d'encre accidentelle, un graffiti rituel, une figure abstraite, un mot considéré dans sa graphie et non dans sa capacité à représenter un concept ou un objet ou un son, un paragraphe appréhendé non du point de vue d'une unité de texte mais dans la projection de sa forme (un rectangle, une poire...).

La nature hétérogène des brouillons « d'écrivains » où se mêlent les parts visibles et lisibles du texte en formation rend particulièrement difficile le repérage et la désignation de ces traces. Tantôt vu comme un témoin, une relique² – objet figé, fétiche pour

1. On renvoie le lecteur au numéro 10 de la revue *Genesis*, « Sémiotique », 1996.

2. *Les Plus Beaux Manuscrits* des éditions de la Martinière sont déplacés dans une catégorie qui est moins celle de la littérature que de l'œuvre esthétique.

collectionneur – rendant presque vaine l'exigence de reconstitution chronologique, le brouillon représente également un produit écrit, une ressource, une archive *in-dissociable* de l'œuvre éditée, un objet de lecture niant une forme sensible sous-jacente. Quand les généticiens cherchent à travers les différents états d'écriture à reconstruire le travail de la pensée et sa restitution écrite, ce qui échappe au texte, qui le porte et le borde a un rôle tout aussi essentiel dans la genèse que le texte lui-même. Quand l'écrivain écrit, le trait de rature, la flèche de renvoi, la croix de Saint-André sont aussi gestes³ plastiques, des gestes qui ont à faire avec la vue, le corps, l'espace autant qu'avec le langage conceptualisé.

Cette particularité de la recherche génétique qui engage le regard du chercheur dans une sorte de balayage constant du verbal au visuel, du mot à la découverte d'un signe qui, au premier abord, ne dit *a priori* rien de sa capacité à faire rebondir une interprétation, ne date pas d'aujourd'hui⁴. L'intérêt du dessin dans le manuscrit a, en 2002, donné lieu à un colloque à l'ITEM sous le titre « Le dessin dans les manuscrits littéraires est-il un défi à la critique génétique ? » ; question intrigante qui sous-entend que le dessin dérange, introduit une rupture dans la lisibilité et l'élaboration de la genèse. La question est donc en premier lieu de poser pour le chercheur les conditions d'une rencontre visuelle d'autant plus que ce champ, excepté les dessins proprement dits, s'ouvre à des particularités graphiques non encore problématisées.

Si l'on met à part les dessins que l'écrivain a pu réaliser en dehors d'un projet littéraire⁵, les objets graphiques du brouillon sont généralement appréhendés comme des formes idiosyncrasiques, sorte d'états de l'écriture balbutiante et utilisés entre autres par les généticiens pour la reconstitution des mouvements du texte. Ce sont des signes empruntés à d'autres disciplines ou d'autres langues, des gribouillis, des figures, des images, des topographies dont on ne retrouve pas nécessairement la redondance ou l'équivalent scriptural. Pour ces trois dernières, N. Marchand-Zanartu et M.-H. Caraës⁶, il s'agit d'« images de pensée », qui donnent à voir, comme ces auteures semblent le dire, des productions de l'imagination. Sans doute faut-il y comprendre davantage une projection de la pensée, la représentation abstraite d'une œuvre ou d'un projet à venir.

3. L'écrivain, comme tout scripteur, se confronte à la limite et à la matérialité de la page tout autant qu'aux conventions de l'écriture.

4. Vers la fin des années soixante-dix, Jean-Louis Lebrave avait élaboré un programme qui mettait en relation la topographie de la page manuscrite et des opérations d'écriture. À partir d'un codage des données manuscrites, il était possible d'obtenir à la fois une édition chronologique et une transcription diplomatique. C'était une première ébauche de traitement de la page manuscrite et de formalisation du sens de certaines relations topologiques dans la substance graphique. Jean-Louis Lebrave, « De l'édition informatisée à l'édition électronique », dans Aurèle Crasson (dir.), *L'Édition du manuscrit. De l'archive de création au scriptorium électronique*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2008, p. 169-187.

5. Il s'agit de dessins d'un tout autre ordre. On les suppose exécutés en dehors d'un processus d'écriture. Dans ces tentatives picturales, la question de l'intention – esthétique ou expérimentale – est manifeste. Dans ce cas le statut de dessinateur prend le pas sur celui de l'écrivain. Encore que... Voir l'ouvrage *L'Un pour l'autre. Les écrivains dessinent*, dir. Frédéric Pajak, Paris, IMEC/Buchet-Chastel, coll. « Cahiers dessinés », 2008.

6. Marie-Haude Caraës et Nicole Marchand-Zanartu, *Images de pensée*, Paris, RMN, 2011.

Toutes ces manifestations graphiques sont portées par le même dessein, le même processus d'engendrement d'une œuvre. Où se place donc l'enjeu d'une interrogation qui vise à ouvrir le regard du chercheur sur un autre objet que celui de la lettre ?

Si le penchant pour le verbal est évident, le visuel reste, lui, généralement subordonné à la lecture, comme si la capacité à *voir* était secondaire en regard de la capacité à linéariser du verbal, à extraire de la littérarité. La dimension graphique reste une composante encore trop ignorée du manuscrit : il faudrait savoir ce qui se cache derrière le geste graphique en apprenant à infléchir le regard, en s'obligeant à se détacher de soi et de son objet de recherche à la manière d'un Bruno Zevi⁷ révélant l'architecture d'une façade vue de nuit grâce aux lumières émanant de ses percements.

Dessins et figures dans certains manuscrits franchissent le pas de l'édition et se constituent comme élément à part entière de l'œuvre. Les dessins et cartes d'Edgar Poe, Louis Stevenson ou Alfred Kubin, les signes inventés de Victor Segalen, Jacques Roubaud, Julio Cortázar, Maurice Roche échappent au statut de scories du manuscrit. Ils ne se contentent pas de se confronter au verbal, ils sont partie prenante de l'œuvre, parfois avec ironie, affirmation vive de l'interaction qui s'opère entre l'image et le texte ou de l'image comme seul référent à un « non écrit » assumé. Ces pratiques marginales, et pour cela d'autant plus intéressantes chez de tels auteurs, ne feront pas l'objet de la présente analyse qui se concentre sur les événements graphiques qui disparaissent du manuscrit lors du passage à l'édition.

Dans l'hypothèse où ces phénomènes appartiennent à un ensemble graphique cohérent, il s'agit d'observer comment la lettre s'en détache, comment le lisible reprend ses droits sur l'image et comment l'œuvre publiée, tout en l'ayant absorbée, a rendu cette part graphique invisible. On s'attachera d'une part à montrer comment le verbal resurgit dans le retranchement du non lisible figuré dans l'hétérogénéité graphique en acte dans les brouillons et, par ailleurs, à saisir la relation entre un objet perçu comme une scorie de l'écriture et une écriture qui prend forme avec ses appuis ou contreforts graphiques.

Le visible de l'écriture

Le champ graphique étudié ici relève tout aussi bien de la lettre que des traces (traits, espaces vierges ou dessins formés) qui tendent à s'effacer dans le passage à l'édition.

L'écriture et l'histoire de l'imprimerie ont institué le graphisme comme un art de dessiner la lettre. Graphisme et écriture sont donc très fortement liés. Du point de vue du brouillon, la dimension graphique concernerait essentiellement la lettre, son empreinte sur le support, et la graphie, en référence à la graphologie, l'expression sensible d'un scripteur. D'une manière moins restrictive, nous ferons l'hypothèse que dans le brouillon, le graphisme correspond à toutes les traces qui proviennent d'un geste sans même présupposer une intention de communication. Plus généralement, nous étendrons la définition au manuscrit en incluant la part visuelle, c'est-à-dire l'image, que l'ensemble de ces traces – dans lesquelles se confond le support même – fait surgir.

Plaçons le regard non comme celui d'un interprétant qui à partir d'un signe désignera un objet, mais comme celui d'un arpenteur scrutant tout relief tangible susceptible d'étonnements. D'une impression de « bloc » hermétique et indivisible dans lequel

Le « graphique » versus la lettre

7. Bruno Zevi, *Apprendre à voir l'architecture*, Paris, Minuit, coll. « Forces vives », 1959.

courbes, signes, codes, alphabets et masses colorées s'entrecroisent, le brouillon se donne alors comme une composition d'éléments discrets dans une totalité graphique dont le jeu consistera à guetter les potentielles apparitions.

Le texte en processus est assez peu souvent perçu comme une « image » et pour cause, il est affecté par le très fort présupposé d'être un support d'écriture. Le généticien⁸ range du côté du lisible les brouillons d'un manuscrit. Au contraire, partir du principe que le brouillon est, dans un premier temps, une image permet de freiner la précipitation de la lecture pour se mettre « à l'écoute » de toute manifestation du « sensible », attentif à toute confrontation du visible. Il s'agit là de redonner une valeur à la part plastique sans la subordonner nécessairement à la lettre, de faire en sorte de retrouver l'instabilité du scripteur qui ne sait pas lui-même quelle forme va prendre l'écrit se déployant devant lui et de voir comme lui ce qui n'est pas donné encore comme signification. Mais il n'est pas *a priori* question d'instruire dans l'image une valeur esthétique, celle-ci n'est pas destinée à faire œuvre d'art.

L'image d'un brouillon dans laquelle la lecture ne joue soudainement plus sa fonction première est-elle pour autant muette ?

Georges Didi-Huberman⁹ introduit l'idée de mutisme dans le regard que l'on porte aux images. Il dit notamment que « là où une image est intéressante c'est quand elle (m')ôte les moyens linguistiques de la regarder » et que « le travail de la pensée consiste à transformer ce mutisme en une langue qui ayant traversé ce mutisme ne sera plus la même ».

Donner à voir le brouillon d'écrivain comme une représentation de traces dont l'expression n'est pas encore figée dans tel ou tel statut permet d'une certaine manière de réapprendre à lire, de se réapproprier sa parole, d'entrer dans le brouillon comme un archéologue dans un champ de ruines.

Ce que dit Jean Paulhan à propos des peintres est à confronter à la démarche du généticien qui vise la reconstitution chronologique téléologique comme seule explicitation de la genèse de l'œuvre : « Mais voici l'illusion : ce serait de croire, puisqu'il y aboutit, que l'artiste n'avait que cette pensée-là en tête ; qu'il la poursuivait dès le début, écartant toute autre idée qui le contrariât. Or c'est tout le contraire. Qui peint d'après ses idées, ne fait que peinture plate. » Pour le généticien, introduire le non lisible dans l'approche du manuscrit ouvre à une forme de lecture inédite qui permet d'élargir la compréhension du processus d'élaboration scriptural, mais surtout de se débarrasser du référent absolu (l'œuvre publiée) lors de l'analyse. Si le généticien cherche en effet à comprendre les traces du brouillon à partir de ce référent, il risque d'oublier que ce qu'il a sous les yeux n'est pas encore constitué, que cette « textualité » renferme encore tous les inaboutissements, les fausses pistes, les maladroites, les interdits, les prolongements qui, tout en nourrissant le processus de création, sont voués à disparaître dans la forme où s'arrête l'écriture.

8. Peu d'éléments graphiques sont signalés dans les catalogages des fonds d'archive, ce qui rend difficile la tâche de les repérer.

9. « Quand les images prennent position », par Georges Didi-Huberman, Beaubourg, mai 2009, voir <www.daily-motion.com/video/x9a8ig_quand-les-images-prennent-position_creation> ; Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2009.

Tim Ingold, dans son ouvrage *Une brève histoire des lignes*, évoque les moines du Moyen Âge qui percevaient les mots des manuscrits « par l'oreille¹⁰ ». Il souligne que l'édition imprimée d'aujourd'hui, qui appelle le visuel par le seul mode de la lecture, rend le texte de l'écrivain muet. Regard et écoute, selon lui, sont devenus à l'époque moderne des pratiques opposées ; la page a non seulement perdu sa voix – « l'imprimé a purifié le texte de sa composante acoustique » –, mais le « lien intime entre le geste manuel et l'inscription graphique est brisé ». Quand pour Didi-Huberman il s'agit de réinventer une langue à partir d'une image muette, pour le lecteur de l'imprimé il y a nécessité de faire resurgir, dans l'écriture mécanique, le souffle du texte. Dans les deux cas, il s'agit d'échapper à la « réification » des mots pour réintroduire un moyen de les faire circuler. Dans le brouillon, la particularité idiosyncrasique du scripteur est intimement liée à la production écrite, aux mots. Mais il n'y a pas d'un côté l'idiosyncrasie du scripteur et de l'autre des mots totalement objectivés par l'édition imprimée. Au généticien, la tâche de faire émerger les processus qui existent entre ces deux états, de révéler cette différence où l'écrivain se constitue comme sujet, où il se défait de lui-même.

Dans la génétique des textes, le verbal est pour le généticien la principale matière sur laquelle paraît se construire l'analyse des processus d'écriture, comme si la capacité à *voir* était secondaire en regard de la capacité à déceler des formes littéraires ou des événements linguistiques singuliers qui permettent de reconsidérer l'œuvre éditée.

Qu'est-ce qui est tracé, scriptural ? Que cache le geste graphique ?

Si apparaissent fréquemment dans les manuscrits des formes graphiques reconnaissables – figures ou marques dont le sens est immédiat –, d'autres tracés en revanche nécessitent qu'on y prête davantage attention : une écriture illisible est par exemple à la limite de ces deux modalités graphiques (la lettre et le tracé) et induit des dispersions de sens. *A contrario*, un tracé simulacre et pourtant tangible, si proche d'une écriture qu'on chercherait en vain à la déchiffrer (Michaux par exemple et ses expériences mescaliniennes¹¹) fait vaciller l'écriture comme seule représentation du langage. Autre manifestation graphique : la forme d'un paragraphe peut dès le brouillon donner une impulsion rythmique ou esthétique. Dans le manuscrit de *Récit* d'Edmond Jabès¹², « l'enveloppe », le contour si particulier que dessinent les paragraphes en épousant la longueur des lignes et ses retraits, est, dans les cinq versions de cet avant-texte, une constante qui donne à lire le texte comme un poème, alors qu'il n'en est pas un – ce texte est titré « Récit » –, et ils définissent un rythme plastique et esthétique.

Mais précisons encore ce que l'on entend par « visible » dans le contexte de l'écriture en acte. Il est ici davantage question d'une *perception* visuelle, dans laquelle entrent tout à la fois le dispositif d'écriture (le fond, le support), la graphie, et toutes traces sensibles non immédiatement palpables. L'espace visible n'est ni celui de l'œuvre d'art ni celui du seul

10. Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles, Zones sensibles (Z/S), 2011. Traduit de l'anglais par Sophie Renaut (*Lines. A Brief history*, London, Routledge, 2007).

11. Henri Michaux, *Misérable Miracle*, Monaco, Éditions du Rocher, 1956. Et *Par la voie des rythmes*, Montpellier, Fata Morgana, 1974.

12. Aurèle Crasson, « Silences, retraits, soupirs : les nervures de l'écriture », dans *Edmond Jabès, Récit, les cinq états du manuscrit*, Paris, Textuel, mai 2005.

support où tout objet vient se positionner. Il suffit de transposer un brouillon sur un autre médium (photocopie, image numérique ou transcription), pour se rendre compte que le produit de cette transposition a transformé ou atténué de manière criante tant le rapport au corps du scripteur que l'équilibre pictural du document source ou que l'espace organique, la ligne, l'expression du tracé.

Lorsque à la relecture, Jabès réintroduit « du » blanc, comme surcharge du « noir », dans son espace scriptural, il dit l'exigence d'aérer le texte. Ce « blanc » est graphique bien qu'il en ait effacé la trace, il est présent comme matière respirante.

Le « graphique » – qui inclut l'absence de traces – n'est pas la partie passive opposée à une *lettre* mise en mouvement par la lecture, il s'agit d'une abstraction d'un autre ordre que l'on peut envisager par rapport à ce qui l'engendre (la circulation des idées) ou avec ce qui lui fait lien (les mots, leur organisation, etc.). Les écrivains ne se limitent pas à l'application de conventions sociales d'écriture, à l'usage des codes du texte et de « la lettre », ils inventent leurs outils, utilisant par exemple la feuille comme un tableau noir¹³.

Lorsqu'un enfant apprend à écrire, il apprend le geste d'écrire à la main des lettres et des mots de la langue. Cet apprentissage exclut d'autres gestes dont ceux de gribouiller ou de dessiner. Pour l'écrivain, toute transgression de l'écriture ou tout déplacement des codes de la langue est ce qui anticipe et rend possible le langage ordonné dans sa linéarité. Le visible prend place dans cet entre-deux : la règle, la convention, ce qui correspond à l'éloignement d'une enfance de l'écriture et ce qui a défait la page blanche de tous les clichés qui l'encombrent. On pense à Francis Bacon qui, pour peindre, avait besoin d'effacer le matériau pigmentaire qu'il avait lui-même déposé sur sa toile comme marque d'un présupposé à réinventer, et à Gilles Deleuze qui décrit ainsi le travail du peintre : « Les peintres ont toujours employé un mot pour désigner – enfin non pas toujours – mais il y a un mot qui s'est imposé pour désigner ce dont la toile est pleine avant que le peintre ne commence, c'est cliché, un cliché, des clichés. La toile, elle est déjà remplie de clichés¹⁴. »

Rapportées à l'écriture, inventions (les inventions idiosyncrasiques) et régressions (les dessins non assumés esthétiquement) à l'œuvre dans le travail de l'écrivain permettent peut-être de débarrasser le texte des conventions sociales, d'un lointain apprentissage, et de le construire mentalement.

Si l'on examine l'œuvre éditée, force est de constater qu'il n'y a plus de marques personnelles du scripteur, que l'édition a *dé-visualisé* ce que le brouillon donne à voir. Le livre se défait de l'idiosyncrasie, de l'événement, de l'accident. L'œuvre (entendons le livre imprimé) est un arrachement à cette contingence, elle l'efface tout en l'ayant introduite et transcrite dans l'écriture. La lettre débarrassée du brouillon s'affirme alors dans l'universalité d'un langage commun. L'œuvre publiée porte en elle la trace invisible de toutes les marques singulières d'une écriture en train de s'écrire.

13. « J'ai aimé travailler une page comme un tableau/indéfiniment. Pas de limite », Paul Valéry, *Pas de limite* (Cahier XX, p. 302).

14. Gilles Deleuze, « Peinture », cours du 7 avril 1981, transcription de Véronique Boudon, <www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id_article=40>.

Le visible retranché du verbal

Le brouillon se lit parce qu'il donne à voir du texte même fragmentaire et inachevé, mais il s'agit d'une « lecture » qui nécessite, outre le déchiffrement, une interprétation et une reconstitution de la logique et de la séquentialité narrative. Le tracé libre en revanche ne possède pas de code de lecture, il rompt la lisibilité lorsqu'il s'interpose entre deux mots.

Pour le prendre en compte, il faut introduire du métatexte, du descriptif, des mots que l'on ajoute à la complexité du brouillon lui-même et qui ne facilitent pas son énonciation. D'où sans doute le fait que le signe graphique soit négligé. La lecture intervient comme mesure de l'extrême lisibilité.

Dans une expérience¹⁵ visant à codifier les opérations d'écriture à des fins de recherche en génétique textuelle, expérience au cours de laquelle il était question de faire lire à voix haute des brouillons d'un manuscrit d'écrivain, on a pu noter entre les lecteurs une grande disparité dans la façon de linéariser, de reconstruire les textes du brouillon et de traiter les marques graphiques. Certains éludaient la composante graphique, incluant dans le « graphique » la marque même de la suppression (les ratures) et par ricochet, éliminaient toutes les strates de réécriture qui étaient passées par des suppressions. Ces lecteurs appréhendaient le texte dans ce qu'il pouvait contenir de « stabilité ».

D'autres, au contraire, exprimaient, à travers la mobilité du texte, des commentaires très riches, si riches que toute codification revenait à réduire considérablement la plasticité de la lecture. Tous les lecteurs regardaient la même chose. Les uns prenaient la lecture dans son acception littérale avec ses deux composantes intimement liées, le déchiffrement et la compréhension, et projetaient un texte finalement « inventé » parce que reconstruit à travers des parcours potentiels ; les autres abordaient la lecture dans une objectivation des éléments, une démarche scrutatrice produisant une liste de « faits », une description tendue par le savoir de ce que le généticien pensait être utile pour la compréhension de la genèse.

Parmi les lecteurs qui décrivaient systématiquement chaque chose observée dans le brouillon, la dimension graphique était restituée sous forme d'état des lieux, ranimant le geste graphique, les égarements de la pensée, les états au verbal inventés par le scripteur. L'encre rouge, le papier découpé, l'aplat de blanc, la tache, la perforation de la page, sont des éléments qui ne peuvent qu'être décrits. En somme, pour retrouver le verbal dans une totalité qui se donne à voir il suffirait ainsi de retrancher le *non lisible*, quand bien même il conditionne et oriente le verbal ; les quelques études portant sur cette thématique montrent bien comment les représentations graphiques peuvent infléchir l'interprétation d'une œuvre¹⁶.

15. Aurèle Crasson, *Lectures de brouillons à voix haute, expérience d'un a priori non lisible*, Actes du colloque à Cerisy-la-Salle, « La génétique des textes et des formes : l'œuvre comme processus », Paris, CNRS Éditions (à paraître).

16. Voir à ce sujet l'article de Jacqueline Sudaka-Bénazéraf, « Signe visible, signe lisible dans la page manuscrite de l'écrivain et dans le dessin d'artiste », publié en ligne en 2001. Elle rapproche dans une page du *Journal* de Franz Kafka la façon dont l'écrivain fait éclater toutes les limites du champ visuel de la page par le dessin, le débordement des cadres, la répétition d'un même motif, etc. de l'aporie de sa création. Voir <www.imageandnarrative.be/inarchive/illustrations/sudakabenazeraf.htm>.

Inattendus du geste graphique : quels desseins, quels statuts ?

Qu'est-ce qui s'inscrit en marge, en regard ou à l'intérieur d'un texte en train de s'écrire et qui ne ressemble pas tout à fait à de l'écriture, à du dessin ou un schéma mais qui contient tout cela ?

Interrogeons le mot « idiosyncrasie » – tellement en usage dans le contexte des manuscrits qu'on ne sait pas vraiment ce qu'il anime – en tentant de décrire l'hétérogénéité de ses représentations et en le généralisant à tout ce qui pourrait être perçu comme une appropriation et une singularité de l'écriture.

L'idiosyncrasie, prise au sens philosophique, est « un ensemble de particularités et de traits de caractères propres à chaque individu, qui représente ce qu'il est en tant qu'être conscient, ce qui définit son ontologie¹⁷ ». Dans le brouillon et l'écriture, c'est ce qui permettrait, pour aller vite, d'identifier un scripteur par rapport à un autre. L'idiosyncrasie concerne donc autant l'écriture que ce qui la déborde. Ce que nous désignons sous le terme générique « idiosyncrasies » pourrait en partie être la résurgence d'un graphisme originel au contenu sémantique non encore attribué. Le présupposé sera le point de vue de la sensation visuelle et non celui, sémiotique, consistant à ramener une image à un ensemble d'informations qui se réduisent à des messages plus ou moins manifestes.

En quoi l'idiosyncrasie participe-t-elle à l'élaboration du texte ? Comment enrichit-elle l'activité créatrice ? Comment contribue-t-elle à organiser l'espace graphique ? Quelle influence le geste graphique a-t-il sur l'élaboration du texte ? Nous partirons de quelques manifestations significatives de « traces directes » qui soulignent des événements particuliers d'une écriture en acte : dessins figuratifs, usage particulier d'images et manière dont l'écrivain organise son dispositif d'écriture du point de vue spatial et visuel. Chacun des représentants de cette hétérogénéité, du plus figuratif au plus abstrait, peut ouvrir une perspective inattendue dans l'approche du manuscrit.

Figuration

Les dessins de visages sont très courants dans les brouillons d'auteur, plus courants que les figurations du corps entier. Ces croquis¹⁸ sont rarement légendés.

Présentés dans des expositions, repris comme illustration dans des éditions ou « collectionnés » sur des sites thématiques, les dessins perdent en général leur contexte d'écriture et se réduisent de fait à de plus ou moins « jolies images ». Cela peut être des croquis de personnages, des portraits de connaissances, des personnalités appartenant à des réseaux intellectuels ou, dans la correspondance, des destinataires de lettres. Il est assez difficile d'affirmer que certains dessins sont des autoportraits même si tout porte à le croire. Cela peut aussi bien être des portraits exécutés dans un moment de latence de l'écriture, pour « crayonner » ; quoi qu'il en soit, ces représentations, voire ces autoreprésentations, sont une forme de signature qui ne renvoie pas l'auteur à son nom mais qui prolonge d'une autre manière le corps du scripteur dans le corps du texte. Il peut s'agir là d'une forme de désacralisation du texte par l'incarnation de son créateur.

17. Source Wikipédia : <www.fr.wikipedia.org/wiki/Idiosyncrasie>.

18. Claude Gandelman en relève par exemple une bonne quarantaine chez Proust, « 44 drawings by Proust », *Adam international Review*, n° 394-396, 1976.

L'article de Fabienne Jan au titre, aussi magnifique qu'explicite, « Quelqu'un est là, qui respire¹⁹ », évoque la trace discrète et minuscule d'un anonyme copiste du Moyen Âge qui inscrit dans la rigueur de l'écriture gothique impersonnelle la trace physique d'une respiration, d'un corps égaré (voir fig. 1).

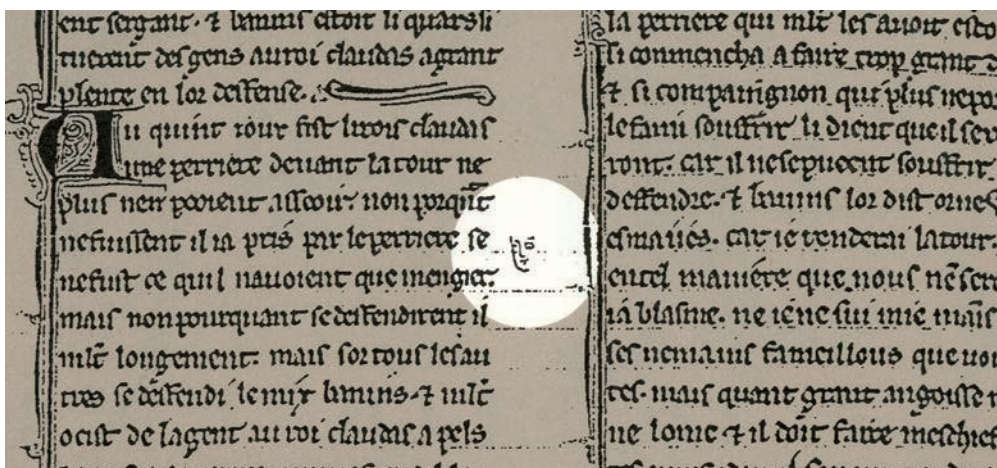


Fig. 1 : Manuscrit de Lancelot-Graal



La pratique du croquis dans une marge ou un interstice du feuillet d'écriture, à l'instar du visage imperceptible du copiste de ce manuscrit, est semble-t-il une pratique liée à l'écriture libérée de ses contraintes ; tantôt graffitis ou petits croquis, comme dans les carnets de Beckett²⁰, tantôt autoreprésentation, comme chez Jabès dans le manuscrit du *Livre du Dialogue* (fig. 2) ou chez Boris Vian dans le manuscrit de *L'Écume des jours* sur ses feuillets « AFNOR » (fig. 3), tantôt profil, comme dans le manuscrit de *Bienvenue* de Follain (fig. 4), où l'on voit celui d'un homme chauve, l'œil méfiant et plissé. Dans le manuscrit de *Finesse d'un jour*, signé du même auteur, un homme débonnaire pointe le doigt sur un passage du texte : « les unes fort pesantes et d'autres très légère (*sic*) regardant un oiseau ou regardant la terre » (fig. 5). Faut-il rappeler que ces dessins sont voués à disparaître dans l'édition, ce qui leur donne, par ce geste désintéressé, la qualité de témoignage d'un présent de l'écriture ?

19. Fabienne Jan, « Quelqu'un est là, qui respire », *Le Cahier dessiné*, n° 1, dir. Frédéric Pajak, oct. 2002.

20. Lire à ce sujet l'article de Bill Prosser, « No Symbols Where None Intended: Samuel Beckett's Doodles » : <www.hrc.utexas.edu/ransomedition/2009/fall/beckett.html>.



Fig. 2 : Edmond Jabès, autoportrait en pied
(manuscrit du *Livre du Dialogue*, Fonds Jabès, BnF, NAF 28160)

Ce n'est pas tant la fonction de représentation qui intéresse ici que cette tendance à ancrer une présence, à incarner l'écrit, à renvoyer à un corps, perceptible par ailleurs dans d'autres traces. Cette pulsion à vouloir se représenter ou représenter un autre que soi, traduit une forme de régression par rapport au mouvement inverse d'effacement du sujet qui s'opère dans l'écriture. Quand le moine se représente, il affirme doublement sa présence (moine et non auteur) ; son art est celui d'écrire et non de créer, sa présence est donc déjà entièrement contenue dans la représentation de l'écriture, le visage révélé est celui d'une double affirmation de lui-même – ou d'un autre.

Ces dessins ne sont en général pas assumés esthétiquement, ils sont influencés par l'air du temps, clichés de l'époque, maladroits, régressifs. Ils marquent une pause, une sortie

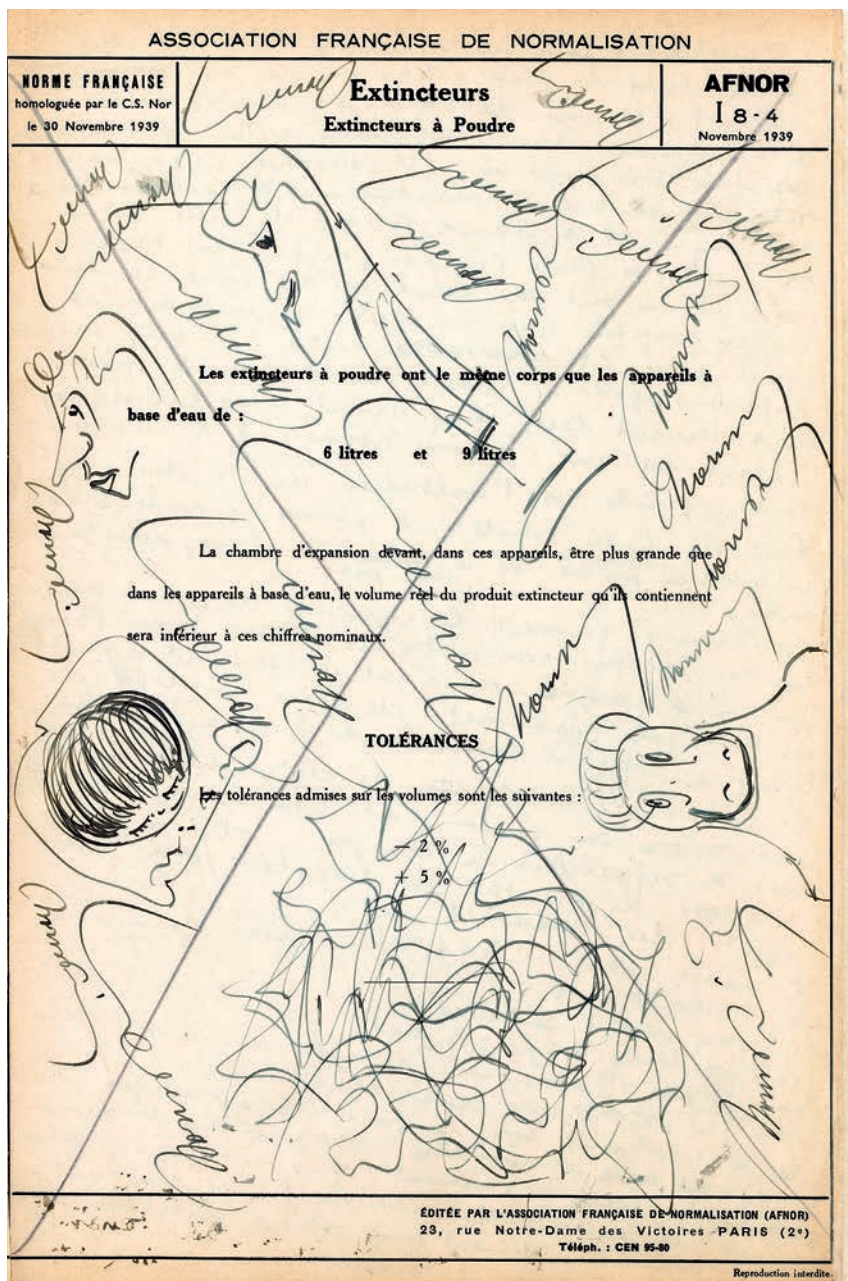


Fig. 3 : Boris Vian, autoportraits
(manuscrit de *L'Écume des jours*, f. 141 v^o, BnF, NAF 28157)

momentanée du processus d'écriture par un geste similaire qui n'oblige pas à une rupture dans l'acte d'inscrire, mais qui rompt avec la lettre²¹, une paresse, une respiration.

Interaction image-discours

G. Didi-Huberman évoque en mai 2009, au cours d'une table ronde au Centre Pompidou²², la découverte qu'il fait en feuilletant le journal de Bertolt Brecht. Ce

21. Edmond Jabès raconte qu'un après-midi, alors qu'il s'était préparé à écrire jusqu'au soir, son regard avait été détourné subitement par une tache sur la moquette. Abandonnant son manuscrit, il s'était agenouillé, une éponge à la main, et avait passé le reste de l'après midi à essayer de détacher consciencieusement cette tache indécrite.

22. Voir note 9 ci-dessus.

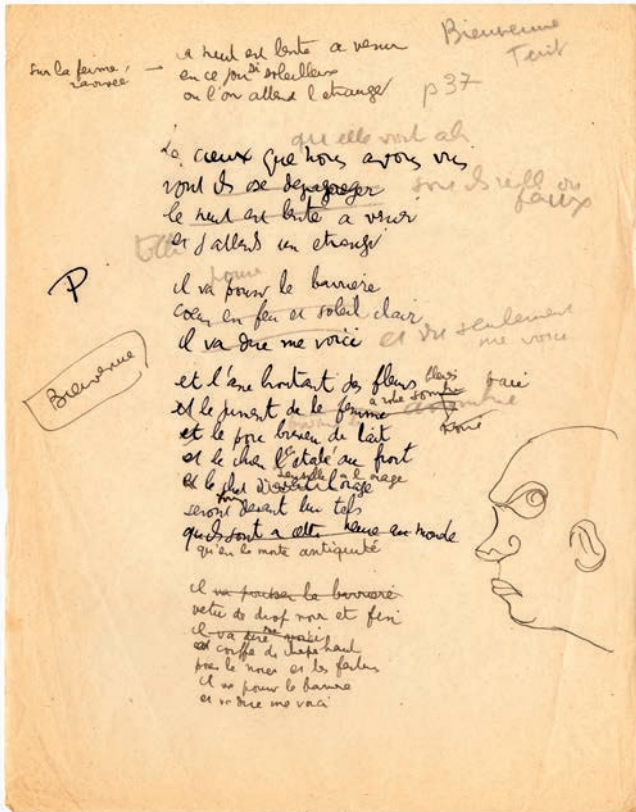


Fig. 4 : Jean Follain, manuscrit de *Bienvenue*
(Fonds Jean Follain/archives IMEC)

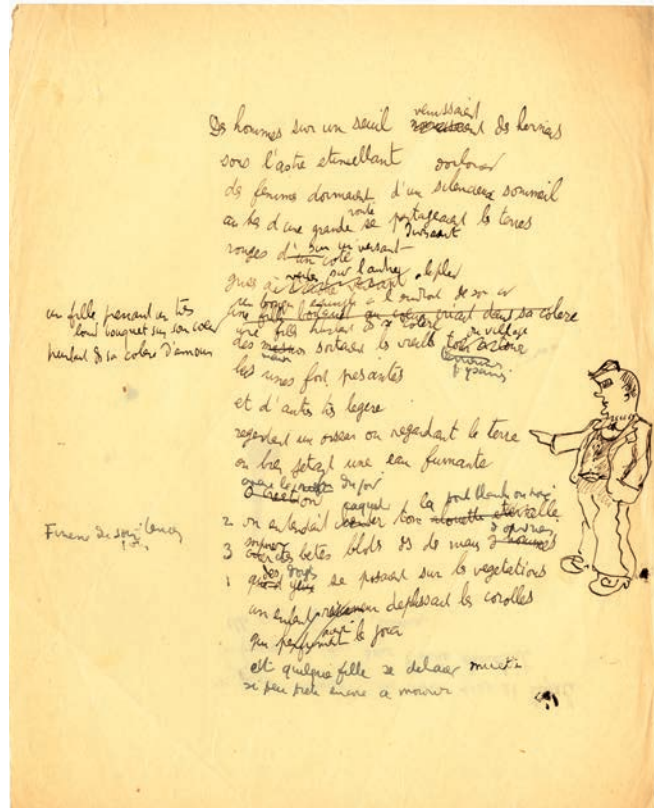


Fig. 5 : Jean Follain, manuscrit de *Finesse d'un jour*
(Fonds Jean Follain/archives IMEC)

journal²³, dont G. Didi-Huberman dit qu'il est à l'image de la « table critique » de J.-L. Godard, est constitué d'un ensemble d'images, d'articles découpés de journaux, d'ébauches de poèmes ou de photos familiales. Sur une de ces pages se tiennent côte à côte deux photos collées, l'une qui représente Hitler conversant avec un colonel sur le front russe et l'autre, un champ pétrolifère à Bakou. Dans la dactylographie de la page suivante apparaît dans la marge haute le dessin d'un bison préhistorique. Selon G. Didi-Huberman, cette image donne une lecture du montage des photos de la page précédente. Le bison est tatoué d'une flèche dont le sens pointe sur les deux images précédentes ; cible qui précise le point que le chasseur doit atteindre pour tuer l'animal. Pour Brecht, le champ de pétrole était le cœur d'Hitler et empêcher d'y donner accès permettait de gagner la guerre. Même si ce dessin reste éloigné d'une idiosyncrasie tant il est clairement *dessin* et tant sa position dans la page est clairement délimitée, il entre dans une catégorie de graphismes qui s'adressent en priorité au scripteur, dont la représentation renvoie à l'objet graphique et à une nouvelle forme de *condensation* du discours non encore explicitée, à usage de l'écrivain.

23. Bertolt Brecht, *Journal de travail 1938-1955*, traduit et publié par Philippe Ivernel, Paris, L'Arche, 1976, p. 108.

Ces objets graphiques, davantage présents dans la correspondance ou les journaux intimes, où l'écriture est encore plus libre, jouent le rôle d'appel à une lettre soit non encore formée mais à venir (voir Émile Benveniste²⁴), soit à un implicite (le bison de Brecht). Chez Brecht, cela va au-delà de l'implicite, son dessin du bison retient une sorte d'énergie de l'écriture, en « encapsulant » l'idée sous une forme inventée, une « figure de rhétorique » inédite. On peut parler ici d'une économie du langage. Ces exemples sont idiosyncrasiques dans le sens où ils s'adressent à celui qui les a engendrés et maintenus dans la sphère encore privée du processus de création.

Machine-écriture et invention

Chaque auteur scripteur a une façon unique d'appréhender son espace graphique. La page, le support où se disposent les traces constituent un dispositif d'écriture ; les auteurs y renouvellent les mêmes gestes d'appropriation et d'inscription, comme une mécanique idiosyncrasique. À la vue d'un brouillon, il est étonnant de constater que l'on reconnaît, par une sorte d'effet de persistance rétinienne, l'identité d'un auteur plus immédiatement que par le contenu verbal du document.

Cet espace graphique, qui résulte d'un ensemble d'actions et de choix pris par l'auteur, est caractérisé par la façon dont l'écrit prend place et s'accommode avec plus ou moins de liberté et de rigueur des conventions d'écriture : espaces marginaux, usage de la date ou de la pagination, lieu de la première inscription, choix du format de page, usage des plieurs, partis pris de la couleur, etc. Les supports non vierges comme les papiers à en-tête d'hôtels ou d'institutions, les cartons d'invitation, les interstices blancs dans les pages de magazines ou les feuillets déjà noircis dans lesquels l'écriture va « slalomer » entre les espaces disponibles, ces supports, utilisés faute de mieux, sont aussi porteurs de l'identité du scripteur.

Chez certains auteurs, la graphie oscille entre lisibilité et (désir d')illisibilité. Citons notamment Robert Walser et ses cinq cent vingt-six feuillets « microgrammés » où les lettres, qui ne mesurent pas plus de deux millimètres, s'alignent bord à bord dans le feuillet. L'intention de cacher (comme l'écriture déchiffrable au miroir de Léonard de Vinci), va de pair avec l'intention de se réapproprier, peut-être de faire revenir vers soi, l'objet destiné à un autre lecteur. Robert Walser s'interdit l'accès même à son propre manuscrit. Le cas est ici extrême, jusqu'à la déformation de l'écriture. Cacher ou se cacher se retrouve aussi sous d'autres formes graphiques, à commencer par la rature²⁵.

Le geste de raturer son propre manuscrit au fur et à mesure de sa mise au net est un moyen de ne plus avoir à y revenir. L'œuvre est à son point de maturité. Marcel Cohen

24. « [...] je constate que, aussi bien dans l'Antiquité la plus reculée que nous puissions atteindre que dans les temps modernes, l'homme commence toujours par représenter graphiquement l'objet du discours ou de la pensée, c'est-à-dire le référent. La tendance "naturelle" est de communiquer par un moyen graphique les choses dont on parle, et non le discours qui en parle. [...] On ne peut dire de l'écriture qu'elle est signe de signe. Elle est devenue seulement une transcription de la parole », Émile Benveniste, *Dernières Leçons. Collège de France 1968 et 1969*, éd. Jean-Claude Coquet et Irène Fenoglio, Paris, EHESS/Gallimard/Seuil, coll. « Hautes études », 2012.

25. Lire à ce sujet Pierre-Marc de Biasi, « Qu'est-ce qu'une rature ? », texte accessible sur le site <www.pierre-marc-debiasi.com/litterature/affichetext.php?src_texte=2016&id_rub=2> et Pierre-Marc de Biasi, *Génétique des textes*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Biblis », 2012.

explique qu'en recouvrant de manière totalement opaque ses repentirs, il s'assure de ne plus avoir à revenir sur ses choix. Ici la rature recouvrante désigne une écriture qui se cherche, qui s'affine mais qui ne veut pas être perturbée par une trop grande palette de possibles, manière ici de charger la suppression d'une fonction dissimulatrice qui a peut-être valeur de symptôme...

De nombreux auteurs sont extrêmement vigilants quant à la mise en forme de leurs textes. L'on peut observer dans certains brouillons une sorte d'anticipation de l'édition future. Les espaces de la page et de l'écrit (marges, lignes, interlignes, etc.), le choix typographique (précisé verbalement), jusqu'au corps du caractère, la couleur du trait ou le choix du support d'inscription..., autant d'indications d'un auteur-maquetiste²⁶ qui renvoient aux origines mêmes du graphisme en tant que discipline. S'il n'est donné à voir que des mots, l'absence d'autres traces est aussi manifestation graphique. Un feuillet blanc dans un manuscrit n'est pas qu'une page vierge d'inscription, elle est anticipation d'un signe non advenu et à ce titre elle est à la fois support et contenu graphique.

Mais la part plastique peut aussi participer plus encore de la démarche d'écriture. Pour l'artiste *performer* et écrivain anglais Brion Gysin, célèbre pour sa découverte du *cut-up*, la proximité des outils de dessin et d'écriture amène à bouleverser celle-ci ; les cut-ups de W. Burroughs interrogent les frontières de l'écrit aux limites d'un autre registre. La composition de l'œuvre chez Claude Simon se confond parfois avec une pratique picturale de « tension-équilibre » des couleurs :

À un moment donné, en effet, j'avais écrit des fragments mais ça ne faisait pas un livre. Alors j'ai inscrit, chaque fois sur une ligne, un petit résumé de ce qu'il y avait dans chaque page et, en face, j'ai placé la couleur correspondante, puis j'ai punaisé l'ensemble sur les murs de mon bureau et alors je me suis demandé s'il ne fallait pas remettre un peu de bleu par ici, un peu de vert par là, un peu de rouge ailleurs, pour que ça s'équilibre²⁷.

Il y aurait beaucoup à dire quant à l'importance de cette part visuelle chez Claude Simon, pour qui la démarche scripturale est fondée sur ce principe. Il élabore en effet son œuvre avec des dessins, des images qu'il soustrait à la publication. Bérénice Bonhomme²⁸ développe la thèse que « [...] le texte simonien et l'image sont construits autour de ce paradoxe, celui d'un dialogue en creux, d'un va-et-vient perpétuel qui a pour dynamique l'absence ». Elle souligne encore qu'« [e]n rattachant le mot à l'image, Claude Simon lui redonne sa force archaïque de mythogramme, objet biface d'image-parole. Ainsi le mot possède une puissance magique incantatoire ».

26. Jabès allait jusqu'à préparer la maquette de couverture pour Gallimard, au millimètre près.

27. « Claude Simon : analyse, théorie », colloque dirigé par Jean Ricardou, juillet 1974. Publié sous le titre *Claude Simon*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1975 et réédité sous le titre *Lire Claude Simon*, Paris, Les Impressions nouvelles, 1986.

28. Bérénice Bonhomme, « Claude Simon : une contestation du texte par l'image », *Cahiers de narratologie* [en ligne], n° 16, 2009 : <<http://narratologie.revues.org/1025>>.

Projections et cartographie

Chez Walter Benjamin, la couleur est utilisée comme marquage. Qui a pu se pencher sur ses minutieux systèmes de codage par signets colorés y verra une pratique bien différente d'un outil d'archivage fonctionnel. Voici ce qu'en dit Florent Perrier²⁹ :

Il [Benjamin] était attaché aux proportions et à l'architecture de la page autant qu'à la conception de ses essais et de ses livres. L'importance de l'aspect graphique fait partie des traits caractéristiques de l'écriture benjaminienne. Dans de nombreux manuscrits la norme linéaire est dépassée ; les mots et les groupes de mots y sont parfois agencés en rapport de figure. [...] ces modèles visuels, ces schémas et ces diagrammes [...] sont des tentatives pour orienter l'écriture et la pensée.

De nombreux auteurs procèdent ainsi, à leur manière, pour organiser un non linéaire dont les formes varient, du dessin ajouté dans un feuillet d'écriture au déploiement spatial du texte³⁰ ou de son agencement cartographique, comme chez Percec.

Florent Perrier évoque à ce sujet la complexité thématique de Walter Benjamin que donnent à voir ses assemblages de notes et de motifs divers. Ces agencements constituent une mise en tension destinée à créer des « rapports de figure », une machine à provoquer la pensée, projection très particulière à Benjamin.

Si l'intérêt graphique est bien présent, tout comme l'est la fonction organisatrice de l'archivage, il s'agit sans doute aussi d'une forme d'élaboration de dispositifs spatiaux, à l'instar des productions rassemblées par M.-H. Caraës et N. Marchand-Zanartu dans leur ouvrage³¹. Ils agissent en permettant de saisir l'idée qui surgit dans sa complexité et son inachèvement, plus rapidement que l'écriture linéaire.

Exemplaire à cet égard est le double croquis de Freud (fig. 6) préfigurant son étude sur la mélancolie ou, plus proche des techniques des *ars memoriae*, le fameux schéma de Czapski (fig. 7), graphe de mémoire destiné à une performance orale.

Notons que les *images de pensée* ne sont pas si « imaginaires ». Leur façon de se déployer dans un territoire qui leur est propre correspond à un temps suspendu, celui où les connexions entre l'idée et des éléments de connaissance plus anciens se rassemblent, où les logiques se croisent, et un temps accéléré qui externalise l'idée en la projetant par le graphe ou le dessin, où les notes se jettent sur le papier et où les relations spatiales et topologiques saisissent elliptiquement une partie du flux de la pensée.

Ces architectures se rapprochent des hypertextes, réseaux de parcours qui se répondent et se relancent dans un même espace, fût-il virtuel, où fragments et intervalles qui les séparent constituent une même trame.

Il existe une similitude avec le processus littéraire, lorsque l'auteur projette les parcours de lecture et ses méandres potentiels et donne figure à la création scripturale.

29. « Constellations/Figures graphiques », p. 7 du livret consacré à l'exposition « Walter Benjamin. Archives », Musée d'art et d'histoire du judaïsme, Paris, 12 octobre 2011-5 février 2012 (catalogue de l'exposition publié chez Klincksieck).

30. Le cas de Barthes est exemplaire. Son fichier rassemble plusieurs milliers de fiches qui ont servi de matrice à toute son œuvre.

31. *Images de pensée, op. cit.*

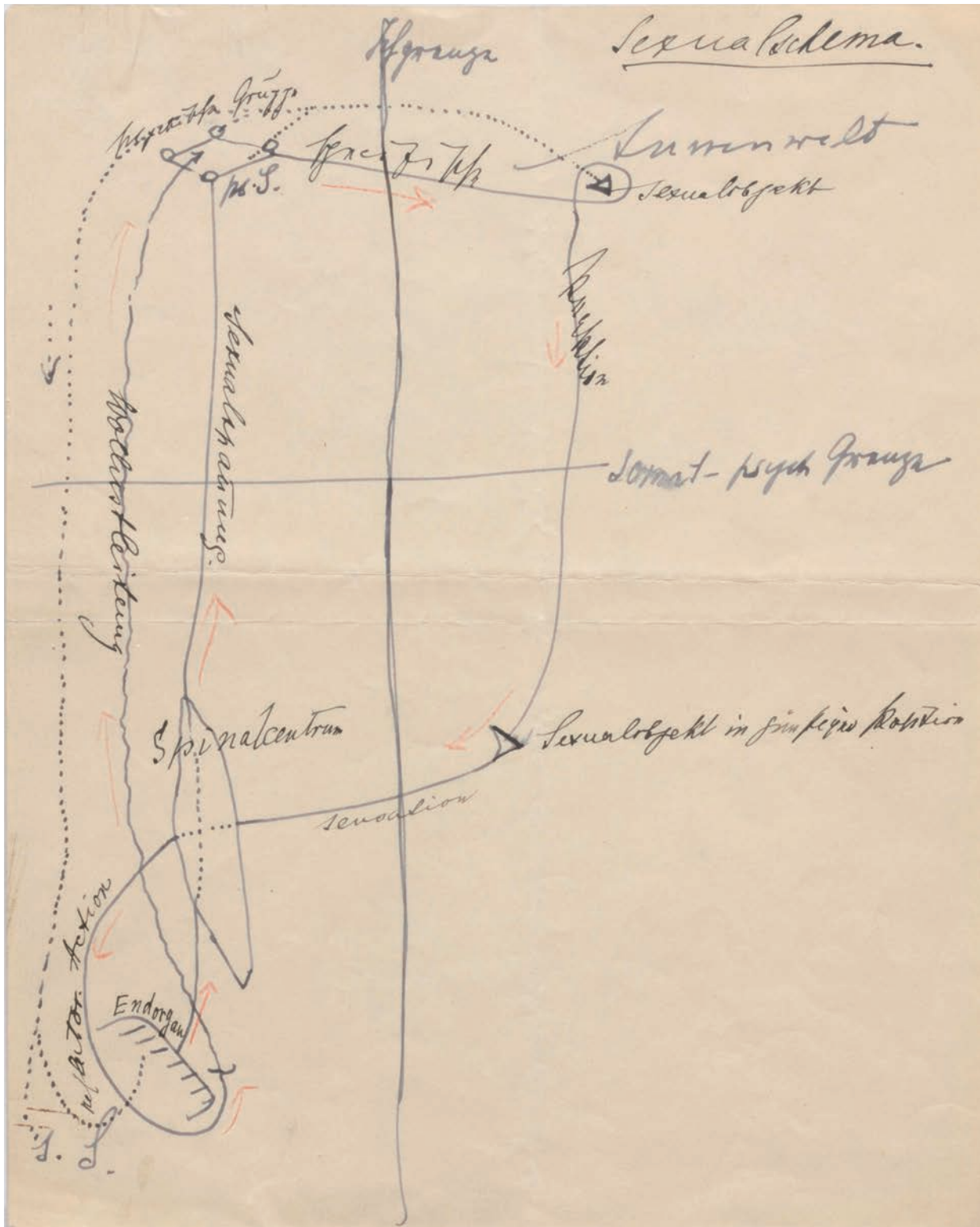
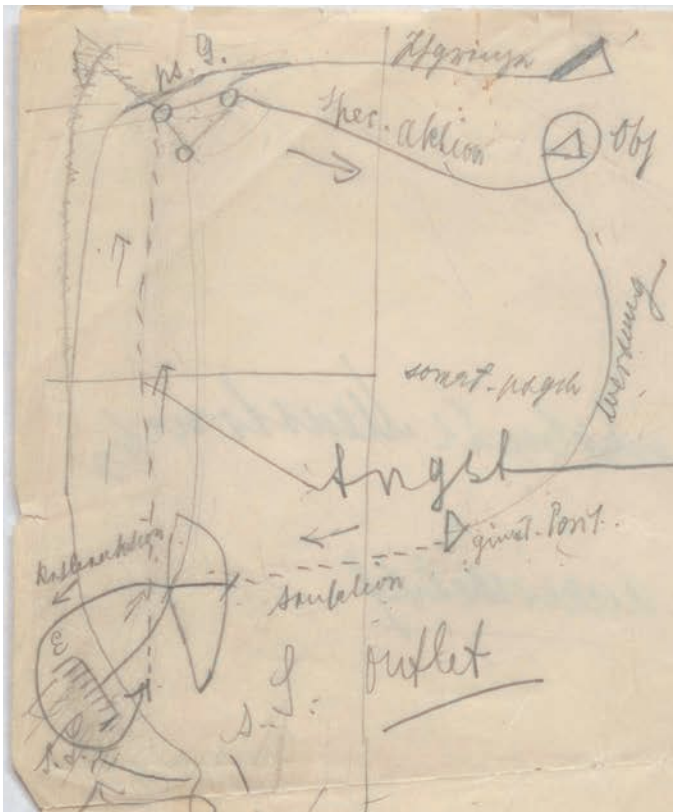
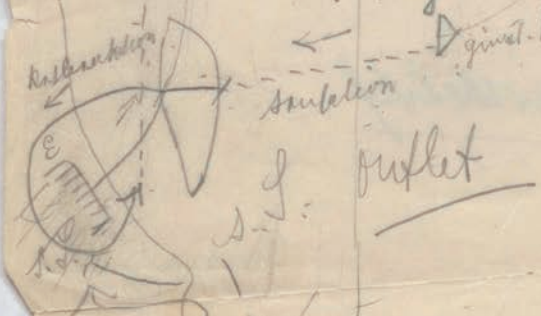


Fig. 6 : Sigmund Freud, « Melancholie », « Manuscrit G » recto et verso, 1895
 (Library of Congress, Washington)



Normalschema

1) Sagittalschema
 " übersteuert ^{bei abkling}
 ein Teil = ausgl + Nervenzell



f. Neurosthenie

1) spez. Aktions
 2) spez. Nerven

- 1) spez. Impuls
- 2) Nervenfortschritt in E.
- 3) Nervenfortschritt in N. G.
- 4) Störung Produktion
S. C. L.

= Ablauf p. nerv. Nerven
 Kernmuskulatur erschwingen

2) Neurosthenie typisch z. B. als
 Kernmuskulatur in Gelenken
 St. spinale schweben Oculationen
 Hypothese für Gelenke

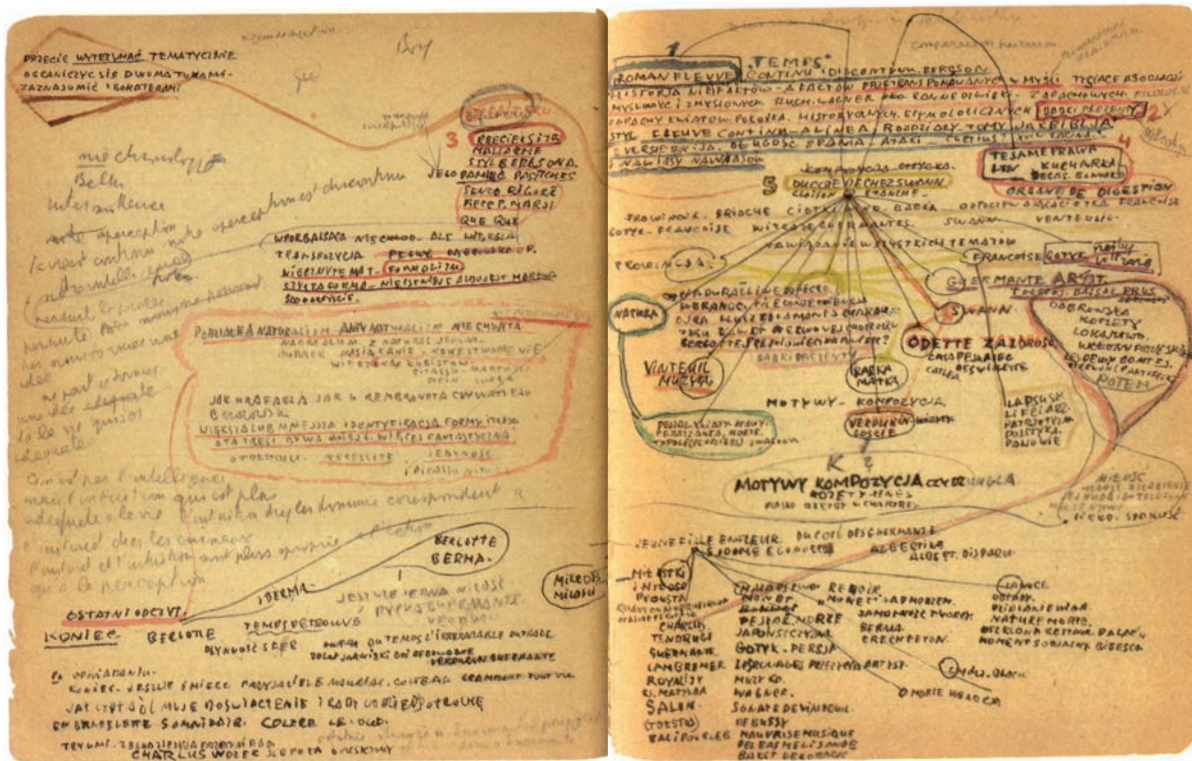


Fig. 7 : Prisonnier au camp de Gрязowitz, en URSS, le Polonais Joseph Czapski a reconstitué de mémoire À la recherche du temps perdu pour ses codétenus (hiver 1940-1941) (DR)

Cette géographie particulière qui existe dans l'œuvre stabilisée par l'édition relève de la dimension plastique de l'écriture. La part visible du manuscrit évoquée sous ses traits les plus manifestes, les traces laissées sur les supports d'inscription que l'œuvre a intégrées, s'étendent aussi à cet espace non immédiatement appréhendable.

Les observations qui précèdent n'ont d'autre objectif que d'actualiser ce champ d'étude, circonscrit à la production graphique manuscrite où entrent en jeu et interfèrent nombre de disciplines, comme la sémiologie, les sciences cognitives ou l'iconographie. Du point de vue de la critique génétique, la dimension non verbale du manuscrit tend aujourd'hui à avoir autant d'importance que l'analyse langagière. Il est même possible que l'intérêt pour l'analyse de l'interaction entre ces deux composantes du manuscrit se développe de plus en plus, du fait du passage à une autre forme de spatialisation de l'écriture induit par les outils informatiques.

L'intrusion du traitement de texte comme médium scriptural, et plus généralement de l'informatique a, en effet, impliqué un changement de paradigme de l'écriture : l'informatique traite d'« informations », ce qui veut dire qu'un mot saisi sur un ordinateur renvoie en priorité à des nombres potentiellement manipulables et non à un concept ou à l'image d'un mot tel que nous l'inscrivons à la main. Cette différence est importante au regard de l'interprétation d'une page écrite. Pour cette même raison, l'usage de l'informatique comme outil d'écriture remet en cause la production du brouillon dans sa particularité à faire état, par une image projetée et « globalisante », d'un processus

scriptural³². L'absence de traces visibles, conséquence des opérations de « couper-coller », n'implique pas directement la disparition du brouillon³³, mais « d'un » brouillon au sens d'un document plastique dans lequel un certain nombre de gestes graphiques qui appartiennent à des temporalités différentes se donnent à voir, sont ramenés à un même niveau d'accès.

Si le traitement de texte est devenu aujourd'hui l'outil maître d'écriture pour bon nombre d'auteurs (économie du support, mémorisation des états d'écriture, copies toujours propres³⁴ !), il est en réalité bien peu « rentable » comparé au nombre d'opérations différentes que la main traçante est capable de faire en un temps très court. La similitude du papier avec les outils actuels d'écriture est loin d'être acquise.

L'ordinateur ne donne pas un équivalent de la « sensation » graphique en l'absence de traces ; ce qui est donné ce sont des interprétations, des « représentations de traces », héritées de la complexité numérique de l'ordinateur, qui conduisent à des états d'instabilité visuelle.

Le travail empirique de l'écrivain sur un support papier n'est pas transposable au médium ordinateur sans transformation du processus d'écriture. La démarche cognitive n'est vraisemblablement pas la même quand pour passer du trait libre à la frappe d'une lettre, il faut nécessairement changer d'outil et interrompre une impulsion. L'ordinateur, tel que Ted Nelson le définissait dans sa théorie des hypertextes, n'était pas conçu pour simuler le papier mais pour faciliter l'accès à des ressources et leur intégration dans un projet d'écriture. Que l'écriture ait été radicalement transformée par le développement des traitements de texte est aujourd'hui acquis. Certains pensent même que l'ordinateur a modélisé l'écriture littéraire ! Or le traitement de texte ne permet pas un environnement de travail assez élaboré et n'équivaut pas à la simplicité d'un stylet sur un support graphique. Un fichier de traitement de texte dans lequel manquent les traces de représentations d'opérations d'écriture, les documents connexes annotés ou gribouillés dont on peut s'entourer en travaillant sur le support papier, prive inmanquablement les scripteurs d'un retour *visuel* sur leurs traces et de la sensation que leur production verbale est issue d'une « géographie » de la pensée. Cette absence de retour sur une image mentale advenue, produit d'un geste sur un support, est probablement bien plus transformatrice de l'écriture que ne le sont les opérations informatiques courantes.

Il semble que l'histoire de l'évolution du visuel par rapport à l'oral – au verbal –, telle que Gilbert Simondon³⁵ l'expose dans son ouvrage *Du mode d'existence des objets techniques*, trouve d'une certaine manière un écho dans l'approche analytique du manuscrit.

32. Ne serait-ce que parce qu'il fait disparaître la notion même de brouillon et de ses traces telle que nous l'appréhendons.

33. Le brouillon est bien « réel » mais non actualisable dans un temps d'écriture. Le brouillon virtuel est accessible en tant qu'archive chronologisée sous forme de listes de *log*.

34. Combien d'auteurs utilisent le caractère barré pour une substitution ? Combien utilisent les outils de dessins ou les marques de révision ? Combien gardent des états réellement successifs de leurs productions écrites ?

35. Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier-Montaigne, coll. « Analyse et raisons », 1958.

Une partie de ce que cet épistémologue développe concerne la façon dont l'écrit et le visuel utilisés tour à tour comme « manifestation de l'esprit encyclopédique » – en tout cas comme moyen de transmettre le savoir et de l'élargir – se sont, depuis le Moyen Âge, relayés à différentes époques sans jamais finalement s'associer. L'écrit, médium des lettrés, qui permet « de retrouver toute la pensée humaine afin d'être libéré d'une limitation du savoir », constitue la première étape de cet esprit encyclopédique. L'« écrit », dont l'importance est accrue avec l'invention de l'imprimerie, perd cette prépondérance au tournant du xvii^e siècle avec le développement des techniques.

La technologie et la science exigeant une forme d'expression non orale³⁶, le symbolisme visuel favorisé par le développement des techniques de gravure³⁷, relais amorcé avec Descartes, prend alors le pas sur l'écrit : « La civilisation du mot laisse la place à l'image. [...] il suffit de percevoir pour comprendre l'expression schématisée³⁸. »

Après l'écrit, puis le visuel, la transmission de cet « esprit encyclopédique » concerne les moyens de diffusion de l'information qui rétablissent le symbolisme verbal en minimisant par là même le symbolisme spatial et visuel. La radiodiffusion consacre le primat de l'oral, « le moyen de transmission exige la traduction d'un schème spatial en série temporelle, reconvertie ensuite en schème spatial ; [...] L'information spatiale est alors rejetée dans le domaine des choses coûteuses ou rares, toujours en retard par rapport à l'information orale, qui est valorisée parce qu'elle suit pas à pas le devenir vital³⁹ ».

Poursuivant cette logique, on s'attendrait à ce qu'aujourd'hui le symbolisme spatial refasse surface avec les hypertextes, et, qui plus est, qu'il se constitue dans une nouvelle forme de transmission dont l'image et le mot seraient partie prenante.

Les philologues, dans la logique de la recherche d'un *urtext*, favorisent par défaut le symbolisme verbal. Les généticiens du texte, en revanche, confrontés à la superposition de traces hybrides encouragée par les remaniements de l'écriture et le mouvement de création, ne peuvent faire abstraction de ces « débordements verbaux⁴⁰ » qui conditionnent l'interprétation génétique. Face aux transformations qu'implique l'informatique dans l'approche analytique d'un avant-texte, la question aujourd'hui concerne la façon d'adapter ou d'inventer des outils numériques pour que le verbal et le visuel, participant ensemble au sémantique, soient à même, à travers leur encodage, de faire surgir la part latente des processus d'élaboration d'une œuvre.

36. « On doit bien noter, en effet, que la technologie exige un moyen d'expression autre que l'expression orale, qui utilise des concepts déjà connus, et qui peut transmettre des émotions, mais assez difficilement exprimer des schèmes de mouvement ou des structures matérielles précises ; le symbolisme adéquat à l'opération technique est le symbolisme visuel, avec son riche jeu de formes et de proportions. La civilisation du mot laisse la place à celle de l'image. Or la civilisation du mot est par nature universelle, ne nécessitant pas un code préalable de significations », *ibid.*, p. 97.

37. Voir *Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert.

38. G. Simondon, *op. cit.*, p. 97, n. 36.

39. G. Simondon (*ibid.*, p. 99) note, par ailleurs, que la télévision et le cinéma constitués en séries temporelles dépendent aussi de ce paradigme redevenu oral.

40. Qu'ils soient visibles quand il s'agit d'empreintes laissées sur le support, ou invisibles, lorsqu'il s'agit de sons très prégnants intérieurs ou extérieurs dont certains écrivains font état, ces « débordements verbaux » sont tous partie prenante du travail scriptural.

AURÈLE CRASSON, architecte, ingénieure à l'ITEM (CNRS-ENS) depuis 2001, travaille sur l'édition électronique et génétique de manuscrits d'auteurs. Elle a publié en particulier « l'œuvre d'Edmond Jabès peut-elle se lire sous forme de 0 et de 1 ? », dans *Portraits d'Edmond Jabès* (BnF/Le Seuil, 2000), « Genèse et Hypertextes : échange de partitions » (*Diogène*, n° 196, 2001), *Récit d'Edmond Jabès, les cinq états du manuscrit* (Textuel, 2005), *L'Édition du manuscrit. De l'archive de création au scriptorium électronique* (Academia-Bruylant, 2008), « A-repentirs ou l'écriture de l'indécidable », dans *Écritures du XXI^e siècle. Genèses in vivo* (éd. du Manuscrit, 2012), « 7 0 770 80 », dans *(.) Edmond Jabès* (Hermann, 2012).

aurele.crasson@ens.fr

Résumés

Contextures graphiques dans les manuscrits d'auteurs : repères

Il s'agit de porter le regard sur la relation qui unit écriture (*scripto*) et représentations non verbales (*graphies*) dans les manuscrits en présentant la richesse de ces productions, tant dans une perspective de théorisation génétique que du point de vue des outils d'écriture actuels. La raréfaction du manuscrit va de pair avec celle des traces non verbales dans l'écriture produite avec les ordinateurs. Ce constat donne l'occasion de revenir sur les enjeux sémiotiques du manuscrit en s'attachant aux effets que produisent, dans l'écriture, la coexistence du verbal (la langue écrite) et du non verbal (les représentations graphiques hormis celles de l'écriture, les espaces de sonorités, les structures rythmiques, les dispositifs).

We will study the relation that associates writing (*scripto*) and non-verbal representations (*graphies*) in manuscripts, by showing the richness of these productions, in a genetic theorisation perspective as well as from the point of view of current writing tools. The increasing scarceness of manuscripts is inseparable from that of non-verbal traces in writing produced by computers. This assessment gives us the opportunity to re-examine the manuscript's semiotic issues by following the results produced in writing, the co-existence of the verbal (written language) and the non-verbal (graphic representations, excepting those of writing, background sounds, rhythmic structures, material environment).

Ein Blick auf die Beziehung zwischen dem Schreiben (*scripto*) und den nonverbalen Repräsentationen (*graphies*) in Manuskripten soll die Vielfalt dieser Produktionen sowohl aus der Perspektive der theoretischen Grundlage der Genetik als auch vom Standpunkt der aktuellen Schreibwerkzeuge aus aufzeigen. Die Verknappung des Manuskripts, die einher geht mit dem Verschwinden der nonverbalen Spuren in der computererzeugten Schrift, gibt Anlass dazu, auf die semiotischen Fragen des Manuskripts zurückzukommen und sich mit den durch das Nebeneinander des Verbalen (der geschriebenen Sprache) und des Nonverbalen (der graphischen Repräsentationen (mit Ausnahme der Schrift), der Klangräume, der rhythmischen Strukturen, der Erzähltechniken) aufkommenden Effekten im Schreibprozess zu befassen.

Se trata de observar la relación que vincula la escritura (*scripto*) y las representaciones no verbales (*graphies*) en los manuscritos, presentando la riqueza de esas producciones, tanto en una perspectiva de teorización genética como desde el punto de vista de las herramientas actuales de escritura. La merma de los manuscritos corre pareja con la de los signos no verbales en la escritura producida con un ordenador. Esta constatación brinda una ocasión para insistir en las estrategias semióticas de los manuscritos, concentrándose en los efectos que producen en la escritura, la coexistencia de lo verbal (la lengua escrita) y de lo no verbal (las representaciones gráficas fuera de la escritura, los espacios de sonoridades, las estructuraciones rítmicas, los dispositivos).

Vamos observar a relação que se estabelece nos manuscritos entre escrita (*scripto*) e representações não-verbais (*grafias*), apresentando a riqueza dessas produções tanto numa perspectiva de teorização genética, como do ponto de vista dos instrumentos atuais de escrita. A rarefação do manuscrito vai de par com a dos sinais não-verbais na escrita produzida em computador. Esta constatação convida a pensar nos valores semióticos do manuscrito, pondo em relevo os efeitos que provoca, na escrita, a coexistência de elementos verbais (língua escrita) e não-verbais (as representações gráficas, salvo as de escrita, os espaços sonoros, as estruturas rítmicas, os dispositivos).

L'articolo analizza il rapporto che intercorre tra scrittura (*scripto*) e attestazioni non verbali (*graphies*) nei manoscritti, e permette di cogliere quale risorsa queste produzioni presentino sia dal punto di vista della teoria genetica, sia dal punto di vista degli strumenti di scrittura corrente. Il declino del prodotto-manoscritto va di pari passo con l'espansione delle attestazioni non verbali nella scrittura prodotta dal computer. Il che fornisce l'occasione per riconsiderare le problematiche semiótiche relative al manoscritto, con particolare riguardo agli effetti che, nella scrittura, produce la coesistenza di verbale (la lingua scritta) e non verbale (le rappresentazioni grafiche diverse da quelle della scrittura, gli spazi sonori, le strutturazioni ritmiche, i diversi dispositivi).