Genesis

Manuscrits – Recherche – Invention

30 | 2010

Théorie : état des lieux

Comment comprendre et penser le manuscrit ?

Philippe Willemart

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/genesis/146>

DOI : 10.4000/genesis.146

ISSN : 2268-1590

Éditeur :

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

Édition imprimée

Date de publication : 20 juin 2010

Pagination : 213-218

ISBN : 978-2-84050-697-3

ISSN : 1167-5101

Référence électronique

Philippe Willemart, « Comment comprendre et penser le manuscrit ? », *Genesis* [En ligne], 30 | 2010, mis en ligne le 30 mai 2012, consulté le 30 mars 2023. URL : <http://journals.openedition.org/genesis/146> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/genesis.146>

Tous droits réservés

Comment comprendre et penser le manuscrit ?

Philippe Willemart¹

Avant d'examiner le manuscrit, tout chercheur se fait une idée de son objet, un préjugé en quelque sorte, qui le pousse, le sachant ou non, à examiner son matériel d'une certaine façon. Déjà en 1994, Almuth Grésillon nous avait appris à saisir la naissance du manuscrit à l'aide de trois métaphores, deux reprises aux écrivains, « l'une de type organiciste, l'autre de type constructiviste² », et une troisième, celle du chemin.

Ce que je suggère

Je ne m'attacherai pas aux problèmes soulevés par l'ITEM sur les rapports entre le manuscrit et l'écriture scientifique³, mais plutôt à l'étape qui précède ces études et m'inspirerai pour ce faire de Réda Benkirane, qui a rassemblé des interviews de chercheurs contemporains, qui vont de Francisco Varela à Edgar Morin, en passant par Michel Serres et beaucoup d'autres⁴. Sans doute pourraient-ils nous faire voir des choses inhabituelles et comprendre mieux nos manuscrits. Je n'utiliserai pas le concept de « modèle à suivre », mais celui de « structure perceptive », qui annonce un mode de perception, ou mieux encore, celui de « filtre », au sens proustien du mot, c'est-à-dire une forme par laquelle passent amoureusement notre perception et notre désir du manuscrit, qui se transforment par le fait même.

Premier filtre de compréhension : la forme comme phénomène de l'auto-organisation de la matière ?

Y a-t-il une distinction entre forme et matière dans les arts et en littérature ? Disciple de Husserl, Petitot soutient que la forme est le phénomène de l'auto-organisation de la matière⁵. Nous ne pouvons donc séparer les deux éléments que Platon, suivi de

la majorité des philosophes, distinguait. La forme ne vient pas avant le reste, comme le suggère le mot « structure ». Valéry est bien clair sur ce point et justifie Petitot ; le désir travaillant avec l'idée informe, détruit n'importe quelle structure ou forme préétablie. Tant qu'il y a un manuscrit ou un document de processus, nous constaterons des formes qui naissent suivant les campagnes de rédaction. La fabrication de la coquille par le mollusque commentée par Valéry et travaillée par Petitot ne serait-elle pas le modèle du manuscrit ? Puis-je dire que le manuscrit émane de l'écrivain comme la coquille sécrétée par le mollusque ?

J'hésiterai à l'affirmer, sauf si nous regardons le manuscrit de loin, comme une surface lisse, sans y voir ses anfractuosités. Le manuscrit ne procède pas seulement de l'écrivain. Ce serait abolir la distinction entre les concepts d'écrivain et d'auteur et ne pas compter sur l'apport du contexte, de la langue et de la tradition. Nous serons donc obligés, avec Petitot et en suivant Valéry, d'admettre que « les formes naturelles sont sans schèmes mathématisés (faute de l'existence d'une géométrie et d'une physique morphologique) », sans forme préétablie et que nous pouvons imaginer leur existence ou, comme le souligne Kant, « élargir le Concept de la Nature du

1. Cet article est un condensé du chapitre « Les processus de création dans les sciences dures », publié dans *Critique génétique : pratiques et théorie*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 217-236.

2. Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique*, Paris, PUF, 1994, p. 8.

3. *Genesis*, n° 20, « Écriture scientifique », 2003.

4. Réda Benkirane, *La Complexité, vertiges et promesses*, Paris, Le Pommier, 2005.

5. Jean Petitot, « Remarques sur quelques réflexions morphologiques de Paul Valéry », *Sémiotique, Phénoménologie, Discours (hommage à Jean-Claude Coquet)*, dir. M. Costantini, I. Darrault-Harris, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 161-170.

mécanisme à l'art⁶ ». En d'autres termes, nous devons combler « le manque d'objectivité par un supplément de subjectivité⁷ ».

Si, pour un simple mollusque, les scientifiques doivent faire confiance à la contingence de la forme qu'ils appellent art, que dire de l'esprit d'un écrivain immergé dans les milliards d'informations qui travaillent ses trente milliards de neurones ? La forme définitive n'est pas du tout présupposée et est inédite, comme le soutient Valéry. Même si nous supposons un programme que pourrait fournir une matrice, la même lettre ou le même son, une espèce d'ADN, il faut retenir l'avertissement de Christopher Langton, le père de la vie artificielle : « La production de génomes variés ne dépend pas du tout de leur origine, l'ADN, mais bien des variations introduites à chaque génération (qui) devront être aléatoirement corrélées⁸. »

Deuxième filtre de compréhension : l'auto-organisation ascendante et descendante

Les conditions initiales (qui pour les littéraires s'assimilent facilement aux sources auxquelles puise l'écrivain) ne déterminent pas nécessairement le processus dans une expérience de physique ou de chimie, tout comme un plan ou le projet d'un roman ne fixe pas les pages suivantes ; la linéarité ne s'impose pas, comme le croient les positivistes, mais les nombreux points de non-linéarité, appelés aussi aléatoires ou de hasard⁹, provoquent la création organisée, ou une auto-organisation qui engendre un certain ordre¹⁰. « La non-linéarité met en cause les rapports avec les antécédents ou le passé¹¹. »

Défendrons-nous une création ex-nihilo ou une évolution ? Les phénomènes d'auto-organisation et la prévisibilité se constatent-ils dans le manuscrit, et de quelle manière ? Soutenir la relativité des conditions initiales et par conséquent l'imprévisibilité d'un projet artistique parie sur l'auto-organisation soutenue par Ilya Prigogine et l'école de Bruxelles. L'exemple de Proust est frappant, qui de soixante-quinze cahiers de brouillons apparemment sans ordre a construit l'œuvre exemplaire que nous connaissons¹².

J'ajouterai cependant la nuance de Varela. L'auto-organisation doit être pensée dans les deux sens, l'ascendant et le descendant. « Il faut entendre la

conscience (par exemple) non pas simplement comme un phénomène d'émergence du cerveau, mais comme une chose claire et démontrable qui va agir, à partir du niveau d'un sujet conscient, au niveau concret et matériel de l'activité cérébrale [...]. [Dans ce sens, il faut accentuer] la notion de système circulaire et autoréférentiel plutôt que celle de boîte noire de la première cybernétique de Norbert Wiener¹³. » Ou encore, nous dit le chercheur belge Luc Steels, il faut admettre la « boucle de rétroaction positive [qui] se développe dans le système¹⁴ ».

Proust ne disait pas autre chose dans le cahier 57 préparatoire au *Temps retrouvé* :

[...] de même que la Science n'est tout à fait constituée ni par le raisonnement du savant ni par l'observation de la nature, mais par une sorte de fécondation alternative de l'une par l'autre, de même il me semblait que ce n'était ni l'observation de la vie ni la méditation solitaire qui constituait l'œuvre d'art [mais] une collaboration des deux, manœuvre où l'idée, le « scénario » apporté par l'une des deux était tout à tour retouché, jeté au panier, ou conservé par l'autre¹⁵.

6. *Ibid.*, p. 167 et 169.

7. *Ibid.*, p. 167.

8. R. Benkirane, « Les "bio-logiques", ou tout ce qui pourrait être. Entretien avec Christopher Langton », *op. cit.*, p. 141.

9. Ilya Prigogine et Isabelle Stengers, *La Nouvelle Alliance (métamorphose de la science)*, Paris, Gallimard, 1986, p. 13-14.

10. I. Prigogine, « Un siècle d'espoir ? », *Temps et devenir*, Genève, Patino, 1988, p. 149.

11. P. Willemart, « Fenômenos físicos e fenômenos literários : aproximações », *Manuscrita*, São Paulo, APML, 1993, p. 74-85.

12. « Je bâtirai mon livre, je n'ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe », Proust, *Le Temps retrouvé*, éd. dirigée par J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 610.

13. R. Benkirane, « Autopoïese et émergence. Entretien avec Francisco Varela », *op. cit.*, p. 166. Notons aussi l'avertissement de Jean-Louis Deneubourg dans le même volume où il s'oppose aux néolamarquistes ou antidarwinistes : « il faut démystifier l'aspect miraculeux de l'auto-organisation, car en fait, il y a eu toute une série d'essais et d'erreurs qui ont précédé cette mise au point sur l'identification des conditions idéales [...] la sélection naturelle a joué », « Émergence et insectes sociaux », p. 113.

14. L. Steels, « L'intelligence artificielle, évolutive et ascendante », dans R. Benkirane, *op. cit.*, p. 133.

15. M. Proust, « Matinée chez la princesse de Guermantes » (Cahiers du *Temps retrouvé*), Édition critique établie par Henri Bonnet, en collaboration avec Bernard Brun, Paris, Gallimard, 1982, p. 382.

Varela nuance cependant le rapport entre la pensée du savant et l'observation de la nature en y reconnaissant à la fois une frontière très floue et une double cause : « La frontière est justement cette non-séparabilité entre le tout et les parties. La frontière entre le soi et le non-soi n'est pas une frontière logique, c'est plutôt le lien entre deux niveaux et leur double causalité¹⁶. »

Le continu va-et-vient entre l'écrivain et son environnement (les tiers) se joue au niveau du scripteur, mais paradoxalement accentue la non-séparabilité sans éliminer les niveaux et les causes différentes. Par ailleurs, relisant son texte en tenant compte de ces tiers, l'auteur le saisira d'une autre manière et comme le dit Lacan : « L'après faisait antichambre, pour que l'avant pût prendre rang¹⁷. » Ou encore, ce qui a été écrit permettra de relire ce qui précède et de réorganiser l'œuvre en diminuant la frontière entre les tiers et l'écriture.

Adieu les conditions initiales ou le programme préalable, la recherche des sources comme explication de l'écriture ; ce sont à peine des indices (indices dans les deux sens du mot, comme trace ou au sens de Peirce, comme premier niveau d'appréhension). Nous ne pouvons plus lire le manuscrit comme la suite chronologique de morceaux d'écriture, où nous rechercherions une évolution, un mouvement d'ensemble, un chemin linéaire.

Le présent du texte publié, comme celui de la dernière page écrite par l'écrivain, est le point de départ de l'auteur et du généticien, pour qui les premiers textes écrits sur un bout de papier, un agenda ou un carnet de voyage deviendront effets ou conséquences de l'après, et non son annonce. Souvent empêtrés dans le préjugé de l'évolution, nous visualisons un manuscrit croyant justement à une programmation linéaire et logique, alors que les nombreuses bifurcations – c'est la métaphore du chemin de Grésillon – que je pourrais appeler « opérations de frontière », devraient nous en détromper.

Troisième filtre de compréhension : les régularités dans les irrégularités ou les invariants

Traduisant en équations le déplacement des nuages, le mathématicien-météorologiste Mitchell Feigenbaum constate une certaine régularité dans leur mouvement irrégulier. Il distingue ainsi une certaine universalité dans la régularité, malgré le chaos apparent, et l'exemplifie

dans la vision des couleurs : « la couleur rouge n'est pas nécessairement un faisceau d'ondes de lumière, comme le prétendent les newtoniens », c'est notre perception qui distingue le rouge de l'univers chaotique dont il fait partie, comme une fréquence régulière et vérifiable¹⁸.

Il faut considérer le manuscrit comme une longue chaîne qui se déroule dans le temps, sans lien nécessaire avec le calendrier. Irréversible cependant, il poursuit son chemin, essayant de percer jusqu'à un texte qui s'encadre dans le projet esthétique de l'auteur, souvent ignoré de celui-ci, appelé « attracteur » dans les nouvelles approches scientifiques.

Le manuscrit proustien, tout comme le déroulement des nuages, révèle de multiples chaînes qui se croisent, se défont, se recroisent pour aboutir au *Temps retrouvé*, quitte à se défaire à nouveau lors de la trouvaille du manuscrit d'*Albertine disparue* par Nathalie Mauriac en 1986.

Malgré la complexité inhérente à toute composition, nos auteurs réussissent à créer des régularités qui correspondent à des espèces d'arrêt dans la composition, ou à des points fixes, qui deviendront des références dans la suite de l'écriture, dans les personnages par exemple, malgré les noms différents qu'ils portent dans le manuscrit. Là où le grand public n'y voit qu'une histoire, le généticien verra se construire ces invariants dans le manuscrit.

Quatrième filtre de compréhension : l'ignorance des origines ou la bâtardise du texte

Confirmant d'une certaine façon la théorie du chaos déterministe qui accentue le mépris pour les causes au profit de l'auto-organisation, Daniel Ferrer avait souligné dans un cours pour doctorants en 1991 que, pour Stendhal et Joyce, il n'y a pas d'origine certaine de l'écriture, tout au plus un point de départ, une date, une première lettre, une erreur de transcription, un signe, comme si la pudeur ou l'ignorance entouraient la naissance du texte. Chez Joyce, soulignait-il, l'origine est parfois niée. Les lettres,

16. R. Benkirane, *La Complexité, vertiges et promesses*, op. cit., p. 168.

17. Lacan, « Le temps logique et l'assertion de certitude anticipée » [1945], dans *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 197.

18. *Ibid.*, p. 164.

porteuses d'une origine, s'inscrivent toujours dans une tradition, puisqu'elles entraînent le poids du passé qui naît souvent d'une stylisation primitive d'un premier dessin. Voulant détruire l'origine et le lien avec la tradition, Joyce utilise entre autres quatre procédés. Il invente des signes pour signifier les personnages œdipiens, intervertit les consonnes des mots, le P à la place du K, par exemple et, enfin, écrit à partir des erreurs de sa copiste ou des notes prises par un ami oubliant le contexte. La destruction de la lettre par le signe, du mot par l'inversion des consonnes et de la normalité par l'usage de l'erreur ou de la note isolée du contexte, permet la recréation et la fixation d'une nouvelle ancre pour l'écriture.

Le narrateur joycien refuse non seulement l'origine du début de l'écriture, mais aussi celle de l'écriture en cours. Le refus accumulé de l'origine met l'écriture joycienne du côté de la non-filiation ou de la bâtardise de l'écriture. Ce serait une interprétation de l'aporie de Louis Hay, « le texte n'existe pas ».

Ce filtre renforce la thèse selon laquelle le manuscrit doit être lu après coup et non comme le déroulement linéaire d'une écriture. Le père de l'écriture est l'après et non l'avant, tout autant pour l'écrivain que pour le critique.

Cinquième filtre de compréhension : à la recherche de la compression d'informations dans le manuscrit

« La science est la recherche des compressions d'informations », selon l'astrophysicien John Barrow¹⁹. Les processus de création n'en seraient-ils pas eux aussi ? Dans ce cas, nous devons nous atteler à deux tâches :

d'abord constater les différentes strates de compression, le texte en étant une et les manuscrits dans leurs différentes phases et leur complexité, d'autres. Ce qui justifie la recherche différente de processus de création dans les strates et n'oppose pas la critique génétique à partir du texte publié à celle pratiquée à partir des manuscrits ou de n'importe quel document de processus. Ensuite, il faut déplier les processus de création comprimés pour en rechercher la structure qui a mené à l'écriture²⁰. Processus de création, structure, forme ou écriture, sont donc intimement imbriqués.

Pour conclure, je dirai que les chercheurs, où j'inclus les artistes et les écrivains, se penchent tous sur le réel de l'être humain et des œuvres, essayant de comprendre les processus de création ou le fonctionnement de ces objets depuis le monde galactique jusqu'à la simple amibe, en passant par les manuscrits, les ébauches, les croquis, etc. Ils se retrouvent dans le même combat, rendre intelligible ce monde qui nous entoure. Pour ce faire, j'ai proposé cinq modes de perception, ou filtres, au sens proustien du terme, c'est-à-dire cinq formes par lesquelles pourrait passer amoureusement notre perception du manuscrit, comme Swann se laisse transformer par la petite musique de Vinteuil.

19. R. Benkirane, « De la science des limites et des limites de la science. Entretien avec John Barrow », *La Complexité, vertiges et promesses*, op. cit., p. 326.

20. G. Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1988, p. 189.

PHILIPPE WILLEMART enseigne la littérature française à l'université de São Paulo (USP) où il dirige le Laboratoire du Manuscrit littéraire et le Département de la recherche en critique génétique (NAPCG). Lecteur des manuscrits de Flaubert et de Proust à partir des catégories psychanalytiques, il fait partie de l'Association brésilienne des chercheurs des manuscrits littéraires (APCG) et de l'équipe Proust de l'ITEM (CNRS-ENS). Il a publié en français chez Paratexte de Toronto : *Dans la chambre noire de l'écriture* (1996), chez L'Harmattan de Paris : *Au-delà de la psychanalyse : les arts et la littérature* (1998), *Proust, poète et psychanalyste* (1999), *L'Éducation sentimentale chez Proust* (2003) et *À la découverte des sensations dans La Prisonnière de Marcel Proust* (2007) et chez Liber de Montréal : *De l'inconscient en littérature* (2008). Site : <<http://plmgwill.iquebec.com/>>.

Philippe Willemart, plmgwill@gmail.com

Résumés

Comment comprendre et penser le manuscrit ?

Avant d'examiner le manuscrit, tout chercheur se fait une idée de son objet, un préjugé en quelque sorte, qui le pousse, le sachant ou non, à examiner son matériel d'une certaine façon. Déjà en 1994, Almuth Grésillon nous avait appris à saisir la naissance du manuscrit à l'aide de trois métaphores, deux reprises aux écrivains, « l'une de type organiciste, l'autre de type constructiviste » et une troisième, celle du chemin. Dans cet article, je m'attacherai à l'étape qui précède les études sur le manuscrit et de l'idée que nous pourrions nous en faire et m'inspirerai pour ce faire de Réda Benkirane qui a rassemblé des interviews de chercheurs contemporains qui vont de Francisco Varela à Edgar Morin en passant par Michel Serres et beaucoup d'autres. Sans doute, pourront-ils nous faire voir des choses inhabituelles et nous faire mieux comprendre nos manuscrits. J'utiliserai le concept de « structure perceptive » qui annonce un mode de perception, ou mieux encore, celui de « filtre » dans le sens proustien du mot, j'en propose cinq, c'est-à-dire, une forme par laquelle passent amoureusement notre perception et notre désir du manuscrit qui se transforment par le fait même.

Before examining a manuscript, a researcher has a preconceived idea of its object, a sort of prejudice that, whether he knows it or not, makes him examine his material a certain way. Already in 1994 Almuth Grésillon taught us to seize the birth of a manuscript with the help of three metaphors: two of which are taken from writers, "the organicist type, and the constructivist type", and the third, which she suggested, the path. In this article I will deal with the stage that precedes the studies of the manuscript, and the idea we may have about it, and will draw inspiration from Réda Benkirane who has assembled interviews of contemporary researchers such as Francisco Varela, Edgar Morin, Michel Serres and many others. They will undoubtedly reveal unusual aspects and enhance our understanding of our manuscripts. I will use the concept of "perceptive structure", announcing a mode of perception. Or, better yet, I will take up the concept of "filter", in the Proustian meaning of the term, and will suggest five of these. The filter being a form through which lovingly glides our perception and our desire of the manuscript that in turn are transformed by this very act.

Bevor er sich an die Untersuchung einer Handschrift macht, hat jeder Wissenschaftler eine gewisse Vorstellung von seinem Gegenstand, ein Vor-Urteil sozusagen, das ihn, bewusst oder

unbewusst, dazu verleitet, seinen Gegenstand unter einem bestimmten Blickwinkel zu betrachten. Almuth Grésillon hatte uns bereits 1994 beigebracht, wie man die Entstehung der Handschrift mithilfe von drei Metaphern darstellen kann, von denen sie zwei den Schriftstellern entlehnt, die eine „vom Organischen“, die andere „vom Konstrukt her“ bestimmt. Die dritte gehört zum Wortfeld des Weges. In diesem Beitrag werde ich mich mit der Etappe befassen, die dem Studium der Handschrift und der Vorstellung, die wir uns von ihr machen könnten, vorausgeht, wobei ich mich auf Réda Benkirane stütze, der eine Reihe von Interviews mit zeitgenössischen Forschern gesammelt hat, reichend von Francisco Varela über Edgar Morin bis Michel Serres und vielen anderen. Sie werden uns zweifellos eine ungewöhnliche Sicht der Dinge vermitteln und so zu einer besseren Kenntnis unserer Handschriften verhelfen. Ich werde das Konzept einer „Wahrnehmungsstruktur“ verwenden, das einen Modus der Wahrnehmung postuliert oder genauer, das Konzept eines „Filters“, in dem von Proust geprägten Wortsinn. Ich will fünf Filter vorschlagen. Es entsteht so eine Form, durch welche unsere Wahrnehmung wie auch unser Verlangen nach der Handschrift liebevoll gefiltert und auf diese Weise auch verändert werden.

Antes de estudiar un manuscrito, el investigador se hace una idea de su objeto, suerte de prejuicio que, de alguna manera, condiciona consciente o inconscientemente el examen de su material en una forma determinada. Ya en 1994, Almuth Grésillon nos había enseñado a considerar el nacimiento del manuscrito a través de tres metáforas, dos de las cuales provenían de los propios escritores: "una de tipo organicista, otra de tipo constructivista" y una tercera que ella misma proponía, la del camino. En este artículo, me concentraré en la etapa que precede los estudios sobre el manuscrito y en la idea que podemos hacernos de él, para lo cual me basaré en el trabajo de Réda Benkirane que ha reunido entrevistas de investigadores contemporáneos, desde Francisco Varela hasta Edgar Morin, pasando por Michel Serres y muchos otros que, sin duda, podrán enseñarnos aspectos inhabituales y permitirnos comprender mejor nuestros manuscritos. Emplearé el concepto de "estructura perceptiva", que anuncia un modo de percepción, o mejor aún, el de "filtro", en el sentido proustiano de la palabra (de los cuales propongo cinco), es decir, una forma a través de la cual pasan amorosamente nuestra percepción y nuestro deseo del manuscrito que se transforma por el hecho mismo.

Antes de examinar o manuscrito, o investigador tem uma ideia do seu objecto, espécie de juízo preconcebido que o leva, conscientemente ou não, a examinar esse material de determinada maneira. Já em 1994, Almuth Grésillon tinha-nos ensinado a compreender o nascimento do manuscrito com a ajuda de três metáforas, duas delas tomadas a escritores, “uma de tipo organicista, a outra de tipo constructivista” e uma terceira de sua autoria, a do caminho. Neste artigo, dedico-me à etapa que precede o estudo do manuscrito e da ideia que dele fazemos, inspirando-me em Réda Benkirane, que reuniu entrevistas de investigadores contemporâneos como Francisco Varela, Edgar Morin e Michel Serres, com a ajuda dos quais discerniremos factos incomuns e compreenderemos melhor os nossos manuscritos. Utilizarei o conceito de “estrutura perceptiva”, que anuncia um modo de percepção, ou melhor ainda o de “filtro” no sentido proustiano do termo, de que proponho cinco, ou seja, uma forma pela qual passa amorosamente a nossa percepção e o nosso desejo do manuscrito, que ao fazê-lo se transformam.

Prima di accostarsi allo studio di un autografo, lo studioso si fa un’idea del suo oggetto: una sorta di precauzione, che lo conduce, in maniera più o meno cosciente, a porsi in un certo modo dinanzi al materiale di lavoro. Nel 1994, Almuth Grésillon ci aveva già insegnato a figurarci la nascita di un autografo ricorrendo a tre metafore: due delle quali recuperate dagli scrittori stessi (“una di tipo organicista, l’altra di tipo costruttivista”), ed una terza, – brevettata dalla stessa Grésillon – (la metafora del sentiero). Nel saggio, è presa in esame la fase che precede gli studi sul manoscritto e l’idea che di esso possiamo costruirci, prendendo spunto dalle interviste realizzate da Réda Benkirane a studiosi contemporanei, tra i quali Francisco Varela, Edgar Morin, Michel Serres, nelle quali si evocano episodi insoliti legati all’atto creativo, che, in qualche caso, rendono più chiara la stessa comprensione dell’autografo. Il concetto di “struttura percettiva”, che annuncia una certa modalità di percezione, o, meglio, la modalità del “filtro” (nel senso proustiano del termine), è qui utilizzato ricorrendo a cinque diverse verifiche, per richiamarsi ad una forma che coniuga, in una dimensione affettiva, la nostra intelligenza ed il nostro desiderio di avvicinarci al manoscritto.