

MARDI 28
OCTOBRE 2008
(MATIN)

LES MANUSCRITS D'ÉCRIVAINS ET LA RAISON GRAPHIQUE

INTERVENTION DE **JEAN-LOUIS LEBRAVE**

Jean-Louis LEBRAVE

Jean-Louis Lebrave est directeur de recherche au CNRS, responsable de l'équipe « Linguistique du manuscrit » CNRS UMR 8132 à l'ITEM (Institut des textes et manuscrits modernes), directeur de l'ITEM de 1998 à 2004. Il travaille depuis très longtemps avec des outils informatiques pour analyser les manuscrits littéraires et pour en proposer des éditions adaptées. Il s'intéresse à la genèse du texte qui repose sur l'hypothèse et l'observation que toute oeuvre s'inscrit dans le temps et qui consiste à observer le dépliement des différentes strates d'écriture, grâce à l'élicitation des traces graphiques laissées par l'écrivain sur le manuscrit ainsi que la découverte des différentes étapes d'écriture, c'est-à-dire de l'ordre chronologique des gestes de scription et d'élaboration du texte.

Jean-Louis Lebrave sur le site de l'ITEM : www.item.ens.fr/index.php?id=13320#r

Dernières parutions : Avec Almuth Grésillon « Linguistique et génétique des textes : un décalogue », Le Français moderne, 2008 / « De l'édition informatisée à l'édition électronique » L'édition du manuscrit, 2008

Je vais essayer de représenter, dans ce qu'on appelle la critique génétique, cette spécialité qui depuis 20 ou 30 ans travaille sur les manuscrits des écrivains en France. En introduction, je dirai que la critique génétique est née de ce que je serais presque tenté d'appeler un effet de réel et cet effet de réel a indiscutablement à voir avec ce qui caractérise l'écriture et l'écrit et donc, c'est certain que ceci est de plain pied dans une discussion autour de la notion de raison graphique. Pourquoi je parle d'effet de réel ? Vers la fin des années 60, des chercheurs ont été chargés de préparer pour la Bibliothèque Nationale – qui n'était pas encore BNF – l'archivage et le classement de deux grands fonds qu'elle venait de recevoir... L'un était le fonds des papiers de Heinrich Heine, le poète allemand et l'autre le fonds des cahiers de Marcel Proust qui sont arrivés en même temps je crois, vers 1966. En s'occupant de ces fonds manuscrits, les chercheurs ont découvert d'une manière très concrète qu'il y avait quelque chose avant le texte et que ce quelque chose mettait en question les caractéristiques qu'on attribue généralement au texte.

Il y a une dimension – je suis obligé de dire textuelle même si ça rend mon propos obscur – une dimension verbale, ce qu'on a rapidement désigné du nom d'avant texte et qui n'a pas les

propriétés canoniques des textes, c'est-à-dire pour résumer très brièvement, la finitude (le fait d'avoir un début et une fin), l'achèvement, l'unicité, la linéarité et, pour les soi-disant grands textes, les textes canoniques, la perfection... mais en même temps, ces traits sont indissolublement liés à une autre dimension qui, elle, est purement graphique et visuelle : les brouillons de travail contiennent les traces matérielles du processus de production textuelle. Et ces traces matérielles sont pour l'essentiel des traces graphiques inscrites par l'écriture elle-même. Après tout, je suis dans la continuité de ce qu'on a vu à la fin de votre propre travail où, en jouant sur le contraste, on faisait réapparaître des mots qui avaient été effacés, donc des ratures, en fin d'école maternelle, si j'ai bien compris. Ces traces matérielles vous sont familières aussi. Ce simple constat, mélange de propriétés verbales et de qualités graphiques, montre en quoi la référence à Jack Goody est à la fois incontournable et problématique. Je commence par l'aspect problématique.

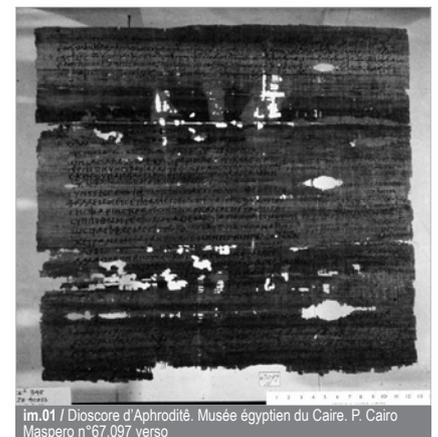
Problématique, parce que les dimensions proprement textuelles qui font défaut dans les avant textes sont au moins en partie celles que Goody dégage comme étant des caractéristiques de l'écrit : finitude, achèvement, unicité d'un texte, spatialité. Les avant textes se présentent donc d'emblée tout à fait déviants par rapport aux objectifs de Goody. Mais en même temps, ses analyses sont incontournables et elles ont été extrêmement fécondes pour le développement de la critique génétique car, intuitivement, il est tout à fait clair.

Premièrement, c'est l'écriture en tant que technologie intellectuelle selon les termes de Goody – on peut parler aussi de technologie cognitive en modernisant un peu plus le vocabulaire –, c'est l'écriture en tant que technologie cognitive qui rend les brouillons possibles. Deuxièmement c'est parce que l'écriture affranchit des contraintes de l'énonciation orale que les scripteurs peuvent détourner cette technologie et la transformer en outil de production textuelle.

Voilà pour situer un peu le paysage de mon propos par rapport à ce que j'ai attrapé de la thématique de la raison graphique. Ce que je vais essayer de faire, c'est de procéder à partir d'exemples que je vais commenter - et je voudrais que vous n'hésitez pas à intervenir pour poser des questions ou donner d'autres points de vue critiques par rapport à ce que je dirai. Toutefois, avant de vous montrer le premier exemple, je voudrais partir d'une constatation simple qui est que pour nous, (et dans ce « nous » j'entends les gens de ma génération qui ont appris à écrire avant les ordinateurs) le processus de production manuscrite paraît naturel et nous aurions assez facilement tendance à considérer qu'il a toujours existé, qu'il fait partie des choses qui sont là, qui sont en quelque sorte a-historiques. Mais, en réalité, ces modalités de production écrite qui nous sont familières se sont mises en place assez tardivement ; je pense fin du XVII^e siècle, plutôt XVIII^e, et c'est une banalité de dire que leur pérennité paraît fortement contestée par le développement des technologies de l'information. Aussi nous

dit-on volontiers à nous, généticiens, que la généralisation du traitement de texte va nous mettre au chômage par la disparition des traces des processus de production qui sont notre matériau de travail. C'est une objection qu'on nous fait très souvent. J'essaierai de revenir sur ce deuxième point – le rapport de la technologie de l'information – à la toute fin de ma présentation. Mais, concernant le premier point, même si l'inscription d'une trace sur un support est au moins aussi ancienne que l'écriture elle-même, la rareté des brouillons, au sens qu'on donne à ce terme avant le XVIII^e siècle, ne paraît pas relever simplement d'accidents de conservation mais être l'indice que ce qu'on peut appeler, de manière un peu englobante, le mode de composition, était différent de ce qu'il est à l'heure actuelle ; ce qu'il était, disons, jusqu'à il y a une vingtaine d'années.

Voilà la première illustration (*voir im.01*). C'est une reproduction de mauvaise qualité. C'est un papyrus de l'époque hellénistique, du VI^e



im.01 / Dioscore d'Aphrodité. Musée égyptien du Caire. P. Cairo Maspero n°67.097 verso

siècle après J.-C. C'est l'un des 16 ou 17 manuscrits de l'antiquité auxquels on peut attribuer un auteur. Le scribe est un certain **Dioscore** d'Aphrodité. C'est un obscur versificateur de la fin de l'époque hellénistique en Égypte, mais je vous le montre parce qu'il présente un certain nombre de caractéristiques qui nous rapprochent de nos modernes brouillons. D'abord, il est rédigé au verso de ce que les Égyptologues qualifient comme du papyrus de rebut, au verso d'un papyrus déjà utilisé. C'est donc l'équivalent d'un papier de brouillon. Ensuite, il comporte des réécritures et des ratures. Néanmoins, malgré cette parenté, graphique et matérielle avec un brouillon, il ne s'agit probablement pas d'un brouillon mais d'un aide-mémoire pour la récitation d'éloge de circonstance prononcé par ce Dioscore d'Aphrodité en l'honneur de son protecteur pendant des banquettes.

Je vous montre cet exemple qui m'intéresse pour au moins deux raisons...

1) bien sûr, les caractéristiques matérielles du document sont une donnée importante, mais elles ne parlent pas d'elles-mêmes et il faut les interpréter en fonction du contexte d'usage dans lequel elles ont été produites. Donc je pense que c'est une incitation à manier la notion de raison graphique avec une certaine prudence, mais je suis dans le droit fil du raisonnement de Jack Goody puisque l'effet graphique est le même que dans le cadre d'un brouillon, mais il est le résultat d'un processus différent, d'une énonciation différente si on veut. Il ne s'agit pas

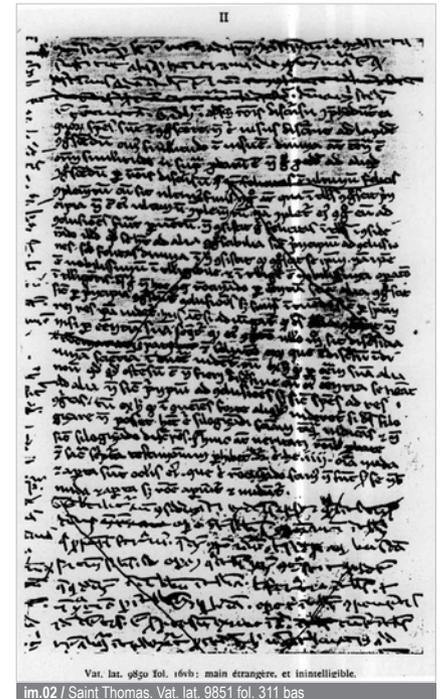
des traces d'une genèse individuelle, mais de la superposition de plusieurs canevas qui ont des performances successives et différentes. C'est une même trame... Des panégyriques. Il nous dit que son protecteur est le plus grand des hommes, le plus brillant, le plus riche, le plus beau avec quelques variations qui sont ajustées à chaque performance individuelle. L'effet graphique est le même que dans un brouillon, mais ce n'est pas le produit du même processus.

2) deuxième remarque qui me paraît importante. J'ai dit : c'est un aide-mémoire pour une performance et ça met en lumière l'importance de l'écrit comme extension externe de la mémoire. Je ne crois pas que c'est un point sur lequel Goody insiste de manière importante. Ici, le manuscrit est un véritable aide-mémoire pour un acte de langage oral à venir et dans le cadre du brouillon, c'est l'enregistrement graphique d'un acte de production d'écrit au fur et à mesure du déroulement de celui-ci. Je suis allé aussi loin qu'on pouvait le faire rétrospectivement dans l'Histoire. Je crois que c'est le plus ancien manuscrit ressemblant à un manuscrit de travail connu.

Je vais maintenant vous présenter un deuxième manuscrit. (Ne cherchez pas à le déchiffrer, vous n'y arriverez pas...) (*voir im.02*)

C'est un document relativement rare, du Moyen-Âge. Sa rareté tient au fait qu'il est écrit à plusieurs mains puisque les spécialistes identifient plusieurs scribes. L'une de ces mains est l'écriture de Saint Thomas lui-même.

C'est donc partiellement un manuscrit de **Saint Thomas**.



Heureusement, pour le généticien que je suis, les manuscrits de Saint Thomas ont été étudiés de manière approfondie par le père Dondaine qui y a consacré sa vie entière. Selon Dondaine, la production textuelle chez Saint Thomas (et Dieu sait si Saint Thomas a produit !) comporte une phase de premier jet dans laquelle il « jette à la hâte sur le papier », enfin sur le parchemin, une ébauche dans ce que les paléographes médiévistes appellent la *littera inintelligibilis* (la lettre inintelligible) qui est une écriture « beaucoup plus individualisée que notre écriture moderne, dit Dondaine, faite d'abréviations, de formes ébauchées, de liaisons de coupures ». C'est une forme de sténographie qui n'était pratiquement inintelligible qu'à son seul auteur.

Dondaine a travaillé, je crois, dans les années 70. À l'époque, il y avait une quinzaine de personnes dans le monde capables de lire cette écriture. Je ne sais pas combien il y en a à l'heure actuelle. Il est probable qu'il y en a moins qu'il y a trente ans... Ce graphisme privé n'est donc pas vraiment un instrument de communication. La preuve en est que Saint Thomas a tenté de le faire lire par un secrétaire et y a renoncé devant la lenteur du processus et le trop grand nombre d'erreurs de lecture qui en résultait. Au lieu de donner son manuscrit à lire à un secrétaire, il le lit lui-même ; il dicte donc le texte du premier jet qu'il a écrit à un secrétaire qui le transcrit.

Je vous cite un passage de Dondaine :
« Par instants, Frère Thomas hésite, répète une parole déjà dite, fait biffer un mot, un début de phrase, pour donner une nouvelle forme à l'expression de sa pensée. Le voici qui suspend sa dictée au milieu d'une autorité (autoritas, texte référence qu'il est allé chercher dans sa bibliothèque), il va prendre un volume parmi quelques autres rangés sur un meuble, il l'ouvre, cherche un moment puis dicte au mot à mot le texte allégué d'Augustin, de Boèce ou d'Aristote. Maintenant c'est au tour du secrétaire d'interrompre le travail commun ; il lui faut tailler la plume usée qui engraisse trop l'écriture et la rend confuse, laisser sécher l'encre avant de commencer une nouvelle colonne, prendre une autre feuille de parchemin dans un coin de la cellule, l'étaler bien à plat, etc. »¹

1. Antoine DONDAINE, Secrétaires de Saint Thomas. Editori di S. Tommaso, Roma, 1956, 2 vol.

Je trouve ce très savant commentaire fort intéressant dans le contexte de la raison graphique puisqu'il montre,

comme dans l'exemple précédent, qu'une même substance graphique peut correspondre à des mécanismes de production bien différents. Ici, nous avons un manuscrit qui partage avec nos modernes brouillons beaucoup de caractéristiques graphiques. Vous en voyez un certain nombre ici : il y a des choses biffées, des parties raturées, des réécritures ; il y a d'autres exemples où on voit des choses dans la marge.

Donc, il a les caractères des brouillons, mais ça n'est pas l'œuvre d'un scribe seul face à sa feuille de papier dans l'isolement de son cabinet de travail, ce qui est la situation canonique de l'écrivain au XIX^e siècle, mais c'est le produit d'un travail collectif qui implique plusieurs acteurs et qui démultiplie l'acte d'écriture. Personnellement, je ne suis pas partisan de reléguer le rôle du secrétaire à un rôle purement passif. Je pense que le secrétaire joue aussi un rôle qui n'est pas de pur recopiage dans l'activité de composition de Saint Thomas. Saint Thomas lui-même compose, tantôt en écrivant, quand il donne son premier jet dans la bien nommée « lettre inintelligible », tantôt en lisant et en dictant. Est-ce que cette substance graphique dont je viens de vous montrer deux échantillons répond à ce que Goody, ou plutôt ses traducteurs, ont appelé la raison graphique - puisque je suis retourné au livre lui-même et j'ai vu que le titre anglais c'est « la domestication de l'esprit sauvage » et que « la raison graphique » est une extraction opérée par les traducteurs français qui m'ont semblé rétrospectivement très bourgeois dans leur préface.

Je lance simplement cette question : quel est le rapport entre cette substance graphique que je viens de vous montrer et la Raison graphique, celle sur laquelle Goody a fait ses analyses ? Avant de passer à l'exemple suivant, je voudrais souligner, à partir de ces deux premiers exemples, que pendant très longtemps l'écriture, je suis tenté de l'appeler « technologie de composition textuelle », est venue en accompagnement d'autres formes de conceptions et de productions. Conception mentale d'abord qui a certainement été beaucoup plus poussée dans des cultures où la mémoire n'était que partiellement extériorisée dans l'écrit : toute la culture antique, toute la culture du Moyen-Âge et probablement assez longtemps dans l'époque moderne — on le voit encore en partie au XVII^e siècle — cultures où les techniques de mémoire artificielle permettaient à l'aide de ce que les arts de mémoire appelaient des lieux et des images, d'écrire dans l'esprit comme on aurait écrit sur une tablette de cire, puisque c'est la métaphore classique et assez déroutante des arts de mémoire. Production vocale surtout puisque pour Quintilien qui est le plus connu des pédagogues de l'Antiquité, l'écriture est d'abord un exercice de préparation à la performance orale et l'orateur doit veiller avant tout à ce que l'écriture n'affaiblisse ni l'agilité d'esprit ni la mémoire. C'est un des dangers pour les gens de l'Antiquité, que l'écriture risque d'affaiblir la mémoire en la déchargeant du travail qu'elle doit faire.

En contrepoint de ces deux transparents, je voudrais vous faire une citation extraite de Plinie le Jeune, là

encore un auteur latin. Il raconte comment il compose — je ne peux pas dire il écrit — mais comment il compose ses textes. « Je m'éveille d'ordinaire aux environs de la première heure ; mes fenêtres restent fermées. Débarrassé par l'obscurité et le silence de tout ce qui distrait, libre et laissé à moi-même, je compose de tête (en latin, c'est cogito) quand j'ai quelque chose sur le métier, je compose comme si j'écrivais dans l'obscurité et mentalement, choisissant les mots et corrigeant, un morceau plus ou moins long, selon que le texte a été plus ou moins facile à élaborer (le terme latin est componere : mettre ensemble) et à retenir. J'appelle un secrétaire et ayant fait ouvrir les fenêtres, je dicte ce que j'ai préparé. Ce secrétaire part, il est rappelé (et une seconde fois) renvoyé. » Autrement dit, le secrétaire note ce que Pline le Jeune a composé dans sa tête, ensuite il renvoie le secrétaire, travaille en lecture ce que le secrétaire a recopié et il rappelle le secrétaire pour noter les corrections.

« Quand arrive la quatrième ou cinquième heure, suivant le temps qu'il fait, je me rends sur la terrasse ou sous la colonnade voûtée, je continue à méditer et à dicter. Je monte en voiture ; là, même occupation qu'à la promenade ou sur mon lit, mon attention se soutient, étant rafraîchi par le changement même. » ²

2. PLINE LE JEUNE, Lettres, IX, 36, 2-3. Texte établi et traduit par A.-M. Guillemin. Quatrième édition revue et corrigée par H. Zehnacker ; Paris, Les Belles Lettres, 1972, pp. 135-136.

Voilà l'activité d'un « écrivain » latin. On voit que la référence à l'écriture

porte explicitement sur l'activité de relecture et de révision. La même remarque vaudrait pour un témoignage assez célèbre sur la manière dont Virgile aurait composé les Géorgiques. On dit qu'il avait coutume de

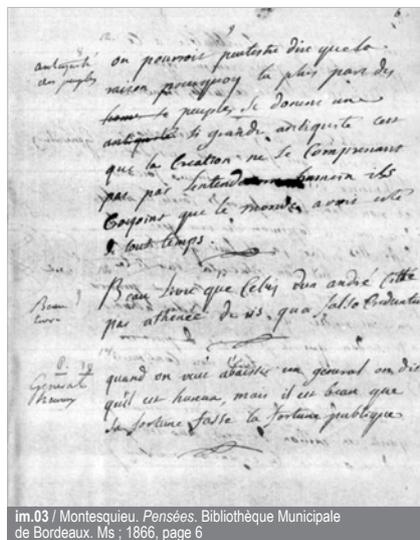
dicter le matin, (la même chose que Pline), une vingtaine de vers qu'il avait médités dans l'obscurité et qu'ensuite il les retravaillait toute la journée, et le texte latin du commentateur latin dit « à la manière de l'ours qui donne forme à son ourson à coups de langue ». C'est la fameuse image de l'ours mal léché dont sa mère ne s'est pas assez occupé et qui n'est pas complètement achevé.

Derrière ces processus d'écriture et ce rapport à la raison graphique, il y a tout ce rappel que je tenais à faire.

On se rapproche des manuscrits avec lesquels nous avons l'habitude de travailler, selon l'esprit moderne. Il s'agit d'une page des Pensées de **Montesquieu** (voir im.03). Chez Montesquieu, ce titre désigne une compilation de réflexions personnelles suscitées par ses lectures, ses expériences, ou par des informations qui lui ont été données. Une partie de ces Pensées a été utilisée dans des œuvres que Montesquieu a publiées ; d'autres au contraire n'ont pas trouvé

d'utilisations et sont ce qu'on pourrait appeler des chutes d'œuvres achevées ou des fragments d'œuvres qu'il avait projetées et qui n'ont jamais abouti. Il y a plusieurs données intéressantes dans ce manuscrit au titre de la raison graphique. D'abord je n'insiste pas sur la mise en page ; c'est trivial, on voit qu'il donne un corps de texte, un interligne, des marges, il y a plusieurs mains aussi.

Première remarque, c'est à plusieurs mains, comme le manuscrit de Saint Thomas. Montesquieu fait encore partie de ces écrivains qui pouvaient utiliser les services de secrétaires. Il en a eu plusieurs au cours de sa vie. Les spécialistes de Montesquieu sont capables d'identifier ses secrétaires à partir des caractéristiques de leur écrit. Ici, je ne sais plus si c'est la main de Montesquieu ou celle d'un secrétaire, mais ça alterne selon les Pensées et selon les moments d'inscription. Ensuite, les marges contiennent de manière tout à fait récurrente des mentions, des commentaires qui sont des formules comme « mis dans l'Esprit des Lois... mis dans les Considérations sur les Romains », ou morceaux qui n'ont pu rentrer, et il cite des œuvres qu'il a écrites. Enfin, il y a une main que les spécialistes n'ont pas identifiée. Vous en avez un exemple en haut de la page : « Antiquité des peuples ». C'est donc une main qui a partiellement annoté ces pensées, en plaçant dans la marge des termes qui définissent le contenu du passage qui correspond dans le corps du texte et qui prend en charge un système de renvoi interne sans doute pour préparer la constitution d'une table des matières permettant de circuler plus facilement à l'intérieur des fragments.



im.03 / Montesquieu, Pensées, Bibliothèque Municipale de Bordeaux, Ms : 1866, page 6

Bien évidemment, là, on est au cœur du fonctionnement de la Raison graphique, mais évidemment la Raison graphique au service de la production de textes puisque ce sont des morceaux qui, soit ont été utilisés, soit auraient pu être utilisés, soit étaient en attente d'utilisation. Je voudrais faire une remarque complémentaire, c'est que Montesquieu prenant ses notes, est l'héritier lointain d'une pratique en réalité très ancienne qui était la pratique des « florilèges », qui remonte probablement à l'Antiquité et qui est très courante, en tous cas, au Moyen-Âge. Ce sont des volumes constitués exclusivement d'extraits. C'est une pratique qui s'est longtemps développée dans le cadre des arts de mémoire, auxquels j'ai fait allusion tout à l'heure. C'est la manière dont on stockait les matériaux utilisés ou ensuite mémorisés par ceux qui devaient intervenir ou prendre la parole en public. L'orateur improvisait à partir de matériaux qu'il avait préalablement stockés sous cette forme de florilège. Ça fait partie de ce qu'on appelle « les lieux » auxquels j'ai fait allusion tout à l'heure en disant « placer des images dans des lieux » et aussi des lieux textuels.

Ce n'est pas un point que je vais développer parce que ça m'éloignerait de la problématique de la production des brouillons d'écrivains, mais je veux simplement signaler son importance en référence à des choses que Goody signale sans insister, c'est-à-dire comment comprendre des cultures hybrides dans lesquelles l'écriture est connue et pratiquée depuis longtemps mais où elle coexiste avec une oralité qui reste largement domi-

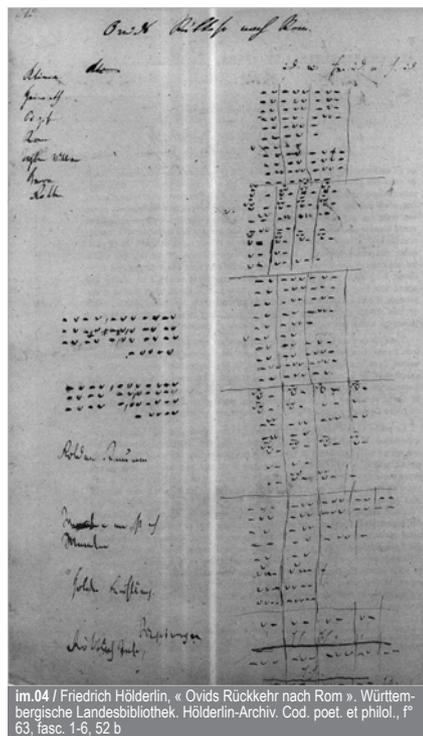
nante et c'est le cas de l'Antiquité et du Moyen-Âge. Je vous rappelle, pour le Moyen-Âge par exemple, que les poètes allemands du Minnesang (de la poésie courtoise) se vantaient comme d'un titre de gloire de ne savoir ni lire ni écrire. Je vous renvoie aux travaux tout à fait passionnants qu'avait faits Ivan Illich sur Bonaventure et toutes les recherches qu'ont faites les médiévistes sur la naissance progressive de la lecture silencieuse. C'est un sujet qui a aussi à voir avec la raison graphique.

J'en viens maintenant à de vrais documents de genèse puisque c'est de ça que je dois vous parler, mais ces documents vont entraîner un déplacement de la problématique sur deux points.

Le premier point c'est que Goody est quand même d'abord un anthropologue. Sa problématique initiale – je schématise consciemment – c'est : est-il légitime d'étudier les cultures orales avec les outils de notre culture écrite ? Toute la critique assez sévère qu'il fait de la méthode structuraliste de Lévi-Strauss porte sur les déformations que provoque la transcription ou l'inscription de l'énonciation protéiforme de la pensée sauvage dans des tableaux ou des listes, des formats écrits. C'est une problématique passionnante en soi, que je crois assez difficile, mais elle n'a évidemment que des rapports très indirects avec des processus de reconnaissance du texte. Deuxième observation : Goody est à ma connaissance le premier à avoir dégagé un certain nombre de caractères de l'écriture qui valent pour toutes formes d'écrits et qui,

par là même, nous aident à appréhender les brouillons et les manuscrits des écrivains. En particulier ce qui a été fécond pour nous, généticiens du texte, c'est qu'il est le premier à avoir appréhendé la spécificité énonciative de l'écriture comme processus de communication. Mais Goody (et je ne crois pas déformer sa pensée) ne s'intéresse pas au mécanisme de production des énoncés, que ce soit sous forme orale ou écrite. Et s'il conçoit bien l'écriture comme une technologie intellectuelle, il n'entre pas dans la problématique liée à la matérialité du processus d'écriture lui-même, c'est-à-dire les supports, les instruments d'écriture, les mouvements musculaires, enfin tout ce qui fait l'écriture au jour le jour. Au contraire, la génétique du texte, elle, prend pour objet, cette substance graphique même des manuscrits qui est constituée par les traces que laissent les processus de production à l'intérieur du produit lui-même.

Il s'agit d'un manuscrit du poète allemand **Hölderlin** (voir *im.04*). Ça me paraît intéressant aussi dans le cadre de la problématique de la raison graphique puisque ce qu'on voit ici, ce sont des schémas métriques. Hölderlin écrivait des odes, en reprenant des formats strophiques et métriques des odes pindariques des poètes de l'Antiquité et il a construit le modèle métrique de son poème avant d'écrire le poème et vous avez dans la partie gauche du feuillet des mots clés. On a la forme et l'anticipation du contenu. C'est donc des schémas qui ne sont pas encore instanciés par la matière verbale, qui sont des instructions

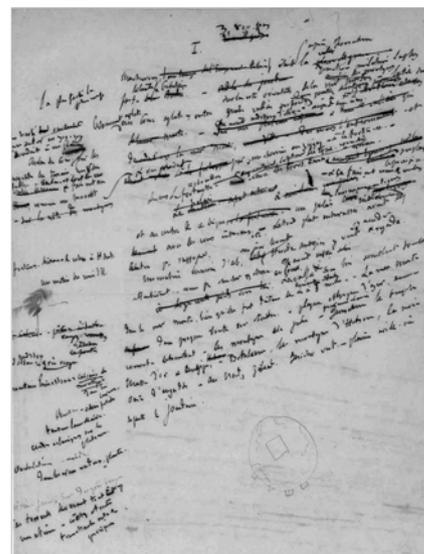


im.04 / Friedrich Hölderlin, « Ovids Rückkehr nach Rom ». Württembergische Landesbibliothek. Hölderlin-Archiv. Cod. poet. et philol., f° 63, fasc. 1-6, 52 b

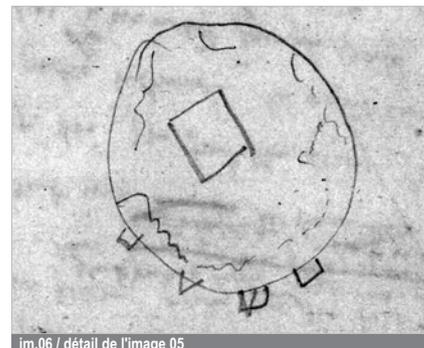
pour un faire à venir. Ce poème-là n'a jamais été écrit, on ne possède pas de poème qui lui correspond. Je me demande si on n'est pas plus proche d'une partition musicale que d'un brouillon au sens usuel du terme. Ça n'est pas totalement d'une rareté absolue chez les poètes. À partir du moment où il y a cette sensibilité à la forme qui est ainsi une mise en place... Ce qui m'intéressait, c'est que cette mise en place passe par le visuel et que c'est d'abord une mise en place spatiale avant d'être une mise en place verbale. Ce n'est pas de l'écriture, c'est du support visuel, mais plus riche, plus compliqué que le seul écrit, même si on récuse la vieille définition de Saussure de simple codage de l'oral.

Je vais continuer en vous montrant des échantillons de la richesse du matériau graphique qu'on a dans les brouillons. Voici un ou deux exemples de **Flaubert**. Flaubert connu pour être l'homme-plume au cœur de l'écrit et du graphique visuel. C'est ce qu'on reconstitue comme la première phase de textualisation des premières lignes du conte Hérodiade. Très rapidement je vous rappelle la manière dont Flaubert travaillait. Il commençait par faire des scénarios de plus en plus développés, ensuite, il y avait plusieurs phases de textualisation, puis des phases de réécriture. Ça c'est un dossier sur lequel on a beaucoup travaillé, Almuth Grésillon et moi (on a écrit plusieurs articles là-dessus). Il y a, pour le 1^{er} paragraphe d'Hérodiade, 15 états possibles, 7 phases de scénarios, 3 phases d'écriture, 5 de réécriture et à chaque fois, quand la page devient tellement raturée, tellement corrigée qu'elle est pratiquement illisible, Flaubert prend une feuille de papier propre et recopie le dernier état atteint dans le texte dans l'étape précédente et il recommence... Et comme ça, en toute 15 fois. C'est donc le début de la rédaction du début qui, pendant les 7 phases du scénario, était resté à l'étape d'une simple ligne. Je vous cite de mémoire : « *Machairoodus, citadelle fortifiée l'horizon* ». C'est ça qu'il est en train de développer. (voir im.05)

Quelques caractéristiques importantes. Il y a, identifiés de manière très claire, une marge gauche et puis le corps du texte. C'est quelque chose qui est tellement important pour Flaubert qu'on a souvent dans ses manuscrits



im.05 / Flaubert, Hérodiade. Bibliothèque nationale de France, N.a.fr. 23662 (2), f° 732 v°



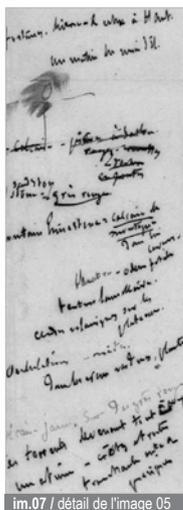
im.06 / détail de l'image 05

la trace d'une pliure qui matérialisait la marge. C'est une instruction : il commençait à écrire à droite du pli. Et la marge était donc un espace de réserve pour des interventions ultérieures. Il y a bien sûr les autres espaces blancs laissés par l'écriture, la marge haute et la marge basse. La marge basse, vous ne la voyez pas, je l'ai isolée ; c'est un dessin, un griffonnage au crayon (voir im.06) et, je vous rafraichis la mémoire sur Hérodiade : ça se situe dans une forteresse qui s'appelle Machairoodus et le texte de Flaubert dit « se

dressait au sommet d'un pic de basalte ayant la forme d'un cône aplati... avec des vallées de part et d'autre. » C'est une citadelle qui, vue du point de vue d'un oiseau, est circulaire et ce que Flaubert se dessine à lui-même avant de continuer à écrire, c'est une espèce de plan schématique. C'est aussi ça l'écrit : mélanger du texte et une espèce d'aide à la production d'écrit.

Là (voir im.07), j'ai pris le détail d'une partie de la marge et vous voyez qu'il y a aussi une espèce de croquis très schématique qui est probablement la citadelle et les vallées qui l'entourent. On a l'impression qu'il a essayé de passer son doigt dessus comme pour l'effacer... Dans l'enseignement, on le voit souvent. C'est aussi une manière de raturer. On peut salir avant que l'encre soit sèche. Ce qu'on voit aussi, c'est un espace de réserve que Flaubert a utilisé pour noter des choses qu'il est allé chercher dans une de ses sources bibliographiques, en-dessous, là, vous avez : « texture lamellaire... volcanique... sur les plateaux... ondulation des torrents ». Tout ça, c'est des choses qu'il a cherchées dans les livres, qu'il a lues sur la Palestine et qu'on verra réapparaître beaucoup plus loin dans la rédaction mais qu'il a simplement placées là comme un aide-mémoire. Vous voyez un espace de travail. La page est un véritable espace de travail.

Ça (voir im.08), c'est l'étape suivante du même texte et on comprend que pendant très longtemps les critiques



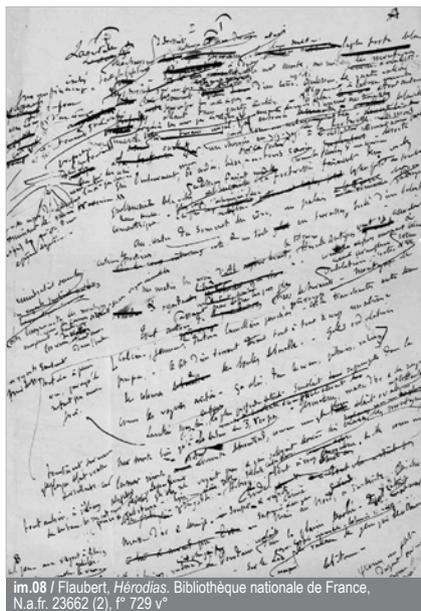
im.07 / détail de l'image 05

littéraires aient dit qu'il était inutile de se pencher sur les manuscrits de Flaubert, parce que, de toute façon, ils étaient indéchiffrables. Ils sont tout à fait déchiffrables, mais c'est un travail un peu compliqué ! Ce que je voudrais souligner c'est évidemment qu'on retrouve la marge, l'enchevêtrement quasi inextricable de réécritures, de ratures, d'ajouts et de choses de ce genre. C'est le fait que vous avez dans la marge une espèce de table

avec des choses qui partent sur les côtés et c'est accroché à une partie du brouillon qui est la description du fait que ce cône de basalte est entouré de quatre vallées profondes qui le rendent tout à fait difficile d'accès. Visiblement Flaubert a énormément de difficultés à écrire cette des-

cription, probablement parce qu'il n'arrive pas à choisir le point de vue selon lequel il va décrire, il va raconter. Il hésite entre le point de vue omniscient qui est forcément celui de l'auteur, qui serait l'image que je vous ai montrée tout à l'heure, circulaire et vue par au-dessus et le point de vue qui est celui de tous les commentateurs de l'Antiquité qui ont pour parler de cette citadelle terrifiante, inexpugnable, le point de vue d'un piéton qui passe, qui la voit d'en bas et qui en est effrayé. Et il a beaucoup de mal, lui, à se caler sur un point de vue spécifique, il n'arrive pas à faire sa description. Tout le travail qu'on voit dans la succession des réécritures consiste à enlever tous ces détails (« inexpugnable, terrifiant ») et à aboutir à une phrase d'une banalité assez extraordinaire : « Quatre vallées profondes l'entouraient : une par devant, deux sur les côtés, la quatrième par derrière. »

Je crois que la raison pour laquelle il a eu autant de mal, c'est ce problème de point de vue. Or, un professeur du Collège de France, Alain Berthon, qui parlait de neuroscience et faisait un cours sur les points de vue dans l'espace et les perceptions donnait cet exemple : *je vois la salle de l'endroit où je suis qui n'est pas la manière dont vous la voyez, vous, parce que vous n'avez pas la même position. Si vous venez à ma place, votre cerveau va automatiquement changer sa représentation pour l'ajuster à ce que vous voyez.* Ce qui est assez intrigant, c'est que Berthon nous a montré des expériences dans lesquelles des sujets, des patients, ont des difficultés à changer de point de vue ; ce sont des gens qui ont une lésion d'une partie

im.08 / Flaubert, *Hérodias*, Bibliothèque nationale de France, N.a.fr. 23662 (2), f° 729 v°

du cerveau. Vous savez que Flaubert souffrait de crises nerveuses probablement liées à une forme de syphilis - que les flaubertiens n'aiment pas trop rappeler parce que leur grand homme est forcément parfait... mais il souffrait de crises d'épilepsie. Or, les lésions dont une des manifestations sont les crises d'épilepsie, provoquent les difficultés d'ajustement du point de vue. Est-ce que Flaubert avait ça ? Ce serait un joli article à écrire. Je n'en ai pas la compétence. Un problème de point de vue ? Ici, pour s'aider, il est allé chercher du visuel, du graphique. Il est sorti du verbal pour arriver à débloquer l'écriture.

Ce manuscrit est marqué par des traits et c'est probablement des traits qui lui permettent à lui-même de se repérer dans les ratures pour recopier au propre dans l'étape suivante. Ce sont des instructions de lecture. Là aussi, ça

me paraît intéressant dans le contexte de la raison graphique puisque c'est un mélange de données verbales et de choses qui n'ont rien à voir avec la langue mais qui ont à voir avec la performance, l'énonciation et je vous rappelle, parce qu'il ne faut pas l'oublier, que Flaubert pratiquait le « gueuloir » et qu'il oralisait sa production écrite.

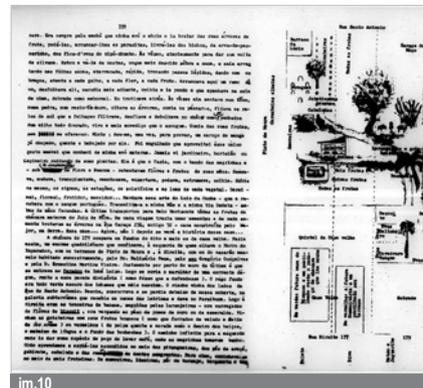
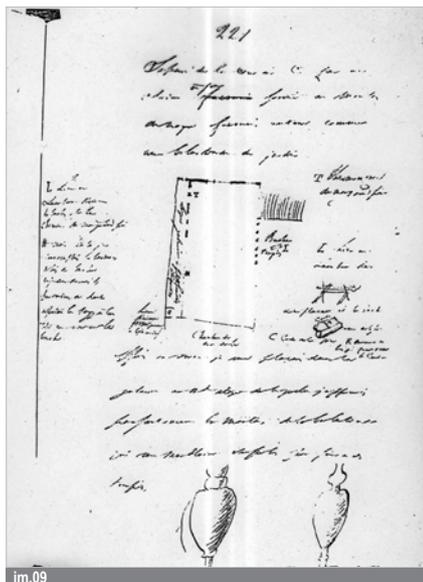
Autre exemple (voir im.09). Un contemporain de Balzac, **Stendhal**, un extrait de *La vie de Henri Brulard*. Je vous le montre parce que, là aussi, c'est une parfaite illustration de la raison graphique. Vous avez du texte, vous avez des dessins et vous avez un plan. Et il y a des parties de cet espace qui sont référencées par des lettres, légendées, et dans le corps du texte et dans la marge, il y a le texte qui correspond à ces emplacements. Une spatialisation et schéma un graphique.

La même chose au XX^e siècle par un **écrivain brésilien** (voir im.10). C'est un genre d'autobiographie. À gauche, un texte dactylographié – donc quelqu'un qui écrit directement à la machine – mais à droite, il a représenté l'espace qu'il décrit dans la partie gauche.



Voici un exemple (voir im.11) que nous avons souvent montré (on en a usé de ces exemples), un manuscrit de **Valéry**, extrait du dossier du poème *Été* et là aussi il va être très intéressant pour une discussion autour de la raison graphique parce qu'en haut, vous avez le début du poème, vous avez beaucoup de dessins ou de graffiti. À gauche, on dirait un peson. Au centre, un personnage avec un sabre ou une épée tient quelque chose comme un pantalon. Le mot « Valéry » barré dans un cartouche. Et puis vous avez des listes de champs sémantiques. En bas : *île, golfe, champ, lit, flotte, banc, chemin, plaque, place...* etc.

C'est tout à fait caractéristique des manuscrits de travail de Valéry. Une chose n'est pas là : une des habitudes de Valéry, c'est de mélanger à ça des calculs algébriques, des équations genre équations du second degré, pas

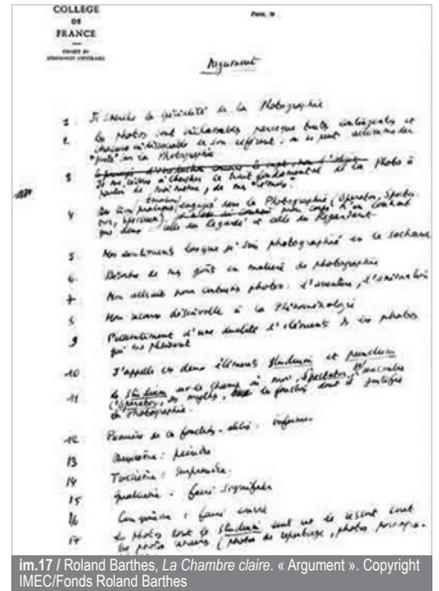


La ratte, traduit il y a quelques années. Cela se situe au milieu de plans. Il commence par faire un plan en 3 colonnes. On a un système « Goody », si je puis dire, avec des listes dans des colonnes. Progressivement, ça s'enrichit, se complexifie. En haut, à gauche, horizontalement... à droite, verticalement... en bas, la tête en bas... il y a des rats. Comme une reconquête de l'espace graphique par le dessin et dle retour du contenu sous forme d'image, à l'intérieur du texte en train de s'écrire. À la fin, c'est quasiment une gravure qui peut être publiée en tant que gravure. C'est intéressant, cette imbrication du visuel scriptural, de l'image et du dessin. À quel type d'écrit a-t-on affaire dans ce cas ? On est évidemment dans le monde de l'écrit, mais tellement différent de celui d'Aragon.

Pour la curiosité de la chose, je vais vous montrer des exemples qui illustrent l'absurdité de la raison graphi-

que... Un chercheur italien, éminent flaubertien, **Giovanni Bonacorso**, a transcrit l'intégralité des manuscrits des *Trois contes* de Flaubert avec cette idée passionnante, mais tout à fait folle, de transformer ce que je vous ai montré en une liste imprimée à l'aide d'une série de codes et de signes diacritiques (voir im.15). Je vous ai donné un échantillon de ces signes : « variante en interligne supérieure, 1^{ère} campagne », « variante 2^{ème} campagne » etc. Voilà ce que cela donne... (voir im.16) C'est la fameuse boutade, qui vient d'ailleurs d'une flaubertienne : « *Il est heureux qu'on ait les manuscrits originaux en fac-similés pour aider à lire les transcriptions qui en ont été faites !* » C'est un paroxysme de la raison graphique, point limite de non retour !

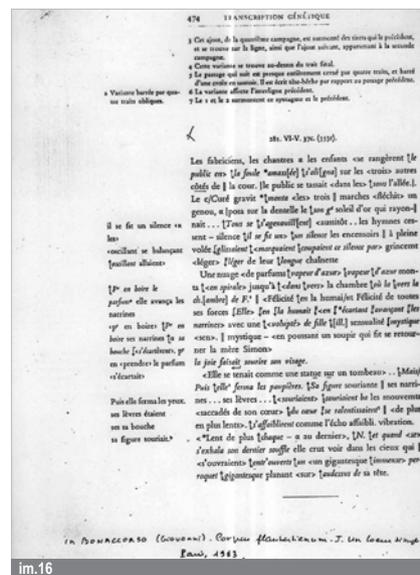
J'en viens à mon avant-dernier exemple qui est de **Roland Barthes** comme artisan de la raison graphique, parce qu'il me permettra d'illustrer l'import-



im.17 / Roland Barthes, *La Chambre claire*. « Argument ». Copyright IMEC/Fonds Roland Barthes

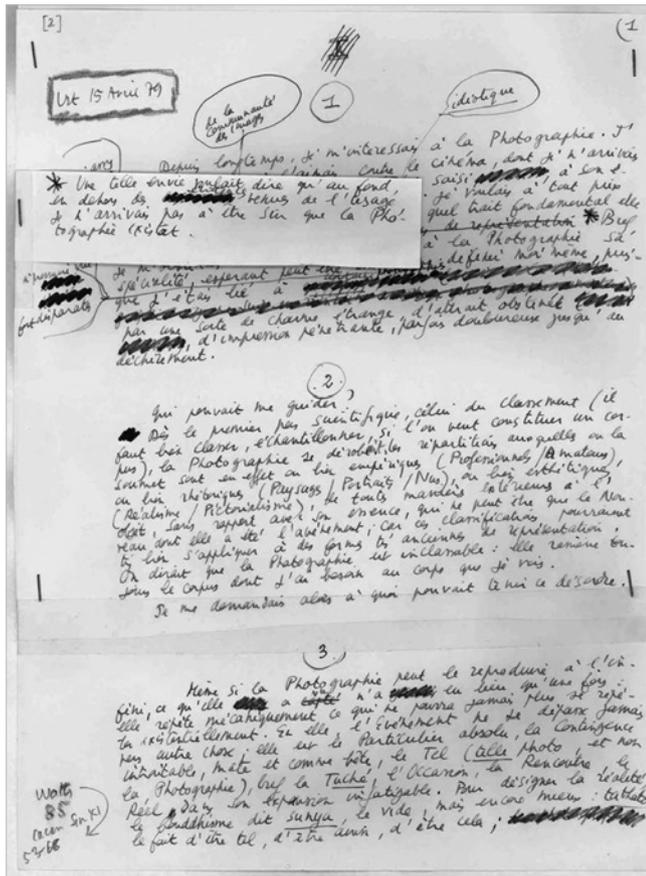
SIGNES EMPLOYÉS DANS LA TRANSCRIPTION	
<i>italique</i> : variantes interlinéaires	
↑	variantes en interligne supérieur, 1 ^{ère} campagne
↑	variantes en interligne supérieur, 2 ^{ème} campagne
↑	variantes en interligne supérieur, 3 ^{ème} campagne
↑	variantes en interligne supérieur, 4 ^{ème} campagne
↓	variantes en interligne inférieur, 1 ^{ère} campagne
↓	variantes en interligne inférieur, 2 ^{ème} campagne
↓	variantes en interligne inférieur, 3 ^{ème} campagne
←	ce qui précède le cran est en marge
→	ce qui suit le cran déborde de la marge
< . . >	ratures
/sa	surcharge
[. .]	reconstitution, entière ou partielle, d'un mot
[. .]	crochets remplaçant ceux de Flaubert
*	lecture conjecturale
	fin de ligne

im.15



im.16

tance de l'outillage, au sens le plus matériel du terme, dans le processus de production textuelle à l'écrit. Un exemple de la chose commentée par Goody, c'est l'argument que Barthes appelle « l'argument de la Chambre claire » (voir im.17). C'est une espèce de table des matières. Vous avez une liste ordonnée, classée, c'est absolument classique. Ici (voir im.18 page suivante), plusieurs instruments d'écriture : le stylo bleu que Barthes aimait utiliser, les ratures avec un feutre bleu plus sombre, un feutre noir, un crayon de couleur rouge, du crayon. Une pluralité de moyens d'écriture et il y a une photo célèbre de Barthes à sa table d'écriture où on voit tous ces instruments. Des agrafes. Barthes se sert d'une agrafeuse pour coller une paperolle qu'il faut retourner pour voir l'emplacement signalé par un astérisque à droite. Entre la fin du n°2 et le 3, il y a du scotch qui montre



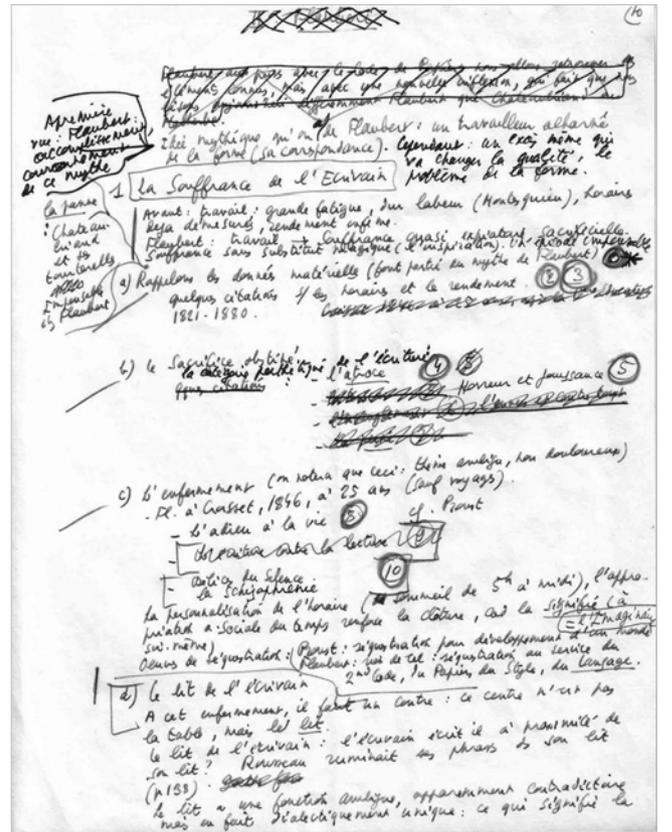
im.18 / Roland Barthes, La Chambre claire, Manuscrit, n° [2]. Copyright IMEC/Fonds Roland Barthes

que tout ça, c'est un montage. Voilà à quoi ressemble un manuscrit de Barthes.

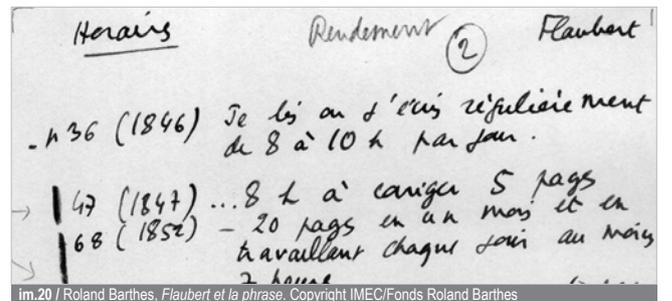
Un deuxième exemple de manuscrit de Barthes (voir im.19) : des biffures, des choses dans la marge, des marques de briquet – ça c'est classique – mais je vous le montre parce que vous avez des chiffres cerclés au crayon rouge. Il s'agit d'un fragment d'un manuscrit intitulé *Flaubert et la phrase*, un article que Barthes avait publié en hommage à Jacobson vers 1977 je crois... Barthes était un grand utilisateur de fiches pratiques. Il avait inauguré ça au sanatorium : il avait lu tout Michelet en le mettant en fiches. C'était sa manière de travailler. Il a lu une édition de la correspondance choisie de Flaubert ; il a fait des fiches et ses références sont des renvois aux fiches. Et voilà,

par exemple, une fiche (voir im.20). Vous lisez « horaires, rendement, Flaubert, page 36 : je lis ou j'écris régulièrement 8 à 10 heures par jour... »

Je reviens en arrière (im.19). À gauche du renvoi 2, vous avez quelques citations sur des horaires, les rendements... Et quand on retourne au texte final, on a tout ça sous



im.19 / Roland Barthes, Flaubert et la phrase. Copyright IMEC/Fonds Roland Barthes



im.20 / Roland Barthes, Flaubert et la phrase. Copyright IMEC/Fonds Roland Barthes

forme de texte. C'est intégré. On n'a pas le brouillon, on n'a que le texte imprimé. Je voudrais revenir pour quasiment terminer sur un exemple de la manière de travailler de Barthes. Ce que je vous reproduis ici, c'est un fragment de papier collé sur un des feuillets du brouillon de *La chambre claire*. Vous voyez peu de choses (vous l'auriez vu plus facilement sur un film...) c'est du découpage aux ciseaux, ce n'est pas totalement rectiligne. Dans le dossier génétique de *La Chambre claire*, vous avez deux chemises : une que Barthes a appelée « Manuscrit » et une « Chutes, premier brouillon ». Dans cette chemise de Chutes, il y a quelques feuilles, format 21/29.7, quelques feuilles entières, mais beaucoup de morceaux de papier écrits. Quand on prend les morceaux qui ont été agrafés, scotchés dans le manuscrit et intégrés à autre chose et qu'on prend les chutes, on arrive à reconstituer plusieurs pages de ce « Premier brouillon ». Ça s'emboîte. Vous êtes obligés de me croire sur parole... Vous avez la reconstitution de ce « premier brouillon ». Ça me paraît tout à fait important dans le commerce que nous pouvons avoir sur les manuscrits, sur l'écriture en tant qu'instrument de production de texte. C'est le caractère absolument fondamental d'une technique au sens strict c'est-à-dire l'instrument d'écriture, les supports, les outils, que ce soit une paire de ciseaux, un crayon, une agrafeuse, un rouleau de scotch. (Entre parenthèses, le rouleau de scotch fait le drame des conservateurs parce que ça ne résiste pas au temps et ça attaque le papier. Heureusement,

qu'on les a numérisés... Quelque chose qui n'est pas explicite quand on parle de la raison graphique, c'est cette prégnance des outils d'écriture, qui sont absolument fondamentaux.

C'est un peu un clin d'œil à Jean Foucambert : c'est pour ouvrir sur les nouveaux outils d'écriture que sont les traitements de texte. C'est une page des données de sortie (*voir im.21*). On a un logiciel héritier du logiciel *Genèse du texte* développé à l'époque par l'AFL et l'INRP, par Jean Foucambert et toute son équipe. Simplement il n'est plus sous MS.DOS, mais sous Windows, mais il a les mêmes caractéristiques. Il donne, quasiment à la demi-seconde près, tous les éléments d'écritures qui se sont passés, en l'occurrence des frappes de clavier, des clics souris et des déplacements du curseur et ça permet de repasser ce qui est très tentant d'appeler le fil du processus de production. J'ai voulu terminer là-dessus, pour rendre hommage à ce logiciel qui date de 15 ans maintenant, mais aussi pour indiquer en guise de conclusion que ces nouvelles technologies d'information poseront problème

par rapport à la raison graphique et à la manière d'écrire que nous avons apprise, dans la mesure où elles troublent considérablement l'espace graphique. Ce sont des choses qui ont été beaucoup dites mais pensez aux pages déroulantes qui se déplacent en permanence (même si on peut aller de page en page), pensez au fait que, sauf manipulation, le texte est indéfiniment propre. Il n'y a jamais trace de rature, on perd la mémoire des opérations en écriture. Je me souviens que, déjà, dans une table ronde que j'avais faite à Nanterre il y a vingt ans, on avait invité quelques écrivains qui nous avaient dit « *On est tenté de dire aux ordinateurs « Rendez nous notre corbeille à papiers... »* ». C'étaient toutes ces chutes, ces rayures, ces biffures, ces ajouts. Ces écrivains avaient le sentiment qu'ils étaient brimés et c'est quand même d'une certaine manière un espace graphique qui est supprimé ou qui est profondément bouleversé par l'écran, le clavier et le mode d'affichage. Je crois que je vais m'arrêter là, mais ça mériterait un colloque entier d'autant que je crois que certaines écoles ont la chance de pouvoir utiliser cet outil au moment d'entrer dans l'écrit.

Je vous remercie.

JEAN FOUCAMBERT : L'apparente facilité d'Aragon qui ne rature pas, c'est quand même étonnant. L'hypothèse que j'avais avancée c'est qu'il était tellement familier avec le fait de penser dans l'écrit, comme les Latins, « *Ils pensaient à l'écrit et transcrivaient.* » Ils avaient la raison graphique dans la tête, nous on a besoin de la matérialité du support.

WritingMode	Output	Start/End	Start/End	End/End	Action/Time	Process/Time	Process/Location	X	Y
0	0	2540	00:00:00	2610	00:00:00	00	2540		
0	1	2640	00:00:00	2710	00:00:00	02	120		
0	2	2710	00:00:00	2800	00:00:00	170	70		
0	3	2800	00:00:00	2900	00:00:00	21	200		
0	4	4100	00:00:00	4200	00:00:00	70	1000		
0	5	4200	00:00:00	4300	00:00:00	93	200		
0	6	4300	00:00:00	4400	00:00:00	42	800		
0	7	4400	00:00:00	4500	00:00:00	94	200		
0	8	4500	00:00:00	4600	00:00:00	42	200		
0	9	4600	00:00:00	4700	00:00:00	94	200		
0	10	4700	00:00:00	4800	00:00:00	42	200		
0	11	4800	00:00:00	4900	00:00:00	94	200		
0	12	4900	00:00:00	5000	00:00:00	70	1000		
0	13	5000	00:00:00	5100	00:00:00	93	200		
0	14	5100	00:00:00	5200	00:00:00	42	200		
0	15	5200	00:00:00	5300	00:00:00	94	200		
0	16	5300	00:00:00	5400	00:00:00	42	200		
0	17	5400	00:00:00	5500	00:00:00	94	200		
0	18	5500	00:00:00	5600	00:00:00	42	200		
0	19	5600	00:00:00	5700	00:00:00	94	200		
0	20	5700	00:00:00	5800	00:00:00	42	200		
0	21	5800	00:00:00	5900	00:00:00	94	200		
0	22	5900	00:00:00	6000	00:00:00	42	200		

JEAN-LOUIS LEBRAVE : C'est tout à fait vrai. On a été très frappé par Aragon. Très souvent ses manuscrits et brouillons de poèmes comment par sept ou huit vers sans aucune rature, et qui contrastent extrêmement fortement avec la suite qui est vraiment le chaos. La bonne explication, c'est probablement qu'il a composé les huit premiers vers dans sa tête et s'est mis à écrire une fois qu'il a terminé ces huit premiers vers. Il les a transcrits. Il continue avec l'outil scriptural.

J. FOUCAMBERT : Les huit premiers vers, c'est son empan de mémoire « graphique ».

J-L. LEBRAVE : Il a une vraie facilité de production de vers. C'est un peu comme il cause. Cela vient facilement.

Dans la salle : On ne voit pas de temps de silence chez Aragon. Il a pu aussi attendre deux heures avant d'enchaîner.

J-L. LEBRAVE : On le voit aujourd'hui avec les logiciels d'enregistrement. On peut chiffrer alors qu'avec les manuscrits, on en est réduit à des spéculations.

Bernard Curtet : Quelqu'un disait à Boris Vian « Tu vas super vite à faire un texte, écrire une chronique ou une chanson » et il répondait « Oui, mais tu ne te rends pas compte que je me suis entraîné avant ! » Il y a aussi Trenet qui composait des chansons dans un train. Il y a aussi une capacité de mémoire. On emmagasine des choses dans sa tête, des savoir-faire...

J-L. LEBRAVE : Cela dépasse la production écrite. Beaucoup d'artistes disent (Picasso, je crois, était dans ce cas) que le moment de création apparente (le moment où le peintre va prendre sa toile ou le moment où l'écrivain va prendre son papier pour écrire) est infime par rapport à la gestation qui par définition ne laisse pas de trace. Ce n'est pas un aveu que je fais avec plaisir parce que ça relativise beaucoup la capacité que nous pouvons avoir à reconstituer le processus créateur parce qu'une bonne partie nous échappe.

J. FOUCAMBERT : Si on revient à Plin ou Aragon, on peut quand même penser que c'est bien de « l'exercice de la raison graphique », mais sans écrit. C'est là que ça devient du 2^e ou du 3^e degré.

J-L. LEBRAVE : Dans les arts de mémoire, ce qui m'a toujours fasciné, c'est la métaphore : on écrit dans le cerveau comme on écrirait sur une tablette de cire bien qu'ils n'écrivent pas. Pour une performance orale, ça transite par une représentation sous forme d'écrit et d'écriture.

J. FOUCAMBERT : L'écrit d'Aragon est dans la tête.

Dans la salle : Cela m'arrive souvent d'écrire dans ma tête quand je suis en voiture. Et soit j'attends le terme du voyage pour tracer sur mon petit carnet, soit je sens que ma mémoire ne fonctionne plus et je suis obligé de m'arrêter pour aller vers le petit carnet ou le « post-it »... Et je repense à l'atelier d'écriture d'hier, comme il nous

fait parcourir l'arc complet du processus créateur, l'état de saisissement dont parle Didier Martz. On a la chance de pouvoir garder toutes les traces de genèse d'un texte. Et entre l'écriture et la réécriture du texte, ça représente en gros deux fois le temps d'écriture sur un total de quatre heures.

J-L. LEBRAVE : C'est très bien d'avoir un témoignage interne qui confirme l'intuition qu'on pourrait avoir, nous, de l'extérieur.

Dans la salle : Et l'écriture de la musique ? Est-ce qu'on n'écrit pas ce qu'on entend ?

J-L. LEBRAVE : Je crois que c'est indiscutable. On a commencé à travailler sur la genèse musicale, mais c'est un continent. Je ne crois pas dire de bêtises en vous disant qu'on a les deux grands types : les musiciens qui disent écrire à la table et ceux qui écrivent au piano. C'est très schématique. Donc, les musiciens qui ont une composition plus abstraite écrivent à la table, et ceux qui inventent des sons et qui les transcrivent ensuite. Je pense qu'évidemment ce serait logique que la poésie se situe du même côté de la voix et du son. Mais il y a des poésies visuelles. Certains poètes visuels... ■