

Couper, coller dans les manuscrits de travail du xviii^e au xx^e siècle¹

Lieux de savoir, 2. Les mains de l'intellect, Albin Michel, 2011, p. 353-375

Claire Bustarret

Les expressions « couper-coller » et « copier-coller » sont devenues familières aux scripteurs de l'ère électronique avec l'usage du traitement de texte. Les opérations d'écriture ainsi désignées sont consciemment formalisées, du fait du recours à trois commandes spécifiques de logiciel, mais perçues comme transparentes dans le flux des pratiques d'écriture, en raison de leur exécution dynamique à l'écran, qui a fait disparaître la rature du paysage du texte en devenir. Si le brouillon électronique se distingue du brouillon matériel, ce n'est pas seulement par l'absence de rature, qui donne à la page en cours de rédaction une perpétuelle allure de texte définitif². Le scripteur désormais ne s'embarrasse plus de choisir un papier de petit ou de grand format, quadrillé ou vierge, un cahier plutôt que des feuilles volantes ; il n'a plus recours aux ciseaux, aux cachets de cire, à la colle ou au ruban adhésif pour déplacer tel passage, pour intégrer telle modification.

Mais en libérant l'utilisateur de ces manipulations matérielles, la pratique électronique met en évidence l'économie des gestes qui contraignaient le scripteur de l'ère artisanale³. Cette exigence fonctionnelle qui incita Pascal à découper ses fragments pour les classer par liasses et Proust à coller ses paperoles pour augmenter la surface de la double page de ses cahiers ne disparaît-elle pas avec la possibilité d'exécuter instantanément et de répéter indéfiniment les mêmes opérations sans aucun effort ni perte de temps, quelle que soit la longueur du segment textuel sélectionné ?

Découper et coller : des actes d'écriture ?

Le manuscrit des *Pensées* de Pascal est connu pour un usage spécifique du support : Pascal avait en effet découpé les feuillets sur lesquels

étaient composés ou recopiés les fragments, de façon à pouvoir les manipuler indépendamment les uns des autres. Il avait classé ces morceaux de papier en vingt-sept liasses thématiques, chacune reliée par une ficelle passant par un trou percé dans le papier : il s'agissait donc d'un classement mobile⁴. Il semble que dans ce cas le découpage permet à l'écrivain d'accroître des séries parallèles sans présager d'un ordre et d'envisager plusieurs options pour agencer un texte en recombinaison les éléments disjoints.

Les cahiers de brouillon de *La Recherche du temps perdu* sont célèbres quant à eux par l'emploi du collage : une fois l'espace de la double page du cahier d'écolier saturé, des fragments collés en marge venaient s'ajouter bout à bout, démultipliant la surface écrite que Proust était susceptible de parcourir d'un seul regard. Ce dispositif dépliant offrait au scripteur un support tabulaire⁵, sans détruire pour autant le cahier portant les couches d'intervention initiales. Le rapprochement entre des manuscrits matériellement si différents nous amène à poser une série de questions : le fait de privilégier le support relié, et toute forme d'assemblage, ou les feuilles volantes, et toute forme de découpage des supports, doit-il être associé à certaines façons de travailler, voire à certaines phases du travail ou à des opérations intellectuelles spécifiques ?

Les opérations d'écriture définies par la critique génétique⁶, ajout, suppression et déplacement, ne comportent pas de spécifications matérielles : insérer une phrase en l'inscrivant en marge ou en interligne, ou bien en procédant par collage, ne saurait pourtant être décrit comme strictement équivalent, ni du point de vue de l'action, ni du point de vue du résultat – et il en va de même pour le découpage, qui agit autrement que la rature. Ces interventions effectuées sur le papier par le savant, le poète ou le philosophe « au travail » relèvent en effet d'agencements matériels complexes, rarement pris en considération. En examinant les manuscrits du point de vue de la codicologie⁷, nous souhaitons prendre comme nouveaux points d'observation sur le paysage des pratiques scripturales antérieures à l'informatique les gestes de découpage et de collage, que nous tenterons de situer parmi les actes de production de l'écrit⁸, tout particulièrement en relation à l'acte de copier.

L'assemblage mobile chez Montesquieu

Les manuscrits conservés de l'*Esprit des lois*, et notamment les dossiers laissés de côté lors de la publication de l'ouvrage en 1748, révèlent les habitudes de travail de Montesquieu⁹. Le support de rédaction courant consiste, dès que l'auteur prévoit un développement de plus de quatre pages, en cahiers constitués de feuillets pliés en deux (in-4^o) et simplement emboîtés les uns dans les autres. Les feuillets ne sont pas cousus, ce qui facilite d'éventuels déplacements¹⁰, mais ils sont

parfois épinglés ensemble ou temporairement associés par un simple fil non noué, passé au coin à l'aide d'une aiguille, comme nous ferions aujourd'hui au moyen d'un trombone (par ex. ms 1914). Écrits sous la dictée ou autographes, abondamment corrigés et annotés en marge, ces cahiers correspondent, dans le manuscrit de l' *Esprit des lois*, à une unité rédactionnelle indépendante, celle du chapitre¹¹. Les remaniements de l'ordre de succession des chapitres ne constituent pas des accidents mais relèvent bien d'un mode de composition prévu comme dispositif ouvert, dont les résultats sont perpétuellement remis en cause. Or c'est précisément parce que les unités textuelles à déplacer sont matériellement dissociées dès le principe que ces manuscrits présentent assez peu de découpages.

Les ajouts de pièces découpées y sont en revanche fréquents, sous forme de fiches de plus petit format (in-8^o, employé horizontalement ou verticalement) ou de bandes de papier que Montesquieu désigne par les termes de « bultins » et de « papillons » et qu'il place entre deux feuillets en les marquant d'un signe de renvoi, ou qu'il épingle dans une marge. Ainsi le dossier ms 2506/6 « Des colonies » (46 ff.) comporte-t-il, hormis la chemise de classement, six cahiers renfermant dix-huit « papillons » épinglés de petit format. Il s'agit généralement de références bibliographiques, de notes de lecture dictées voire de citations copiées à partir des recueils d'extraits d'ouvrages constitués par ses secrétaires à la demande du philosophe, comme il était d'usage dans la pratique scolaire et lettrée depuis la Renaissance¹².

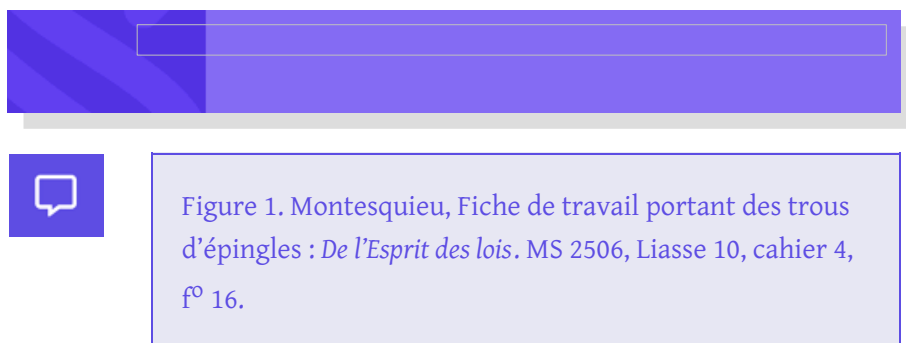


Figure 1. Montesquieu, Fiche de travail portant des trous d'épingles : *De l'Esprit des lois*. MS 2506, Liasse 10, cahier 4, f^o 16.

L'acte de copie délégué au secrétaire consiste dans ce cas à prélever dans un écrit préexistant ; toutefois le point d'insertion du lien intertextuel matérialisé par la fiche, qui peut varier au gré des relectures et des restructurations du travail en cours, relève d'une décision auctoriale. Certains « bultins » portent aussi des notes de régie¹³, dans lesquelles l'auteur prescrit – à lui-même ou à son secrétaire – une action à ne pas oublier, signale une vérification nécessaire, une alternative à envisager. Sont également épinglés des petits bouts de papier de quelques centimètres carrés qui ne portent que quelques mots, une référence abrégée – nous pouvons y voir l'équivalent de nos « Post-it » : l'espace d'inscription y est aussi limité que dans le cas d'une note marginale, mais à la différence de celle-ci, le

« papillon » est repositionnable.

Deux types de supports ont donc nécessité une préparation matérielle : les cahiers (feuilles entières découpées en moitiés, pliées et assemblées) et les fiches (demi-feuilles découpées ou déchirées en quarts). Le découpage des petits papiers épinglés de format inférieur est vraisemblablement improvisé sur le moment : la découpe est plus irrégulière, on y rencontre quelques réemplois de feuillets déjà écrits au verso. La présence de multiples trous d'épingles sur les fiches et fragments ajoutés comme sur les feuillets servant de support confirme le caractère temporaire du positionnement. À la différence du collage à la cire, la fixation par épingle implique une vision du manuscrit en tant que *work in progress*.

Le recours au collage mobile de citations et de références, mais aussi de notes de régie, permet un travail de recouplement des données : la vigilance critique s'applique tant à l'œuvre en cours de rédaction qu'aux sources utilisées. Enfin, à l'instar de la plupart des manuscrits littéraires ou savants du xviii^e siècle, ces documents émanent d'un travail d'écriture à plusieurs mains, et illustrent le rôle important des secrétaires¹⁴.

La chaîne d'écriture collective de Buffon

Réputé pour les très nombreuses versions successives de ses textes, Buffon (1707-1788) assignait à plusieurs collaborateurs, tels Trécourt (entre 1774 et 1783) et l'abbé Bexon (à partir de 1772), la tâche de sélectionner les passages utiles dans les récits de voyages, traités académiques, mémoires des correspondants du Jardin du Roi : autrement dit, leur « dépouillement » ou réduction en fragments par l'acte de copie. Ces extraits sont rassemblés dans un cahier qui servira ensuite de source pour une redistribution – *via* un découpage ou une seconde copie – des citations et références destinées à alimenter la rédaction en cours. L'étude des manuscrits conservés à la Bibliothèque du Muséum national d'histoire naturelle à Paris permet de constater que le principal support d'écriture est, comme chez Montesquieu, constitué de bifeuillets in-4^o associés en cahiers non cousus¹⁵.

Qu'il s'agisse d'extraits de lecture ou d'articles en cours de rédaction, ces cahiers, parfois assez épais, voyageaient constamment, par exemple pour la préparation du volume de l' *Histoire naturelle* consacré aux oiseaux, où Bexon eut un rôle de rédacteur¹⁶. À chaque envoi adressé à l'abbé pour développement, révision, correction ou mise au net, Buffon indique le nombre de « pages d'écriture » identifiant la version qu'il a modifiée, qualifie ses dernières interventions et donne ses instructions : il tient ainsi un journal de travail, et commente une « chaîne d'écriture ». Il organise méthodiquement la circulation et le traitement des centaines de feuillets ainsi rédigés et révisés parallèlement¹⁷.

Le savant mentionne également l'envoi de « notices » ou « petites notices », probablement de véritables fiches, formatées in-8° comme celles de Montesquieu, comportant des citations référencées de façon méthodique : lorsqu'elles traitent plusieurs objets, il arrive qu'elles aient été redécoupées ensuite en deux ou trois morceaux (ms 218). Hormis leur fonction bibliographique de renvoi aux pages ou aux planches, ces interventions relèvent souvent du dialogue sur le travail en cours, signalant des corrections ou des recherches à faire. D'autres notes de régie, initialement inscrites en marge, ont visiblement été découpées ensuite (de préférence à un acte de copie) pour être rassemblées ou reportées ailleurs.

Des extraits de deux à huit lignes (re)copiés à la suite sur des feuillets in-4° étaient destinés au découpage, comme l'indiquent l'espacement ménagé entre les passages copiés, parfois séparés par de brefs traits horizontaux, l'emploi du seul recto et la présence systématique de la référence bibliographique abrégée en fin de citation¹⁸. La rubrique (ou intitulé) en marge ne subsiste qu'exceptionnellement (f° 191) ; elle a probablement été tronquée lors du regroupement des extraits de provenances diverses concernant le même sujet, ou lors du positionnement au point d'insertion : c'est dès lors le support du collage qui porte l'indexation.

En revanche, lorsque le découpage suit au millimètre près la disposition graphique d'une citation, il y a fort à parier que la phrase était incluse dans un texte plus long, comme en témoignent les hampes des lignes voisines tronquées par le découpage : on aurait alors affaire à la récupération partielle d'une version antérieure (comportant plusieurs mots raturés : ms 218, f° 160), ou dans certains cas à l'extraction directe d'un document allographe, sans passer par la copie, par exemple à partir de la lettre d'un correspondant de Buffon. Quant aux collages, les points de cire à cacheter, généralement aux quatre coins du fragment collé, donnent aux opérations un caractère définitif. Dans le cas d'un cahier de mise au net de l'entrée « Granit » (ms 734) qui comporte des notes de bas de page, il s'agit soit de corrections par simple superposition, soit d'ajouts, concernant en particulier les notes. Faute d'espace en bas de page, de nouvelles citations ou références ont été insérées sous forme de « béquets¹⁹ ». Enfin le même cahier nous fournit un bel exemple de suppression par collage : les deux feuillets d'une double page, initialement paginés 8 et 9, ainsi qu'un ajout marginal, ont été d'abord entièrement annulés²⁰ ligne à ligne et mot à mot d'un trait de plume continu, puis collés ensemble par une quinzaine de points de cire (aujourd'hui décollés).

Des cahiers d'extraits aux manuscrits définitifs, l'étroite imbrication intertextuelle ainsi obtenue confirme que Buffon fondait moins son œuvre de naturaliste sur l'observation directe que sur la mise en ordre d'observations recueillies par d'autres. C'est d'ailleurs ainsi qu'il

définissait le génie scientifique : « réunir » divers points de vue, « lier » des faits disparates et des idées éloignées, les faire « tenir

ensemble »²¹. Et c'est à ce titre que Buffon critiquait l'ouvrage de Montesquieu : « Ceux qui craignent de perdre des pensées isolées fugitives, et qui écrivent en des différents temps des morceaux détachés, ne les réunissent jamais sans transitions forcées ». Il semble ainsi que la technique du collage participe d'une forme de travail intellectuel focalisée sur une vision synthétique, voire la rend possible.

La fréquence de ces opérations incite à penser que le découpage-collage tendrait à se substituer en partie à la copie, plus coûteuse et moins efficace²². Peut-on considérer la qualification scientifique de « secrétaires » comme Bexon une raison suffisante pour que l'auteur qui les emploie préfère leur épargner des actes de copie purement mécaniques ? Ou bien s'agit-il d'une initiative technique imputable aux hommes de l'art, profitant d'une liberté d'intervention inconnue dans les études de notaires, où la validité des actes dépendait de leur intégrité physique ?

Le recours au copiste permet toutefois d'intégrer des éléments hétérogènes assemblés dans une version antérieure (mise au net), gommant les traces du montage. Sa fonction peut être aussi d'agencer des matériaux déjà rédigés selon une nouvelle disposition spatiale. Changer la mise en page sans modifier le contenu textuel revient à modifier un paramètre déterminant dans le processus d'écriture.

Le montage comme pratique d'écriture

Comme dans le cas de la copie, le découpage et le collage effectuent une transformation irréversible des matériaux écrits, tant sur le plan matériel (disposition, distribution, maniabilité) que du point de vue de leur intelligibilité²³. Que le dispositif soit programmé et systématique, ou occasionnel, voire improvisé, il autorise des suppressions, des déplacements et de nouvelles combinaisons d'éléments textuels en cours d'élaboration. L'étroite association de ces actes en chaînes ou séquences d'actions invite à considérer plus largement le montage comme une pratique d'écriture.

Cuvier : des croquis aux planches

Les dossiers de travail de Georges Cuvier (1769-1832) comportent des découpages, plus nombreux encore que ceux de Buffon. Parmi les brouillons de dessins, d'innombrables croquis autographes d'ossements ou de fragments d'anatomie observés d'après nature ou reproduits d'après des sources livresques, d'abord dessinés en marge

de notes ou d'essais divers sur simple papier à écrire, ont été découpés et collés sur un support plus spacieux pour permettre la reconstitution hypothétique d'un animal entier (ms 634). Comment ne pas envisager que le fameux « principe de corrélation des formes », qui autorise Cuvier à déduire la structure anatomique d'une espèce animale disparue à partir d'un seul fragment fossilisé, tire en partie sa pertinence de la pratique du collage ? Celle-ci facilite indéniablement la corrélation visuelle.

Les manuscrits conservés au Muséum attestent un semblable travail de montage à partir de croquis allographes²⁴ que Cuvier extrait des lettres de divers correspondants. Étant donné l'extrême complexité de ces dessins, calquer serait une opération longue et hasardeuse, puisque le savant parisien ne peut observer directement les objets représentés. Découper les dessins originaux permet de maintenir la chaîne de transmission la plus directe possible, de l'observation à la publication. Mais, du même coup, le croquis se trouve extrait du contexte initial de la lettre et dissocié des commentaires qui pouvaient l'accompagner. L'élément allographe sera ainsi plus facilement absorbé dans l'élaboration seconde menée par Cuvier lorsqu'il interprète ce dessin, le classe ou le recontextualise.

Privilégiant le fait particulier, le savant procède par montage, quitte à inclure des parties d'une extrême précision dans une silhouette animale à peine ébauchée, encore hypothétique. Il visualise également des hypothèses d'anatomie comparée en épinglant côte à côte sur plusieurs feuillets à l'en-tête ancien de « l'Institut national »²⁵ des dizaines de dessins très détaillés, découpés de façon à économiser l'espace. Certains d'entre eux portent la trace de report au carreau, procédé manuel facilitant le changement d'échelle lors de la copie.

Quant aux phases finales, les dossiers préparatoires d'une publication comme celle de l' *Histoire naturelle des poissons* (1828-1848) présentent la genèse des planches d'illustration (ms 635). Sur des feuilles de vergé de grande dimension ont été collés par points de cire les dessins découpés provenant de supports divers, parfois reportés sur calque, exécutés à l'encre ou à la mine de plomb et dus à plusieurs mains, numérotés à diverses reprises. La mise en page des planches à partir de fragments est susceptible de rectificatifs, lorsque Cuvier décide de modifier son classement, d'ôter une pièce douteuse ou d'ajouter de nouveaux dessins, parfois insérés à l'aide d'épingles sur une planche déjà gravée.

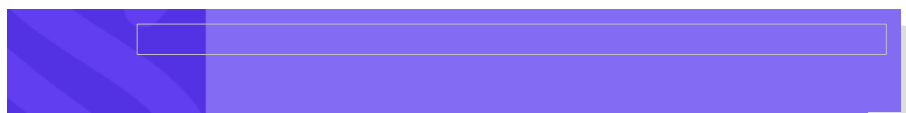


Figure 2. Georges Cuvier, Préparation des planches :

Ossements fossiles des quadrupèdes, Chap. IX, pl. IV,
« Eléphants, crânes vus de face », collages sur papier à en-
tête.

Qu'il soit utilisé par le savant comme donnée primaire, source d'analyse, support de comparaison ou matériau d'illustration d'un ouvrage de synthèse, le dessin fait l'objet de découpages et de collages tout au long de la chaîne de traitement scientifique – ainsi que de copies par calque ou par report à diverses échelles. Transférer un croquis d'un contexte à l'autre, positionner un fragment dans un ensemble ou élaborer un ensemble à partir de fragments, comparer, juxtaposer divers points de vue sur le même objet ou divers dessins relevant d'une même classe : ces opérations cruciales ne sauraient être effectuées sans recours aux ciseaux, aux épingles et à la cire. De même, la collaboration éditoriale du savant-dessinateur avec le graveur suppose une maîtrise de la mise en page à laquelle, sans ce recours, l'outil du calque ne suffirait pas. Le montage de fragments visuels produit du savoir.

De l'espace tabulaire au dispositif tridimensionnel

Dans les brouillons de *La Recherche du temps perdu*, le découpage et le collage relèvent d'une activité constante du scripteur, indissociable de la production textuelle. Marcel Proust employait comme support principal de rédaction, tant pour les brouillons que pour les mises au net, de simples cahiers d'écolier cousus, produits industriels plus ou moins standard. Il découpait ou déchirait de nombreux feuillets de certains cahiers (estimés parfois jusqu'aux 4/5 du total) pour les transférer dans un ou plusieurs autre(s) par collage, afin de « s'épargner des recopiations »²⁶ coûteux en temps et en fatigue.

Proust n'emploie pas le support du cahier d'une façon suivie et linéaire, et nous pouvons tenter de généraliser les opérations courantes comme suit : les développements commencés sur une séquence de feuillets contigus, poursuivis en marge jusqu'à saturation de l'espace disponible sur la double page, font l'objet de reprises et de déplacements à l'intérieur d'un même cahier, suivant un parcours scriptural discontinu jalonné de signes de renvoi. Des découpages, dont témoigne parfois le « talon » subsistant le long de la couture, peuvent avoir pour objet de déplacer un feuillet (ou une partie de feuillet) à l'intérieur d'un cahier. Ce type de collage donne au scripteur les moyens de visualiser ensemble deux éléments matériellement disjoints lors de l'inscription initiale, de simplifier le complexe jeu de piste de renvoi en renvoi à travers ce même cahier. D'autres feuillets ou portions de feuillets ont été découpés soigneusement, ou déchirés plus hâtivement, pour être exportés dans d'autres cahiers, qui se développent parallèlement, tandis que des feuillets (complets ou partiels) ont été « importés »²⁷.

Mais ces insertions, qui sont plus souvent des ajouts que des substitutions, pouvaient difficilement trouver un point de fixation dans les marges, pour la plupart déjà saturées d'écriture, sans porter atteinte à la lisibilité. Aussi Proust mit-il au point le procédé des « paperoles », qui permet d'augmenter la surface de chaque double page par collage successif bout à bout d'un ou plusieurs fragments ajoutés aux bords externes des feuillets – surtout aux marges inférieure ou supérieure²⁸. Quelle que soit leur longueur (de quelques centimètres à plus d'un mètre cinquante), les paperoles collées, de largeur identique ou inférieure à celle de la page qui les reçoit, sont ensuite repliées sur la double page afin de permettre la manipulation du cahier support²⁹. Un tel montage présente l'avantage de mettre sous les yeux du scripteur une surface écrite complexe, tabulaire lorsqu'elle est dépliée, constituée de couches éventuellement hétérogènes mais solidaires, toujours susceptible d'extensions. Cette surface, repliable, reste cependant articulée par la couture à telle double page, dont l'emplacement dans un cahier donné demeure un point d'ancrage stable – caractéristique qui la différencie foncièrement de feuilles volantes, que l'on pourrait estimer plus adaptées à une telle circulation.

Signalons que l'on rencontre également des collages dont la surface a été calibrée à l'avance, par exemple en bande horizontale ou en une étroite colonne destinée à être superposée à une marge raturée, annulant ainsi la couche d'écrit antérieure. Ces collages de correction ou d'ajout n'ont pas été confectionnés à partir de réemplois de feuillets déjà écrits provenant d'autres cahiers, mais avec un papier vierge couramment utilisé par Proust dans sa correspondance.

La description menée à ce niveau de généralité reste bien évidemment schématique. Elle nous autorise cependant à relever un emploi paradoxal du cahier, en tant que support d'échanges et de déplacements multidirectionnels, donnant accès à un dispositif tabulaire qui excède de loin le « cadrage » conventionnel de la double page³⁰. En multipliant les opérations de découpage et de collage, Proust ne se contente pas de limiter les opérations de copie. Dans une posture créative qui ne cesse de transgresser les limites matérielles les plus triviales qui soient (la succession des pages de cahier, le format prédéterminé d'un support d'écriture de fabrication industrielle), il construit un outil de travail extrêmement complexe, qui dénature le cahier sans pour autant l'annuler. L'articulation des multiples parcours qui produisent l'intelligibilité des matériaux manuscrits assemblés exige un dispositif plastique (en trois dimensions) peu compatible avec l'agencement linéaire qui régit en principe la copie dactylographiée. Cette dernière pratique, en privilégiant la feuille volante utilisée au recto seulement, fait de la page une norme, une unité de mesure et une entité visuelle autonome.

Machines à bricoler

Hormis de rares exceptions³¹, l'emploi de la machine à écrire ne devint chose courante chez les lettrés européens qu'au début du xx^e siècle, après que la dactylographie eut déjà gagné le monde du bureau et de l'entreprise. Bon nombre d'écrivains se familiarisèrent avec l'emploi des feuillets mobiles et des duplicata au papier carbone par leurs activités professionnelles dans l'administration, la diplomatie, la presse ou l'édition. La copie de mise au net confiée à des secrétaires professionnel(le)s était désormais établie à la machine, puis soumise à des corrections à la main³². Si l'usage des feuilles volantes comme principal support de rédaction était déjà largement pratiqué pendant la seconde moitié du xix^e siècle, l'emploi de la machine comme instrument d'écriture par les écrivains eux-mêmes, pour la correspondance et la mise au net voire pour les brouillons, vint renforcer cette tendance en imposant en outre une standardisation des formats³³.

Diverses formes de bricolage matériel du support d'écriture pratiquées au xx^e siècle, à commencer par les cahiers de Proust, pourraient être étudiées en tant qu'alternatives ou résistances à ce mouvement de normalisation et de rationalisation des tâches scripturales³⁴. Le recours de Dada et des surréalistes au découpage de fragments (imprimés publicitaires ou coupures de journaux) dissociés du contexte de la page introduisait une dimension aléatoire dans la fabrication de l'œuvre. La pratique de dissociation/montage fut privilégiée comme technique de rédaction par les romanciers américains Dos Passos et Burroughs, mais aussi par Brecht, qui l'appliquait également aux images³⁵. Duchamp, qui ne conservait de ses brouillons que des morceaux déchirés, formalisa cette alternative jusque dans le processus éditorial, lorsqu'il publia en fac-similé ses *Notes* présentées en vrac dans la *Boîte verte* (1934). L'objet, qui se distingue non seulement par l'absence de caractères typographiques, de reliure ou de numérotation d'ordre, mais aussi par l'absence de pages, constitue une alternative radicale tant à la forme du livre qu'à la pratique dactylographique normalisée par la « systématisation » du travail à l'américaine. Les exemples qui suivent nous permettront de nuancer l'idée reçue d'une détermination univoque entre l'innovation technologique et les dispositifs adoptés par les scripteurs professionnels.

Transgressions de l'unité matérielle de la page

Le manuscrit dit « de premier jet » du roman *On the road* de Jack Kerouac se présente comme un long rouleau de papier fin, peu opaque

³⁶, fait de feuilles contiguës assemblées bord à bord (par la largeur) à l'aide de ruban adhésif. Ce support exceptionnel résulte d'un montage préalable à l'acte d'écriture : la frappe dactylographiée, d'une densité maximale, ne laisse voir pratiquement aucune interruption lors du passage d'une feuille à la suivante³⁷. Le manuscrit de 1951 fut exécuté en trois semaines directement à la machine et sans plan préétabli – mais non sans notes préparatoires !, comme si la continuité du support unique suffisait à lever tout obstacle à l'improvisation : l'écriture semble être un acte quasi automatique.

La légende qui accompagne cette icône de la *Beat generation* américaine efface donc toute trace de l'activité de montage : or la précision du collage suppose une préparation soignée, éminemment contrôlée. L'unique « page » de quarante mètres de long représente bien une transgression du cadre conventionnel et normalisé de la page dactylographiée. Mais si nous l'envisageons du point de vue codicologique, il est clair qu'un tel artefact prend place dans l'histoire des supports d'écriture aux côtés du *volumen* antique, des rouleaux calligraphiques hébraïques ou chinois... et partage le principe d'un déroulement vertical avec celui des *Cent vingt journées de Sodome* du marquis de Sade, avec pour spécificité d'être composé de feuilles de papier à dessin dont la largeur a été adaptée à celle de la machine à écrire³⁸. La gestualité laborieuse du collage a été évincée de la légende, au profit d'une idéalisation du geste dactylographique, érigé en performance.

Le cas d'un manuscrit contemporain, celui du roman autobiographique de Violette Leduc, *Ravages* (rédigé entre 1948 et 1953)³⁹, offre un dispositif matériel antithétique au rouleau d' *On the road*. Sur un support initial banal, le cahier d'écolier⁴⁰, employé dans un premier temps de façon linéaire et dense (l'écriture couvre toute la surface de la double page, sans laisser d'espace de marge), l'auteure décida de superposer matériellement les versions successives, entièrement réécrites sur d'autres cahiers dont elle déchirait (ou découpait) les feuillets, employés cette fois au recto seulement. L'unité de la page est altérée dans son épaisseur, qui devient multiple. Le collage de chaque nouvelle strate, effectué page après page, à la colle blanche, au recto comme au verso du support initial, avait pour effet d'annuler la version précédente.

Leduc répétait ce procédé de deux à cinq reprises selon le nombre de campagnes de réécriture, si bien que le cahier initial se transformait en un palimpseste aux feuillets rigides et triplait de volume, comme si l'opacité, l'épaisseur et le poids de l'objet manuscrit devaient traduire la temporalité du travail. À la différence du rouleau de Kerouac, le labeur manuel du collage s'y exhibe, et l'altération définitive du support empêche tout retour en arrière : la genèse est résorbée dans la matière même du support. Tandis que Proust recourt au collage par

ajouts pour déployer une surface initiale saturée mais toujours accessible, Leduc utilise un collage de substitution qui condamne l'état antérieur en le recouvrant, sans pour autant l'éliminer matériellement. Aussi la longueur variable des passages réécrits ou remaniés posait-elle un problème spatial insoluble : l'équivalence entre plusieurs pages, postulée par leur superposition, n'était pas tenable. Loin d'apporter une économie de travail, le collage systématique entraînait donc une contrainte de copie supplémentaire.

Montage méthodique

Les relations entre le découpage-collage et l'espace graphique peuvent revêtir un caractère moins transgressif que méthodique : ainsi les manuscrits de Barthes s'agencent-ils selon divers dispositifs complexes qui font de la mise en page au cours de la rédaction une véritable mise en scène de l'activité d'écriture. Le brouillon révèle par exemple que les « lexies », unités d'analyse de *S/Z*, ont été matériellement découpées dans une transcription dactylographique de la nouvelle de Balzac *Sarrasine* et collées en tête de feuillets A4 vierges. Ces fragments dissociés les uns des autres, mais disposés systématiquement en « incipit » d'une page à venir, donnent lieu à une glose manuscrite à l'encre, elle-même complétée d'ajouts et de corrections autographes insérés par collage, et de nombreuses interventions au feutre de couleur, au stylo à bille ou au crayon noir.

Pour Barthes, le feuillet standard de papier « machine » (210 × 270 puis 210 × 297 mm) ! le plus souvent employé au recto seulement, avec un interligne régulier, selon le « modèle » dactylographique – demeure le support privilégié de rédaction et de montage, que le texte soit manuscrit ou dactylographié. C'est le même matériau qui a été converti par découpage en fiches, souvent bien avant l'utilisation, ou en béquets, prélevés par découpage dans une version antérieure ou fabriqués en vue de l'insertion à tel emplacement. L'insertion des fiches et béquets annexés au feuillet principal se décompose en deux temps : d'abord agrafés en deux (ajout semi-mobile, en marge) ou quatre points (superposition sur feuillet vierge ou annulant le corps du texte), ils sont, après relecture, fixés définitivement au moyen de ruban adhésif apposé au-dessus des agrafes, sur deux ou quatre côtés. Les réemplois de fragments déplacés et modifiés abondent. Les brouillons de la *Chambre claire* fournissent plusieurs exemples de tels montages, comportant jusqu'à cinq couches superposées, dont les dossiers de chutes permettent de restituer la provenance initiale⁴¹.

Un état manuscrit du *Discours amoureux* montre fort bien la part constitutive du collage dans l'orchestration graphique pratiquée par Barthes. Autour d'un corps de texte principal précédé d'un important formulaire de titre, l'écrivain réserve systématiquement plusieurs espaces marginaux hiérarchisés à l'annotation bibliographique, que l'insertion de fiches manuscrites ou de béquets vient envahir, les

transformant parfois en espaces de textualisation. La précision des découpages et l'ajustement des montages au millimètre près construisent la page autographe, composite et fonctionnelle, en un tout topographiquement organisé et visuellement cohérent, où les ratures et caviardages au marqueur inscrivent un rythme graphique parfaitement contrôlé.

En un geste caractéristique qui consiste à relier verbalement les morceaux juxtaposés, l'écriture de Barthes, au feutre ou au stylo à plume, chevauche souvent la frontière entre fragment collé et support du collage. Cette intervention a lieu généralement après la fixation par agrafes mais avant l'apposition du ruban adhésif qui scelle un positionnement définitif. Lorsqu'il ajoute une telle jonction *a posteriori*, en écrivant sur l'adhésif, Barthes est contraint d'employer le stylo à bille (instrument qu'il n'aimait pas) : le matériau de suture, transparent, devient à son tour support d'écriture. Le soin apporté au travail manuel s'avère extrême : parmi les chutes dactylographiées du dossier « Sade II », on rencontre parfois deux montages complexes parfaitement identiques, l'un utilisant la frappe originale, l'autre le double au carbone, qui seront finalement éliminés l'un et l'autre. Le fait que ces manipulations n'altèrent en rien la lisibilité du manuscrit laisse supposer qu'elles sont parfaitement intégrées à la gestualité et à la rythmique de l'écriture, qu'elles participent pour Barthes non seulement d'une méthode de composition appropriée à la rédaction d'essais et de cours, mais aussi du plaisir d'écrire.

Les jeux du multiple : carbone, photocopie

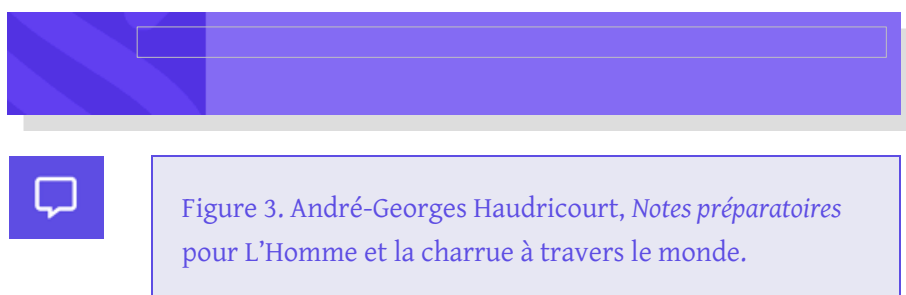
L'emploi du papier carbone, comme plus tard de la photocopieuse, modifie les conditions d'exécution de la copie autographe, en donnant au scripteur accès au multiple, accroissant ainsi les possibilités de montage.

La duplication par carbone au moment de l'inscription suppose que l'on prévoit d'emblée d'utiliser les doubles. À défaut d'une telle anticipation, l'anthropologue Haudricourt se trouve contraint, pour préparer son imposante monographie *L'Homme et la charrue à travers le monde* (1955), d'adopter un dispositif de montage à partir d'originaux : ses lettres personnelles et notes de terrain, provenant de carnets à spirales ou de cahiers quadrillés de petit format. Reprenant ces divers matériaux autographes plusieurs années après les campagnes sur le terrain, Haudricourt choisit de découper ses lettres originales datées de 1946-1949⁴² afin de redistribuer les réflexions qu'elles contenaient, plutôt que de les recopier. Les fines bandes de papier pelure (utilisé pour la correspondance aérienne) portant chacune quelques lignes de son écriture minuscule à l'encre noire ou turquoise, où apparaît ici et là sa signature, ont été réparties et fixées par collage ou par épingles sur des feuillets de récupération (de format A4), en alternance serrée, presque phrase par phrase, avec les extraits de cahiers ou de carnets,

eux aussi prélevés systématiquement par découpage et non par copie ou reformulation.

Ces fragments hétérogènes sont assemblés sous forme de montages composites extrêmement denses, parfois superposés en plusieurs couches par collage. En outre les montages portent diverses traces d'interventions éditoriales (autographes ou allographes) au crayon, indices d'une élaboration collective, pratique courante de l'anthropologue⁴³.

La correspondance et les cahiers constituaient pour l'anthropologue un précieux corpus de ressources, or ils ont été en partie détruits, ou du moins déstructurés, sous la contrainte d'une complète refonte des données dans le nouveau contexte d'une publication scientifique. Après utilisation, certains extraits ont parfois été remontés ensemble selon la disposition initiale du feuillet – collages de reconstitution qui révèlent une volonté d'archivage du document-source, en dépit du découpage. Trente ans plus tard, la photocopie permettra d'effectuer le même type d'opération sans porter atteinte à l'original.



En effet, les dossiers d'Haudricourt gardent la trace, bien plus tardive, de montages à partir des mêmes extraits, effectués grâce à la photocopie : les fragments ont été reproduits séparément, en plusieurs exemplaires, en vue de servir à de nouveaux montages, ou regroupés sur une page selon différents ordres de succession, comme pour tester plusieurs agencements textuels possibles. C'est ainsi qu'en une sorte de montage virtuel qui n'est pas sans rappeler le dispositif pascalien, chaque page de photocopie matérialise un nouveau cadrage sur des matériaux fragmentés en unités mobiles et neutralise l'effet disparate et « bricolé » des montages matériels.

Tandis que la copie au carbone fournissait un double temporellement indissociable de l'acte de la dactylographie, la photocopie permet une duplication indépendante des modalités d'inscription et réitérable *a posteriori* à tout moment. L'emploi de la photocopieuse passe plus rapidement que celui de la machine à écrire des mains des secrétaires à celles des auteurs eux-mêmes, dès la fin des années 1960⁴⁴. Pour les adeptes du montage rédactionnel, l'accès au fac-similé en un nombre illimité d'exemplaires démultiplie les options combinatoires.

Découper et coller se présentent donc, à l'issue de cet inventaire de

pratiques variées, comme des actes d'écriture parfaitement intégrés aux procédures courantes de la production écrite chez les lettrés occidentaux de l'époque moderne. L'intervention artisanale des ciseaux et des matériaux adhésifs (cire, colle, ruban) contribue à modeler la genèse littéraire et scientifique en altérant les supports ordinaires du brouillon, qu'il s'agisse de feuillets vergés de grand format, de cahiers d'écoliers ou de feuillets A4 pour machine à écrire. Les opérations d'ajouts, de corrections et de déplacement effectuées par découpage et par collage ne constituent pas seulement des économies de temps ou de matériaux par rapport à la copie manuelle ou dactylographiée, elles enrichissent le manuscrit de travail, dont la structure gagne en complexité, d'une dimension plastique jusqu'à présent peu étudiée. Les effets de ces actes d'écriture concernent autant la critique génétique que l'analyse cognitive, puisque tout découpage ou collage s'inscrit dans une tension entre l'accumulation du déjà écrit et la projection vers l'œuvre encore à venir. La nature hétérogène des composantes juxtaposées par collage fournit au scripteur de multiples indices sur son propre parcours de travail et l'incite à des actes tels que déplacer, « dys-poser », redistribuer.

Lorsqu'elle est employée de façon systématique, la pratique du montage manifeste également une capacité d'appropriation créative des supports et des instruments d'écriture, souvent en rupture avec les usages fonctionnels (déterminés par les matériaux et la technologie employés) et conventionnels (scolaires, administratifs ou sociaux). L'approche codicologique de collages fort divers confirme l'emploi sur la longue durée d'instruments de travail issus du découpage associé à la copie, tels que la fiche, le béquet ou la paperole et le cahier d'extraits. Elle permet d'affirmer que l'unité matérielle de la page ou du cahier se trouve remise en cause, de même que la linéarité du produit textuel, dès les débuts du ^{xx}e siècle et de façon plus radicale au cours des années 1950. L'accès aux technologies du fac-similé (duplicata carbone puis photocopie) ne fait que multiplier les possibilités combinatoires déjà explorées antérieurement, *via* la copie et le montage. Ainsi Claude Mauriac en fit le principe de composition de son journal, *Le Temps immobile* : « Phocopiant, coupant, collant, jour et nuit (la nuit en rêve), je n'ai jamais tant travaillé, ni à un tel rythme », écrivait-il le 19 août 1973 (BnF, f° 110.) L'interaction avec la machine, instaurée par la dactylographie, vient compléter le rôle du secrétaire ou s'y substituer, mais le « bricolage » résiste à la normalisation des pratiques d'écriture induites par les technologies industrielles.

La diversité et l'efficacité des dispositifs de montage adoptés dans les manuscrits de travail invitent à considérer les actes matériels d'écriture « découper » et « coller » comme manifestations voire comme déclencheurs de l'élaboration intellectuelle. Définir une activité d'écriture en tant qu'enchaînement d'actes requiert de

compter le geste de séparer par découpage et celui d'assembler par collage comme deux moteurs essentiels de la dynamique scripturale.

Notes

- [1.](#) Je remercie l'équipe Anthropologie de l'écriture pour son soutien à ce projet, ainsi que les personnels de l'IMEC, de la BMNHN et de la BnF.
- [2.](#) Lebrave, 2000.
- [3.](#) Bustarret, 2004.
- [4.](#) Pol Ernst a traité la question des découpages par l'approche codicologique : Ernst, 1996.
- [5.](#) Goody, 1986, chap. 4, p. 108-139.
- [6.](#) La génétique textuelle aborde le manuscrit du point de vue de la genèse des œuvres et étudie les processus de création : Hay, 1987, Grésillon, 1994, et Ferrer, 2001.
- [7.](#) « Science du codex », la codicologie a été développée par les médiévistes afin de décrire la matérialité des manuscrits anciens et de répertorier leurs processus de fabrication. Elle a été appliquée aux manuscrits modernes par la critique génétique française (Hay, 1976).
- [8.](#) Fraenkel, 2007.
- [9.](#) Volpilhac-Auger et Bustarret, 2001.
- [10.](#) Bustarret, 2005.
- [11.](#) Voir Montesquieu, 2008. Nous ne mentionnons pas ici l'usage du cahier de corrections, que Montesquieu partage notamment avec Sade.
- [12.](#) Voir Blair, 1996, et Décultot, 2001.
- [13.](#) La note de régie consiste en un commentaire ou une consigne d'ordre méta-scriptural, souvent inscrit en marge, que le scripteur s'adresse à lui-même pour guider l'élaboration de son travail.
- [14.](#) *Écrire aux xvii^e et xviii^e siècles*, 2000.
- [15.](#) Bustarret, 2010.
- [16.](#) Voir Flourens, 1860, et Brémond d'Ars-Migré, 1936.
- [17.](#) Sur la gestion collective de l'écrit savant à grande échelle, voir Darnton, 1982, et *Encyclopédie méthodique*, 2006.
- [18.](#) Aldovrandi, dont Buffon cite l'ouvrage, procédait de même à la fin du xvi^e siècle, voir Pinon, 2003, notamment fig. 5, p. 59.
- [19.](#) *Béquet* : morceau de papier écrit ajouté à la copie ou aux épreuves, terme d'imprimerie, appliqué par extension aux manuscrits de travail. » fixés dans la marge du feuillet en vis-à-vis par deux points de cire seulement, de façon à laisser accès à la portion de texte sous-jacente – forme de collage que l'on peut qualifier de semi-mobile.
- [20.](#) *Canceller* : raturer pour annuler (un feuillet ou une portion importante de texte).
- [21.](#) *Histoire naturelle des minéraux*, « Du Fer », *Oe. Phil.* 27, cité par Roger, 1962, p. xciii.
- [22.](#) Sur l'extension des actes de copie au xviii^e siècle voir Moureau,

1993.

[23.](#) Voir la censure par découpage des manuscrits d'Emily Dickinson, cas traité par Martha Smith et Marta Werner, dans Viollet et Bustarret, 2005

[24.](#) *Allographe* : exécuté graphiquement par une autre main, s'oppose à « autographe ».

[25.](#) Premier intitulé de l'Institut de France à sa fondation en 1795. Cuvier est élu membre de l'Académie française en 1818.

[26.](#) Voir Mauriac-Dyer, 2006.

[27.](#) Quant à l'utilité d'une analyse matérielle, voir Bustarret, 2010 (à paraître).

[28.](#) Wise, 2010.

[29.](#) Proust admettait pour ce travail délicat le concours d'un tiers, Céleste Albaret, qui n'était pas nécessairement dotée des compétences techniques propres aux secrétaires professionnels. Il comparait par ailleurs l'écriture à la confection d'une robe (coupe, assemblage).

[30.](#) Neefs, 1989 et 1999.

[31.](#) Celles de Mark Twain, dès 1876, et de Nietzsche en 1881. Kittler, 1999.

[32.](#) Viollet, 1996.

[33.](#) Gardey, 2008. L'étude des manuscrits porte à nuancer la rupture historique entre les supports reliés et des feuillets mobiles proposée par l'auteur, p. 155.

[34.](#) Gardey, 1998.

[35.](#) Didi-Huberman, 2009.

[36.](#) Cunnel mentionne les « marques de crayon et les encoches aux ciseaux encore visible sur le papier » : Kerouac, 2010, p. 35-36.

[37.](#) De légers décalages de marges laissent toutefois quelques doutes sur ce point : rien n'empêche en principe l'élimination d'une feuille ou sa substitution.

[38.](#) La disposition des lignes perpendiculaire au sens d'enroulement du papier ne requiert aucune contrainte de mise en page en colonne : elle est conforme au maniement le plus fonctionnel, donc le plus rapide, de la machine à écrire à cylindre.

[39.](#) Le roman soumis à Gallimard sera démantelé du fait d'une censure de l'éditeur : voir Leduc, 2001.

[40.](#) Le procédé décrit se poursuit sur les onze cahiers (environ 3 000 feuillets) composant le corpus conservé de ce roman, abondamment corrigé par Simone de Beauvoir.

[41.](#) Lebrave, 2002, mentionne bien les ciseaux, l'agrafeuse et le ruban adhésif comme instruments d'écriture, mais sans pour autant qualifier leur intervention en tant qu'opérations d'écriture spécifiques.

[42.](#) Correspondance à Mme Brunhes-Delamarre, notamment pendant son détachement à Hanoï (1948-1949).

[43.](#) Voir Brunhes-Delamarre, 1988 ; l'ouvrage de 1955 a été rédigé en collaboration avec J.-B. Delamarre. Je remercie J.-F. Bert pour les indications sur ce dossier.

[44.](#) Louis Aragon les utilise notamment dans ses brouillons de *Henri*

Matisse, roman (BnF) ainsi que Claude Mauriac dans son journal : voir Viollet, 2003.

Bibliographie

Sources manuscrites

- Les documents de la BnF proviennent du Département des manuscrits occidentaux.
- Roland Barthes, Fonds Barthes, IMEC, Caen : S/Z, brt 2-A13-01 ;
- — *Discours amoureux*, brt 2-A18-02.01 ;
- — *Sade, Fourier, Loyola*, brt 2-A15-02.
- Georges-Louis Leclerc, comte de Buffon, *Histoire naturelle des oiseaux*, Bibliothèque du Muséum national d'histoire naturelle, ms 218.
- — *Histoire naturelle des minéraux*, BMNH, ms 734
- Georges Cuvier, *Histoire naturelle des poissons*, BMNH, ms 634 - 635.
- Marcel Duchamp, *Notes*, Musée national d'Art moderne, Centre G. Pompidou.
- André-Georges Haudricourt, *L'homme et la charrue à travers le monde*, Fonds Haudricourt, IMEC, Caen.
- — *Correspondance* avec Mariel Brunhes-Delamarre, Fonds Haudricourt, IMEC, Caen.
- Jack Kerouac, *On the road*, coll. part.
- Violette Leduc, *Ravages*, coll. part.
- Claude Mauriac, *Le Temps immobile*, BnF*.
- Charles-Louis de Secondat, baron de Montesquieu, *De l'esprit des lois*, BnF*, NAF 12832-12836.
- — Rejets de l' *Esprit des lois*, Bibliothèque municipale de Bordeaux, ms 2506.
- Blaise Pascal, *Pensées*, BnF*, Fr. 9202.
- Marcel Proust, *La Recherche du temps perdu*, BnF*, NAF 16641-16702 et NAF 18313-18325 (75 cahiers).

Ouvrages cités

- Blair, 1996 : Ann Blair « Bibliothèques portables : les recueils de lieux communs dans la Renaissance tardive », in M. Baratin et Ch. Jacob (éd.), *Le Pouvoir des bibliothèques*, Paris, p. 84-106.
- Brémond d'Ars-Migré, 1936 : Henri de Brémond d'Ars-Migré, *Un collaborateur de Buffon, l'abbé Bexon*, Paris.
- Brunhes-Delamarre, 1988 : Mariel Brunhes-Delamarre « Le prix de l'Union rationaliste à André-Georges Haudricourt », *Cahiers de l'Union Rationaliste*, 430, p. 165-168.
- Bustarret, 2004 : Claire Bustarret, « Découpage, collage et bricolage : la dynamique matérielle du brouillon moderne », *Imaginaires de l'écran*, Nathalie Roelens (dir.), Amsterdam, p. 109-120.
- Bustarret, 2005 : Cl. Bustarret, « Mobilité des supports, dynamique de l'écriture : l'apport des indices matériels », in C. Larrère (éd.),

Montesquieu, *Œuvre ouverte ? 1748-1755*, Cahiers Montesquieu, 9, Naples, p. 229-252.

- Bustarret, 2010 : Cl. Bustarret, « Manuscrits de Buffon : questions de codicologie », in B. Didier (éd.), *Buffon, l'écriture de la science*, Paris.
- Bustarret, 2010a : Cl. Bustarret, « Les cahiers de *La Recherche*, un labyrinthe de papier ? », in N. Mauriac-Dyer (éd.), *Proust aux brouillons*, coll. L'Atelier proustien, Turnhout.
- Darnton, 1982 : Robert Darnton, *L'Aventure de l'Encyclopédie : 1775-1800, un best-seller au siècle des Lumières*, Paris.
- Décultot, 2001 : Élisabeth Décultot « Lire, copier, écrire. Enquête sur la bibliothèque manuscrite de J. J. Winckelmann », in P. d'Iorio et D. Ferrer (éd.), *Bibliothèques d'écrivains*, Paris, p. 29-50.
- Didi-Huberman, 2009 : Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire*, 1, Paris.
- *Écrire aux xvii^e et xviii^e siècles*, 2000 : *Écrire aux xvii^e et xviii^e siècles, Genèses de textes littéraires et philosophiques*, coll. « Textes et manuscrits », Paris.
- *Encyclopédie méthodique*, 2006 : *L'Encyclopédie méthodique (1782-1832), Des Lumières au Positivisme*, Cl. Blanckaert et Michel Porret (éd.), Genève.
- Ernst, 1996 : Pol Ernst, *Géologie et stratigraphie des pensées de Pascal*, Paris.
- Ferrer, 2001 : Daniel Ferrer, « Le matériel et le virtuel : du paradigme indiciaire à la logique des mondes possibles », in Michel Contat et Daniel Ferrer (éd.), *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, théories*, Paris, p. 11-30.
- Flourens, 1860 : Pierre Flourens, *Des manuscrits de Buffon*, Paris.
- Fraenkel, 2007 : Béatrice Fraenkel, « Actes d'écriture : quand écrire c'est faire », *Langage et société*, 121-122, p. 101-112.
- Gardey, 1998 : Delphine Gardey, « La standardisation d'une pratique technique : la dactylographie (1883-1930) », *Réseaux*, 87, p. 75-103.
- Gardey, 2008 : D. Gardey, *Écrire, calculer, classer. Comment une révolution de papier a transformé les sociétés contemporaines (1800-1940)*, Paris.
- Goody, 1979 : Jack Goody, *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, trad. et présentation J. Bazin et A. Bensa, Paris.
- Grésillon, 1994 : Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique, Lire les manuscrits modernes*, Paris.
- Hay, 1976 : Louis Hay, « Éléments pour l'étude des manuscrits modernes », *Codicologica* 1, p. 91-108.
- Hay, 1987 : Louis Hay, « Nouvelles notes de critique génétique : la troisième dimension de la littérature », *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, 5/6, p. 313-328.
- Kerouac, 2010 : Jack Kerouac, *Sur la route. Le rouleau original*, éd. Howard Cunnell, tard. fr., Paris.
- Kittler, 1999 : Friedrich Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter. Writing Science*, Stanford.

- Lebrave, 2000 : Jean-Louis Lebrave, « Lire et écrire au xxi^e siècle », in J. Anis et N. Marty (éd.), *Lecture-écriture et nouvelles technologies*, Paris, p. 13-22.
- Lebrave, 2002 : Jean-Louis Lebrave, « Point sur la genèse de *La chambre claire* », *Genesis*, 19, « Roland Barthes », p. 79-108.
- Leduc, 2001 : Violette Leduc, « L'incipit de *Ravages* », présenté par C. Viollet, *Genesis*, 16, « Autobiographies », p. 171-174.
- Lejeune, 2003 : Philippe Lejeune, « Plongées. Étude génétique du *Temps immobile 1* », in C. Leroy et N. Mauriac-Dyer (éd.), *Claude Mauriac ou la liberté de l'esprit*, RITM, 28, p. 55-78.
- Mauriac-Dyer, 2006 : Nathalie Mauriac-Dyer, « Déciffrer. Transcrire. Cartographier. Lier. Proust ou le manuscrit apprivoisé », *Genesis*, 27, p. 19-34.
- Montesquieu, 2008 : Montesquieu, *Œuvres complètes*, 3, *De l'esprit des lois*, Manuscrits, t. I, C. Volpilhac-Augier (éd.), Oxford.
- Moureau, 1993 : François Moureau, *De bonne main. La communication manuscrite au xviii^e siècle*, Paris, coll. « Bibliographica ».
- Neefs, 1989 : Jacques Neefs, « Marges », in *De la lettre au livre. Sémiotique des manuscrits littéraires*, Paris, p. 57-88.
- Neefs, 1999 : J. Neefs, « Marges de l'écriture », in A. Zali (éd.), *L'Aventure des écritures : la Page*, Paris.
- Pinon, 2003 : Laurent Pinon « Entre compilation et observation : l'écriture de l' *Ornithologie* d'Ulisse Aldovrandi », *Genesis*, 20, p. 53-70.
- Roger, 1962 : Jacques Roger, *Buffon, Les Époques de la Nature, Édition Critique*, Mémoires du Muséum national d'histoire naturelle, Sciences de la Terre, t. 10.
- Viollet, 1996 : Catherine Viollet, « Écriture mécanique, espace de frappe. Quelques préalables à une sémiotique du dactylogramme », *Genesis*, 10, p. 193-208.
- Viollet, 2003 : C. Viollet, « Une petite machine à re-monter le temps. Claude Mauriac et la machine à écrire dans le *Temps immobile* et le *Temps accompli* ». *Claude Mauriac ou la liberté de l'esprit*, RITM 28, p. 91-101.
- Viollet et Bustarret, 2005 : *Genèse, censure, autocensure*, C. Viollet et Cl. Bustarret (éd.), coll. « Textes et manuscrits », Paris, p. 131-148 et 149-160.
- Volpilhac-Augier et Bustarret, 2001 : Catherine Volpilhac-Augier, avec la collaboration de Claire Bustarret, *L'Atelier de Montesquieu, Manuscrits inédits de La Brède*, Naples.
- Wise, 2010 : Pyra Wise, « Les paperoles de Marcel Proust : quel type de papier ? », in *Proust aux brouillons*, coll. L'Atelier proustien, Turnhout (à paraître).

Le projet *Savoirs* est soutenu par plusieurs institutions qui lui apportent des financements, des expertises techniques et des compétences professionnelles dans les domaines de l'édition, du développement informatique, de la bibliothéconomie et des sciences de la documentation. Ces partenaires contribuent à la réflexion stratégique sur l'évolution du projet et à sa construction. Merci à eux !



- CONCEPTION :
[ÉQUIPE SAVOIRS](#),
PÔLE NUMÉRIQUE
RECHERCHE ET
PLATEFORME
GÉOMATIQUE
(EHESS).
- DÉVELOPPEMENT :
DAMIEN
RISTERUCCI,
[IMAGILE](#), [MY
SCIENCE WORK](#).
DESIGN : [WAHID
MENDIL](#).