

Claire Bustarret

CNRS, Centre Maurice Halbwachs

Les supports de l'écrit à l'épreuve de l'informe : écriture et bricolage dans les manuscrits modernes et contemporains

Résumé

Les manuscrits de travail de la période moderne et contemporaine se prêtent à une analyse matérielle susceptible de documenter les « façons de faire » des scripteurs. La notion anthropologique de bricolage permet d'aborder l'activité d'écriture comme un travail de production relevant d'un savoir-faire technique, mais aussi comme un processus d'expérimentation à partir d'un outillage matériel donné. Le papier, privilégié comme support d'écriture avant l'avènement de l'ère électronique, est traité tantôt comme un matériel qui prescrirait des usages normés, tantôt comme un matériau limité mais transformable.

Dès lors que le support d'écriture n'est plus seulement un réceptacle passif mais participe à l'activité scripturale, plusieurs actes spécifiques sont à prendre en compte dans la fabrique de l'objet écrit, tels que plier, découper et coller, voire griffonner. Ces actes contribuent à façonner un espace d'inscription complexe, à la fois stratifié et tri-dimensionnel, jalonné de repères tactiles et visuels. L'analyse matérielle de divers corpus de brouillons littéraires permet de constater qu'à la différence des supports électroniques, travailler à la main sur un support tangible permet au scripteur de se confronter à l'émergence de l'informe et de l'intégrer aux processus d'écriture.

Abstract

Modern and contemporary working drafts allow for a material analysis enabling us to study the writers' « façons de faire ». The anthropological concept of « bricolage » applied to the writing activity turns it into a production work relying on specific technical know-how, as well as an experimental process making use of certain given tools. Paper, privileged as a writing support before the electronic era started, has been treated either as a normative equipment bearing prescriptions for use, either as a limited material which the user may transform.

Since the writing support is not perceived anymore as a mere passive receptacle, but as a participant to the scriptural activity, several specific acts must be taken into account in the making process of the written artefact, such as folding, cutting and pasting, as well as doodling. Such acts contribute to give shape to a complex space devoted to inscription, a stratified, tri-dimensional space, marked by tactile and visual landmarks. The material analysis of various *corpora* of literary drafts tends to prove that, unlike writing with electronic tools, working by hand on a materially tangible support allows the writer to be confronted to the emergence of the formless, and to integrate it into his/her writing processes.

Mots clés : écriture, support d'écriture, papier, manuscrit littéraire, brouillon, Claire Bustarret.

S'intéresser aux supports d'écriture employés par des écrivains que l'on peut considérer comme des praticiens professionnels de l'écrit permet d'aborder le travail de production de texte sous l'angle particulier de sa matérialité. Les *corpus* constitués de ce que l'on désigne désormais comme « manuscrits de travail » de la période moderne et contemporaine, qui jusqu'aux dernières décennies du XX^e siècle furent principalement écrits sur papier, se prêtent en effet à une analyse matérielle susceptible de documenter les « façons de faire » des scripteurs, qu'elles soient banales ou exceptionnelles. Certes, l'activité d'écriture relève d'un savoir-faire technique que les sociétés lettrées (et pas uniquement en Occident) ont toujours constitué en enjeu crucial de transmission et de pouvoir.¹ Certes, l'outillage technologique prescrit certains usages (on n'écrit pas avec un clavier d'ordinateur comme avec un stylo, ni avec une machine à écrire comme avec une

plume d'oie), et les genres textuels comportent, du moins en principe, des exigences formelles bien diverses (on n'écrit pas un compte-rendu administratif comme un roman, une lettre d'amour comme un article de presse) – mais ces deux versants de l'activité d'écriture, geste technique et procédés rédactionnels, feignent bien souvent de s'ignorer.

Or la production textuelle est indissociable des procédures d'inscription qui donnent forme à tout objet écrit.² S'il existe des normes graphiques régissant les pratiques manuscrites, en partie explicitées dans les manuels et méthodes d'enseignement, elles concernent surtout la gestualité et la mise en forme de l'écrit en prévision d'une circulation dans un espace socialisé, et non dans l'espace privé (pourtant lui aussi animé de circulations et déplacements d'objets écrits) que constitue la table de travail.³ Toutefois elles affectent suffisamment l'usage des supports pour que les produits de papeterie destinés à l'écriture se voient conférer des fonctions spécifiques dans une culture ou une situation scripturale donnée (ainsi le « papier à lettre » que mentionne Balzac dans sa correspondance,⁴ le « cahier de brouillon » faisant office de registre et de journal dans une communauté malienne au XX^e siècle,⁵ le « papier machine » qu'évoquait Derrida en 1997,⁶ etc.). Du point de vue des supports qu'ils utilisent, les scripteurs sont donc en premier lieu des consommateurs, et, pour la période qui court du XVIII^e au XX^e siècle, essentiellement des consommateurs de papier. Ce n'est pas le lieu ici d'enquêter sur les sortes de papier employées, sur leur qualité, leur format ou leur provenance, mais d'interroger les modalités d'utilisation auxquels se sont prêtés ces matériaux dans le mouvement même de la fabrication du manuscrit.

Car, pour s'en tenir au cas de la production littéraire, l'art de faire – en l'occurrence, l'art d'écrire en tant qu'il relève d'une *tekhnê* – se départit souvent des pratiques normées ou des usages attendus (en l'occurrence du support papier) par un recours à ce que Michel de Certeau décrit comme le *bricolage*.⁷ Les termes qu'employait l'anthropologue en 1980 dans son « Introduction générale » à *L'Invention du quotidien* s'appliquent fort bien aux pratiques d'écriture : la capacité des scripteurs à « s'approprier » un carnet ou une feuille volante, l'« inventivité artisanale » qu'ils déploient pour « combiner entre eux » des éléments hétérogènes par le collage ou l'agrafage ont rarement fait l'objet d'une élaboration théorique. Aussi paraît-il légitime de les rapprocher de ces « vagabondages efficaces » que Certeau range, avec les « lignes d'errés » des enfants autistes décrites par F. Deligny, parmi les « pratiques signifiantes méconnues » qu'il convient d'aborder avec un surcroît d'attention. Mais tandis que Certeau s'intéressait avant tout aux modes de réception ordinaire d'émissions

télévisées, aux déplacements dans le milieu urbain, aux façons de lire, d'habiter ou de cuisiner, ma longue fréquentation des manuscrits de travail m'incite à appliquer la notion de *bricolage* aux pratiques d'écriture.

Il s'agit en particulier de mieux cerner comment les processus scripturaux, indéniablement liés à un projet de forme, peuvent comporter une confrontation du scripteur à l'expérience matérielle de l'informe – par ce terme je tenterai de saisir ce qui résiste à la mise en forme, ce qui échappe à l'intention de « mise au net » pour perpétuer l'instance éminemment générative des « paperasses », amas d'écrits plus ou moins chaotiques dont émerge *volens nolens* une œuvre, ou plus précisément un manuscrit. Pierre Michon a lui-même défini la pratique scripturale en termes de bricolage : « Quand dans sa vie on commence à écrire (plus ou moins jeune), on n'a pas tout à fait conscience qu'on est en train de bricoler cet artéfact que certains appelleront un “manuscrit”, si on a de la chance. »⁸

Le support papier : matériau ou matériel ?

Du point de vue de l'histoire technique, le papier conquiert l'espace de la production écrite en relation à d'autres matériaux pré-existants ou co-existants (pierre, argile, cuir, bois et fibres végétales, tissu) et n'impose que lentement sa suprématie dans la culture occidentale. C'est sur la longue durée qu'il entre en concurrence avec d'autres matériels destinés aux usages manuscrits, tels que le parchemin ou les tablettes de cire, encore en usage jusqu'au XVII^e siècle. Montée en puissance grâce à l'essor du livre imprimé, la production papetière européenne, qui demeure artisanale jusqu'aux premières décennies du XIX^e siècle, distingue l'écriture parmi les multiples usages de ce matériau. Le papier « impression » et le papier « écriture » correspondent à deux catégories à la fois techniques et commerciales, adaptées selon leur encollage à des encres dont la composition diffère. Au cours du XVIII^e siècle, tandis que la fabrication connaît d'importants perfectionnements, en particulier aux Pays-Bas et en France, des sortes de papier à écrire de plus en plus fines voient le jour, dont les plus réputées, dites « hollandaises », alimentent la pratique croissante de la correspondance.⁹ Ainsi Jean-Jacques Rousseau réclame-t-il à l'un de ses fournisseurs un papier à lettres de marque « Honig » et non « Zoon », n'ayant pas conscience que la marque complète, d'origine hollandaise, était « J. (parfois I.J. ou H.J.) Honig & Zoon » (Honig & Fils),¹⁰ parce qu'il utilisait le papier plié de telle façon que le filigrane n'était que partiellement lisible. Et, bien au-delà de la consommation individuelle des hommes de lettres, comme l'ont montré de récentes études, les besoins des

administrations reposent alors sur une abondante consommation papetière, et les empires coloniaux sont aussi des « empires de papier », pour une large part d'emploi manuscrit.¹¹

Cependant, le commerce du papier traite encore ce produit comme un matériau, et c'est aux usagers de transformer eux-mêmes les feuilles achetées par rames pliées *in-folio* en cahiers, registres, fiches, selon leurs besoins. Certes, des professionnels tels que libraires, relieurs ou secrétaires peuvent intervenir pour transformer le papier brut en matériel prêt à l'emploi, mais c'est le plus souvent sur commande, et sous le contrôle direct du scripteur. Ainsi, la provenance du papier employé par Montesquieu au cours des années 1740 pour rédiger les brouillons de *L'Esprit des lois*, puis au début des années 1750, après une première édition, pour les réviser, montre que les différents secrétaires qu'il employait selon son lieu de résidence étaient chargés d'approvisionner le philosophe en papier.¹² Ils achetaient à Bordeaux du papier fabriqué en Périgord et à Paris du papier d'Auvergne, qu'ils pliaient et assemblaient en cahiers *in-quarto* à mesure que le philosophe développait ses chapitres, les faisait copier, les corrigeait et les redistribuait lorsqu'il modifiait le plan de l'ouvrage.

Une quinzaine d'années plus tard, Jean-Jacques Rousseau avoue prendre un certain plaisir à accomplir lui-même, lors de la mise au net, ces tâches manuelles que sont le pliage, le découpage, la couture, l'inscription à la pointe sèche du cadre de la page au préalable repéré par des épingles. S'il maîtrise le savoir-faire des copistes professionnels, l'auteur des *Confessions* s'en sert à des fins qui ne sont pas uniquement récréatives, quoi qu'il en dise. La valeur esthétique qu'ajoutent à l'objet autographe la qualité du papier, le choix du format et l'exécution calligraphique, font du manuscrit qu'il compte offrir en hommage un exemplaire unique, gage de relations où l'affect et la dépendance économique sont étroitement associés. Or, à l'instar du manuscrit des *Confessions* conservé à Neuchâtel, ces copies d'apparat redeviennent souvent, au fil des corrections et au gré des brouilles plus ou moins définitives avec les dédicataires, des manuscrits de travail que le philosophe finit par conserver sur sa table de travail.

La description qu'il donne dans le *Deuxième dialogue* des habitudes de travail de Jean-Jacques copiste de musique s'applique également au processus que subissent maints manuscrits :

Il fait beaucoup de fautes, et il les corrige ensuite en gratant son papier avec une perte de tems et des peines incroyables. J'ai vu des pages presque entières qu'il avoit mieux aimé grater ainsi que de recommencer la feuille, ce qui auroit

été bien plus tôt fait. [...] et souvent, faisant faute sur faute je l'ai vu grater et regrater jusqu'à percer le papier sur lequel ensuite il colloit des pièces.¹³

Recourant aux grattages afin d'éviter les ratures, il tente de contenir le retour d'une écriture de travail, ou en travail, qui s'immisce dans un espace agencé d'avance pour la mise au net. Mais la prolifération des notes de bas de page et des ajouts interlinéaires finit par déborder de toutes parts le cadre fixé et ruine l'*artefact* un temps conçu comme définitif. Le matériau sublimé, trop tôt fétichisé en un corps écrit idéal, succombe aux écorchures¹⁴ répétées des repentirs, pour se trouver réduit à son statut de simple matériel artisanal, que la main laborieuse manie sans plus d'égards que la plume, les ciseaux ou la cire nécessaire aux collages. Comme pour mieux se démarquer d'un stéréotype du génie, Rousseau fait valoir dans ses *Confessions* la matérialité même du brouillon en tant que preuve du travail accompli : « Mes manuscrits raturés, barbouillés, mêlés, indéchiffrables attestent la peine qu'ils m'ont coûtée. »¹⁵

Tout autre est la situation un siècle plus tard, après que la mécanisation a engagé la papeterie sur la voie d'une véritable industrialisation. Les formats et qualités disponibles se diversifient d'autant plus que la pâte de bois commence à supplanter la pâte de chiffons, et que les interventions chimiques et mécaniques permettent de modifier la rugosité et la porosité du papier à écrire, désormais soumis aux exigences de la plume de métal. Le développement dans les fabriques d'une ultime étape de façonnage met sur le marché différents objets destinés à l'écriture, tels que les cahiers d'écoliers et les carnets brochés ou dotés d'une reliure rigide. Conçus pour satisfaire les usages scolaires, commerciaux et administratifs, ces supports manufacturés sont vendus comme matériel d'écriture prêt à l'emploi. L'alternative entre supports reliés et feuilles volantes constitue dès lors une option déterminante dans la panoplie des écrivains.

Les pratiques ne se soumettent pas pour autant aux usages prévus par les fabricants. Il est même curieux de constater combien les gestes d'appropriation du support qui se manifestent dans les manuscrits de travail semblent s'affirmer à mesure que les produits commercialisés prescrivent plus explicitement, par leur dénomination même, un emploi spécifique. Bien qu'il choisisse pour rédiger ses romans un papier de qualité moyenne, Zola se démarque des formats commerciaux courants en découpant (ou faisant découper) soigneusement chaque feuillet de vélin beige satiné au format qu'il a adopté de façon quasi-exclusive, selon un rituel d'écriture presque invariable.¹⁶ Loin de se conformer à l'emploi linéaire du cahier d'écolier, comme le faisait Colette, demeurée sensible à

l'injonction scolaire, formelle, du « devoir à faire », Proust déploie quant à lui dans les brouillons de *La Recherche* une extraordinaire compétence de « bricoleur. »¹⁷

Une action sur le support peut-elle constituer un acte d'écriture ?

Non content de saturer l'espace de la double-page d'ajouts successifs d'une écriture cursive souvent peu lisible, qui serpente en zones juxtaposées parfois séparées d'un trait et se tasse dans les marges latérales, supérieures et inférieures, le romancier découpait des fragments qu'il transférait d'un cahier à un autre, et collait çà et là ces bandes de la largeur d'une page, parfois longues de plusieurs dizaines de centimètres, qu'il dénommait des « paperoles ». Le matériel ordinaire d'écriture redevient matériau brut sous les mains du bricoleur (et sous les doigts de couturière de celle qui l'assistait dans la gestion matérielle des collages, Céleste Albaret¹⁸). Ainsi traités, le format standard du cahier et son papier réglé ou quadrillé à marge rouge, si familiers dans la culture écrite issue de l'école de la Troisième République, servent à construire un *corpus* d'objets dont chacun est unique, et qui sont néanmoins tous interdépendants, sous l'effet d'un perpétuel remaniement des feuillets.¹⁹ Objets écrits labyrinthiques et mobiles, faits pour être maniés, dépliés et repliés, autour de l'axe fragile mais non remis en cause de la reliure centrale.

Ces cahiers bricolés, entièrement remodelés par l'écriture, tiennent à la fois, pour reprendre les termes de l'écrivain, de la cathédrale et de la robe – métaphores qui en soulignent autant le caractère artisanal que l'organisation spatiale complexe, conçue en trois dimensions. La complexité dynamique des « lignes d'errances » suivies par Proust au cours de la genèse fait littéralement exploser la structure formelle du cahier, structure qui pourtant rend possibles, et matérialisables, des circulations arborescentes (internes à chaque cahier, et entre plusieurs cahiers) préfigurant l'hypertexte. Sans l'ancrage stable de la couture centrale, sans la prise en main de chaque cahier comme unité distincte, l'édifice s'écroule. La robe aux innombrables plis ne tient, matériellement, qu'à un fil.

C'est bien évidemment aux spécialistes de génétique proustienne que revient la tâche ardue et délicate de reconstituer les étapes de tels montages, cependant nombre d'entre eux conviennent que l'analyse matérielle leur fournit des éléments parfois cruciaux, en particulier pour restituer la provenance de fragments déplacés.²⁰ L'ampleur de l'activité bricoleuse qui sous-tend les processus de rédaction de l'un des romans majeurs de la littérature française incite à

s'interroger sur la nature même des interventions que l'on désigne désormais sous le vocable « couper-coller », issu du lexique du traitement de texte électronique (*cut and paste*). La fortune de l'expression, devenue emblématique de l'écriture électronique – dont l'avènement coïncide à peu de choses près avec l'apparition de la critique génétique –, a sans doute contribué à rendre découpages et collages particulièrement visibles parmi les indices de la genèse relevés sur les manuscrits de travail. Mais, du fait que la matérialité de l'inscription n'est plus perceptible pour le scripteur posté face à l'écran, les mains sur le clavier, l'usage des logiciels tend aussi à masquer les enjeux concrets que comportaient naguère les gestes de découpage et de collage lorsqu'ils étaient effectués sur le support papier. En particulier, leur caractère quasi-irréversible.

Si l'on se réfère par ailleurs à la théorie des actes de langage d'Austin pour décrire les actes d'écriture, comme l'a fait Béatrice Fraenkel,²¹ il semblerait légitime de s'interroger sur le statut des interventions auctoriales affectant matériellement le support au cours de processus rédactionnels. Si « écrire » – à savoir inscrire, raturer, effacer ou repasser une inscription – « c'est faire », alors que sont plier, découper, déchirer, coller, percer, coudre le support papier d'un objet écrit, sinon un « faire » ? Les altérations que le scripteur a fait subir au papier *en écrivant* ne seront dès lors plus perçues par les chercheurs qui analysent un *corpus* manuscrit seulement comme des indices d'interventions textuelles, mais comme des actions de la main qui traite le support en véritable outil de production de l'écrit.²²

Le subjectile à l'épreuve de l'informe

Les manipulations du support au cours des processus rédactionnels sont en principe au service d'un projet de mise en forme textuelle, et non plastique. Elles ne relèvent pas toujours de méthodes, mais parfois plutôt de tactiques, voire d'impulsions. Ainsi l'étude matérielle des brouillons d'*Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel montre une utilisation des cahiers d'écolier diamétralement opposée à celle rencontrée chez Proust. L'écrivain se servait des cahiers comme de bloc-notes, dont il extrayait des feuilles volantes, non pas avant d'écrire, ni une à une, mais après avoir rédigé une courte séquence de quelques pages. Il déchirait alors les feuillets écrits afin de les détacher de la reliure du cahier, dégagant ce faisant autant de feuillets libres, encore vierges, à la fin du même cahier, qu'il saisissait en les tournant tête-bêche, de telle façon que la marge latérale se retrouvait à droite et non à gauche de la feuille. Il poursuivait alors la rédaction

sur autant de feuillets qu'il en avait d'abord employés avant de les détacher, avec la marge normalement positionnée à gauche. C'est cette curieuse alternance rythmée dans la disposition des marges, associée à l'identification des différentes sortes de papier, qui a permis de reconstituer de courtes séquences initiales qui seront ensuite dispersées, développées ou tronquées au cours de la genèse.²³

Or ce geste singulier, qui consiste à entamer un cahier symétriquement par ses premières et ses dernières pages, réfléchit en abyme, matériellement, le « procédé » verbal que Roussel a prétendu révéler dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*.²⁴ De fait, le procédé formel de télescopage verbal entre le début et la fin d'un texte (en jouant sur l'homophonie et la polysémie) fonctionne selon Roussel par « dislocations » successives. Ce terme conviendrait aussi pour qualifier le traitement matériel infligé au cahier : éliminant la reliure, l'écrivain utilise ce support à contre-emploi, en le désarticulant. Ainsi la main de Roussel qui déchire méthodiquement, non sans faire violence au matériel scriptural, met en acte le concept qu'il s'est donné pour méthode. Parce que le geste qui affecte le support d'écriture est irréversible, la contrainte matérielle agit sur le processus d'écriture bien au-delà des intentions formelles. En effet, les courtes séquences narratives initialement issues du geste de déchirer seront elles-mêmes par la suite disloquées et disséminées au cours de la genèse.

Parmi les écrivains férus de « couper-coller », Roland Barthes se distingue, par exemple dans ses brouillons pour *La Chambre claire*, par des procédés d'assemblages complexes, qui relèvent, à l'inverse du cas de Roussel, d'une certaine prudence.²⁵ Il a d'abord collé sur des feuillets de papier « machine » (feuillets de vélin blanc en principe destiné à la machine à écrire) certains fragments manuscrits ou dactylographiés prélevés parmi des versions antérieures, qu'il complète à la main, à l'encre bleue, d'une large écriture modelée par la souplesse d'un stylo à plume. Les collages comportent parfois plusieurs couches superposées – le terme de *montage* serait ici plus approprié car Barthes, sans doute conscient du caractère irréversible de la fixation par la colle, semble avoir procédé par étapes. Il commence souvent l'assemblage au moyen d'agrafes apposées au coin du fragment : au cas où une modification s'avèrerait nécessaire, les dégâts causés par les agrafes seraient minimes. Lorsque l'agencement le satisfait, moyennant parfois quelque ajout qui vient s'insérer à cheval entre le fragment et son support, l'écrivain pose une bande de ruban adhésif transparent par-dessus les agrafes, scellant ainsi le montage. Si toutefois une modification ultérieure intervient à l'endroit de la jonction, l'écrivain doit recourir au stylo à bille pour

inscrire quelques mots sur la surface plastifiée du ruban, dérogeant exceptionnellement à son goût pour la plume.

Une pareille attention à l'égard de la matérialité de l'écrit ne surprend guère de la part de Barthes. Pour d'autres que lui, investir une telle méticulosité maniaque dans les montages trahirait surtout la lenteur de la composition. Ainsi, Louis Guilloux a rendu compte des effets paralysants que peut induire une masse inextricable de notes préparatoires et de brouillons accumulés, face auxquels l'activité incessante de la main qui coupe et colle constitue un remède, mais aussi un leurre.²⁶ Plus radicale dans son maniement du support, Violette Leduc appliquera quant à elle aux cahiers d'écolier un procédé qui prend tacitement acte de l'irréversibilité du collage. Il consiste à coller en plein, à la colle blanche, chaque feuillet d'une version seconde, rédigée seulement au recto, sur la page ancienne, abondamment raturée, à laquelle il se substitue. Ainsi, la première version du récit *Ravages* se trouve ensevelie, page à page, par les couches superposées des versions successives, tandis que le cahier qui la porte gonfle à mesure que la genèse progresse, comme l'a montré Catherine Viollet.²⁷ Au lieu de se déployer en arborescences multiples, à l'instar des cahiers de *La Recherche*, le support ici thésaurise et accumule comme pour mieux condenser la matière scripturale, tout en condamnant définitivement l'accès aux phases antérieures du travail.

Toutefois, la matière de l'objet écrit encore informe n'est pas toujours perçue comme une menace, dont il faudrait par tous les moyens canaliser les débordements, et certains écrivains savent aussi aborder la confrontation avec humour, comme l'a fait Jules Vallès. Son récit *L'Insurgé* relate plusieurs « scènes d'écriture » hautes en couleurs, auxquelles B. Fraenkel s'est intéressée en tant que représentation parodique des pratiques scripturales, opposant l'univers des écrits administratifs et celui du journalisme.²⁸ J'en retiendrai ici quelques phrases qui font de la relation du scripteur avec son matériel d'écriture, et avec le manuscrit fabriqué, une sorte de corps à corps sans merci :

J'ai profité de ce que c'était dimanche et de ce que je n'allais pas au bureau, pour mettre la dernière main à mon ouvrage, et achever de recopier. Vite, relisons-nous !... Des ciseaux, des épingles ! Il faut retrancher ceci, ajouter cela !

J'ai jeté de l'encre de tous les côtés. Des passages entiers sont comme des bandeaux de taffetas noir sur l'œil, ou comme des bleus sur le nombril ! Je me suis coupé avec les ciseaux, piqué avec les épingles ; des gouttelettes de sang ont giclé sur les pages – on dirait les mémoires d'un chiffonnier assassin !²⁹

L'apprenti journaliste ose à peine remettre au directeur de la revue « [s]on manuscrit roulé, crispé, qui a l'air de se tordre de douleur au fond de [s]a poche ». Pourtant l'article, « qui ressemble à un hérisson, avec ses épingles de raccord » sera apprécié selon des critères propres à la presse : « Mais ça mord, votre copie, cher monsieur !... [...] ça mordra sur le public aussi ! »

Au-delà de l'anecdote, la présence de ciseaux et d'épingles nettement élevés au rang d'instruments d'écriture renvoie à cette vision de la production textuelle comme artisanat que revendiquait Proust lui-même, et que Guilloux valorisait dans *Le Pain des rêves* à travers la figure tutélaire du grand-père tailleur, rivé nuit et jour à la tâche. Certes, la figure de l'artisan peut faire l'objet de connotations diverses, mais elle a permis à de nombreux hommes de lettres de se démarquer d'une représentation strictement intellectuelle du métier d'écrivain, associée au stéréotype du génie inspiré. En faisant valoir comme un travail l'activité matérielle qu'implique tout projet d'écriture, ces scripteurs ont revendiqué la part du « faire » et l'engagement d'un corps agissant dans l'acte d'écrire. Bien souvent leurs pratiques ont inventé, remodelé ou détourné des supports commercialisés en tant que matériel d'écriture, comme l'attestent les manuscrits de travail parvenus jusqu'à nous. Les multiples altérations du support qu'on y observe ne se réduisent pas à des opérations fonctionnelles, aussi neutres et transparentes que le sont aujourd'hui les commandes électroniques du traitement de texte, elles traduisent une nécessaire et parfois violente confrontation à la mise en forme linéaire d'une œuvre écrite. Tandis que le *matériel* d'écriture est censé faciliter l'accomplissement d'un ordre scriptural qui serait pré-établi, par exemple selon un modèle scolaire ou administratif, le *matériau* résiste, impose des contraintes, sollicite « l'intelligence de la main » et offre des solutions imprévisibles à qui sait le travailler comme le ferait un tailleur, une couturière : en bricolant.

De fait, avec la figure de l'écrivain-bricoleur, s'institue dans l'univers littéraire une figure du scripteur en mouvement, à l'instar de Restif de la Bretonne,³⁰ et non pas uniquement assis à sa table, conformément à l'iconographie académique. Le sens premier de « bricoler », comme le rappelle Certeau, ne désigne-t-il pas la « façon de faire » du chien de chasse qui divague de droite et de gauche au lieu de suivre la piste en droite ligne ? Or, à l'ère du support papier, le *topos* du marcheur-écrivain suppose que le scripteur en vient à se passer de l'appui de la table, si bien qu'il lui incombe d'inventer des solutions pratiques originales. La question, que Philippe Lejeune a soulevée en étudiant le cas de Hyacinthe Azaïs,³¹ concerne également Jean-Jacques Rousseau, dont on sait qu'il notait au crayon

les ébauches des *Rêveries du promeneur solitaire* au revers de cartes à jouer, tout en arpentant les faubourgs. Ce tropisme de l'écriture ambulatoire, voué depuis lors à de vastes développements, fut d'abord ressenti comme un handicap, si l'on en croit ce passage des *Confessions* :

Je n'ai jamais pu rien faire la plume à la main, vis-à-vis d'une table et de mon papier : c'est à la promenade, au milieu des rochers et des bois, c'est la nuit dans mon lit et durant mes insomnies, que j'écris dans mon cerveau ; l'on peut juger avec quelle lenteur, surtout pour un homme absolument dépourvu de mémoire verbale, et qui de sa vie n'a pu retenir six vers par cœur.³²

En attendant que la période « fût en état d'être mise sur le papier », l'écrivain empruntait parfois un support moins noble, temporaire, la carte à jouer – qu'il néglige de mentionner lorsqu'il décrit le processus d'écriture laborieux qui le caractérise.

Si les écrivains omettent parfois certains détails matériels lorsqu'ils se mettent en scène en train d'écrire, il leur arrive aussi d'inventer des supports imaginaires plus appropriés à leur façon de faire que le matériel dont ils disposent concrètement. Dans son *Histoire du Romantisme*, Théophile Gautier dresse ainsi le portrait d'un Nerval bricoleur, qui, non content de coudre lui-même ses « petit[s] cahier[s] de papier », imagine le support d'écriture idéal sous forme d'une « bandelette » sans fin qui accompagnerait constamment le marcheur dans ses déambulations :

Ce n'était pas un homme de cabinet que Gérard. Être enfermé entre quatre murs, un pupitre devant les yeux, éteignait l'inspiration et la pensée ; il appartenait à la littérature ambulante comme Jean-Jacques Rousseau et Restif de la Bretonne. [...] Il travaillait en marchant et de temps à autre il s'arrêtait brusquement, cherchant dans une de ses poches profondes un petit cahier de papier cousu, y écrivait une pensée, une phrase, un mot, un rappel, un signe intelligible seulement pour lui, et refermant le cahier reprenait sa course de plus belle. C'était sa manière de composer. Plus d'une fois nous lui avons entendu exprimer le désir de cheminer dans la vie le long d'une immense bandelette se repliant à mesure derrière lui, sur laquelle il noterait les idées qui lui viendraient en route de façon à former au bout du chemin un volume d'une seule ligne.³³

Qu'il s'agisse de se battre à l'instar de Vallès avec la masse ou l'hétérogénéité des brouillons pour en tirer un « corps », un organisme textuel capable de « mordre », ou d'errer dans le monde tel Nerval produisant des inscriptions discontinues sur un ruban sans fin, précurseur de l'écran, le mode d'interaction de l'écrivain bricoleur avec les supports qu'il s'approprie implique un corps agissant. Quelle que soit la « façon de faire » des scripteurs, toute intervention matérielle sur le support qui constitue un acte d'écriture est une interaction complexe, où le rôle du papier n'est pas réductible à celui d'une surface bi-dimensionnelle passive. Comme le soulignait Jacques Derrida, « sous l'apparence d'une surface, il tient en réserve un volume, des plis, un labyrinthe [...]. Mis en œuvre dans une expérience engageant le corps, le papier mobilise donc à la fois le temps et l'espace ». Tout en admettant que « la fin du “subjectile” est proche », le philosophe argumente que le papier « “fonctionne déjà”, *pour nous*, virtuellement, comme un multimedia », sans que ce dernier terme présuppose un support électronique, car « son économie a toujours été plus que celle d'un média (d'un simple moyen de communication, de la neutralité supposée d'un support) ». « C'est aussi par là, sans doute, que ce corps de papier nous tient au corps, »³⁴ écrivait-il dans *Papier Machine*, à l'orée du XXI^e siècle.

NOTES

- ¹ Martin, Henri-Jean et Delmas, Bruno. *Histoire et pouvoirs de l'écrit*. Paris : Albin Michel, 1996 ; *Histoire de l'écriture. De l'idéogramme au multimedia*, Anne-Marie Christin, ed., Paris : Flammarion, 2001 ; *Lieux de savoir. Espaces et communautés*, Christian Jacob, ed., Paris : Albin Michel, 2007.
- ² Chartier, Roger. *Inscrire et effacer : culture écrite et littérature, XI^e-XVIII^e siècle*, Paris : Gallimard / Seuil, 2005.
- ³ Fraenkel, Béatrice. « L'insaisissable table à écrire. » *Lieux de savoir. Les mains de l'intellect*, Christian Jacob, ed., Paris : Albin Michel, 2011. 114-120.
- ⁴ Bustarret, Claire. « Balzac and Paper : Lost illusions from Experience to Fiction, and Back. » *IPH Congress Book. Livre des Congrès. Kongressbuch*, vol. XVIII, Angoulême : AFHEPP-IPH Edition, 2012. 295-304.
- ⁵ Mbodj-Pouye, Aïssatou. « Tenir un cahier dans la région cotonnière du Mali. Support d'écriture et rapport à soi. » *Annales* (2009) : 855-885.
- ⁶ Derrida, Jacques. *Papier Machine*. Paris : Galilée, 2001.
- ⁷ Certeau, Michel de. *L'Invention du quotidien. I : Arts de faire*. Paris : Gallimard, 1990.
- ⁸ Michon, Pierre, entretien in *Brouillons d'écrivains*, Marie-Odile Germain et Danièle Thibault, ed., Paris : Bibliothèque nationale de France, 2001.
- ⁹ Bustarret, Claire. « Usages des supports d'écriture au XVIII^e siècle : une esquisse codicologique. » *Genesis, revue internationale de critique génétique* (34, 2012) : 37-65. genesis.revues.org/908.
- ¹⁰ Rousseau, Jean-Jacques. Lettre à Coindet, 19/11/1759. *Correspondance complète*, R. A. Leigh, ed., Oxford : Voltaire Foundation, 2012. 893.
- ¹¹ Kafka, Ben. *The Demon of Writing. Powers and Failures of Paperwork*. New York : Zone Books, 2012 ; Ogborn, Miles. *Indian Ink. Script and Print in the Making of the English East India Company*. Chicago : Chicago University Press, 2007 ; Delmas, Adrien. *Les Voyages de l'écrit. Culture écrite et expansion européenne à l'époque moderne : Essais sur la Compagnie Hollandaise des Indes Orientales*. Paris : Honoré Champion, 2013.
- ¹² Volpilhac-Auger, Catherine, avec la collaboration de Claire Bustarret. *L'Atelier de Montesquieu, Manuscrits inédits de La Brède. Cahiers Montesquieu* (n° 7), Napoli / Oxford : Liguori Editore / Voltaire Foundation, 2001.
- ¹³ Rousseau, Jean-Jacques. *Deuxième Dialogue, Œuvres complètes. Les Confessions. Autres textes autobiographiques*, Bernard Gagnebin, ed., Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959. 831.

- ¹⁴ Rousseau, Jean-Jacques. *Les Confessions*, Alain Grosrichard, ed., Paris : GF-Flammarion, 1998. Présentation : XXII. Voir aussi Derrida, Jacques. « Le ruban de machine à écrire », *Papier Machine*. Paris : Galilée, 2001. 123.
- ¹⁵ Rousseau, Jean-Jacques. *Les Confessions*. Livre III. Paris : Gallimard, 1959. 149.
- ¹⁶ Bustarret, Claire. « Enquête sur les papiers dans les dossiers préparatoires : Zola ou le degré zéro du support ? » *Zola : Genèse de l'œuvre*, Paris : CNRS Éditions, 2002.
- ¹⁷ Bustarret, Claire. « Les cahiers de *La Recherche*, un labyrinthe de papier ? » *Proust aux brouillons*, Nathalie Mauriac Dyer et Kazuyoshi Yoshikawa, ed., Turnhout : Brepols, 2011. 17- 28.
- ¹⁸ Wise, Pyra. « Les paperoles : du papier à lettres dans les cahiers de Proust. » *Proust aux brouillons*. *Ibid.*, 29-42.
- ¹⁹ Mauriac, Nathalie. « Déchiffrer. Transcrire. Cartographier. Lier. Proust ou le manuscrit apprivoisé. » *Genesis, revue internationale de critique génétique* (27, 2006) : 19-34.
- ²⁰ Proust, Marcel, *Cahiers 1 à 75 de la Bibliothèque nationale de France*, édition fac-similé, Nathalie Mauriac, ed.. Turnhout : Brepols, 2008-.
- ²¹ Fraenkel, Béatrice. « Actes d'écriture : quand écrire c'est faire. » *Langage et Société* (121-122, 2007). 101-112.
- ²² Bustarret, Claire. « Couper, coller dans les manuscrits de travail du XVIII^e au XX^e siècle. » *Lieux de savoir. Les mains de l'intellect*, Christian Jacob, ed., Paris : Albin Michel, 2011. 353-375.
- ²³ Basset, Anne-Marie et Bustarret, Claire. « Les cahiers d'*Impressions d'Afrique* : l'apport de la codicologie à l'étude génétique. » *Genesis, revue internationale de critique génétique* (5, 1994) : 153-166.
- ²⁴ Roussel, Raymond. *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1935), Paris : Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1995.
- ²⁵ Lebrave, Jean-Louis. « Point sur la genèse de *La Chambre claire*. » *Genesis, revue internationale de critique génétique* (19, 2002) : 79-108.
- ²⁶ Bustarret, Claire. « La matière graphique des manuscrits de Louis Guilloux. » *L'Atelier de Louis Guilloux*, Madeleine Frédéric et Michèle Touret, ed., Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2012. 25-40.
- ²⁷ Leduc, Violette, Viollet, Catherine, « Violette Leduc, l'incipit de *Ravages* (1948). » *Genesis, revue internationale de critique génétique* (16, 2001) : 171-192.

²⁸ Fraenkel, Béatrice. « Comment tenir un registre ? » *Langage et Société* (124, 2008) : 59-71, 146-147.

²⁹ Vallès, Jules, *L'Insurgé*, Paris : GF-Flammarion, 1993. 74.

³⁰ Fraenkel, Béatrice. « Écrire dans l'île. Rétif de la Bretonne, graffitomane (1734-1806). » *Scripta volant, verba manent. Schriftkulturen in Europa zwischen 1500 und 1900. Les cultures de l'écrit en Europe entre 1500 et 1900*, Alfred Messerli und Roger Chartier, ed., Basel : Schwabe Verlag, 2007. 373-388.

³¹ Lejeune, Philippe. « Hyacinthe Azaïs, diariste ambulante. » *Lalies* (28, 2008) : 221- 227.

³² Rousseau, Jean-Jacques. *Les Confessions*. Livre III. Paris : Gallimard, 1959. 149.

³³ Gautier, Théophile. *Histoire du Romantisme*, Paris : Charpentier & Cie, 1874. 71.

³⁴ Derrida, Jacques. « Le papier ou moi, vous savez... », *Papier Machine*. Paris : Galilée, 2001. 242-244.