**Davide Giuriato, Martin Stingelin, Sandro Zanetti
(dir.), « System ohne General ». Schreibszenen im
digitalen Zeitalter, 2006**

Catherine Viollet

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/genesis/409>

DOI : 10.4000/genesis.409

ISSN : 2268-1590

Éditeur :

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

Édition imprimée

Date de publication : 10 octobre 2010

Pagination : 164-166

ISBN : 978-2-84050-711-6

ISSN : 1167-5101

Référence électronique

Catherine Viollet, « Davide Giuriato, Martin Stingelin, Sandro Zanetti (dir.), « System ohne General ». Schreibszenen im digitalen Zeitalter, 2006 », *Genesis* [En ligne], 31 | 2010, mis en ligne le 18 juin 2013, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/genesis/409> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/genesis.409>

graphie complexe de la note, dans un processus de lecture systématique mais précaire, permet d'illustrer de manière plus générale la pratique scripturale de Benjamin, en étroite relation avec sa théorie de la perception et du langage, et la disparition du texte en tant que forme « idéale ».

Les questions que pose Sandro Zanetti aux « boîtes » de Marcel Duchamp sont proches des préoccupations de Walter Benjamin quant à la reproductibilité sérielle des œuvres. Il s'agit également ici d'une de ces notes, intitulée « Possible » (1913), concernant la conception du *Grand Verre*, mais qui n'a pas fait partie des « boîtes » reproduites par Duchamp en 1914 et 1934. Examinant le contenu de cette note expérimentale et analysant les différentes composantes, ainsi que l'histoire de sa transmission et des différents contextes de sa publication tardive par Duchamp lui-même (d'abord sous forme imprimée, puis en fac-similé du manuscrit), Zanetti montre en quoi elle contient et reflète la conception de l'art qu'elle défend et représente, « figuration d'un possible ». En même temps, le choix de reproduire sous forme de fac-similé un original (sa propre écriture manuscrite en tant que *ready-made*) libère à la fois du « culte de l'original » et du « culte de la main ».

Les *Microgrammes* de Robert Walser exposent un autre cas de ce que Wolfram Groddeck désigne comme une « diététique » de l'écriture. Le « minimanuscrit » Microgramme 62, rédigé recto verso au crayon à papier et de la taille d'une carte de visite, ne porte pas moins de six colonnes de texte, au graphisme difficilement déchiffrable : la densité de l'information contraste avec les dimensions réduites du support. L'objectif de Groddeck est de montrer en quoi ce graphisme même, par la constellation textuelle performative qu'il représente, est partie intégrale du microgramme, élément nécessaire à l'interprétation poétique, d'autant que le processus de genèse textuelle (dont la chronologie, brouillée dans l'édition, est ici

rétablie) devient à la fois objet et partie du texte. Nous retrouvons là encore un procédé de type « *Vexierbild* », invitant à une double lecture, à un basculement, et ce de deux manières différentes : dans l'un des poèmes (62a), le pronom « elle » peut être interprété de deux manières différentes, en même temps que le texte peut être lu soit comme poème en vers libres, soit comme texte en prose : son mode d'inscription interdit de distinguer prose et poésie, rejetant la distinction entre ces deux modes d'expression.

En quelque sorte opposés à l'économie microgrammatique de Robert Walser, les manuscrits tardifs de Friedrich Dürrenmatt illustrent de manière tout aussi efficace la corporalité de l'acte scriptural, qui s'inscrit dans ce champ de tensions entre graphisme et texte. Pour Martin Stingelin, ce caractère concret, figuratif du document autographe est particulièrement parlant pour la compréhension de la dynamique propre au processus scriptural : manuscrits (ou dactylogrammes) portent en eux les traces éphémères de leurs conditions de production. Dans le cas étudié, il s'agit d'ailleurs de « faux » dactylogrammes : à partir du moment où il lui est, pour raisons médicales, déconseillé de dactylographier lui-même ses textes, Dürrenmatt adopte un graphisme manuscrit qui reproduit, au crayon, celui des signes de la machine à écrire ou de la typographie. Ce manuscrit en forme de dactylogramme réalisé au crayon sera ensuite effectivement dactylographié par une secrétaire, avant d'être recopié à la main, en imitant l'écriture mécanique, lors d'une nouvelle campagne de rédaction. Le dialogue entre deux doubles de l'auteur, FD1 et FD2, daté de la nuit du 24 au 25 avril 1984 (repris dans « *Das Hirn* ») instaure une double objectivation de l'instance auctoriale. Là encore, le manuscrit constitue un lieu de réflexion poétologique qui met en scène sa propre genèse, ironiquement illustrée par l'autoportrait de l'auteur en roi Midas, maître des métamorphoses.

« *System ohne General* ». *Schreibszenen im digitalen Zeitalter*, dir. Davide Giuriato, Martin Stingelin, Sandro Zanetti, München, Wilhelm Fink Verlag, « *Zur Genealogie des Schreibens* », t. III, 2006, 256 p.

Compte rendu par Catherine Viollet

Ce volume s'inscrit dans la continuité d'un programme de recherche intitulé « *Zur Genealogie des Schreibens. Die Literaturgeschichte der Schreibszenen von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart* » [*Pour une généalogie de l'écriture. Histoire littéraire de la scène de l'écriture du début des Temps modernes à nos jours*]. Les résultats de cette vaste entreprise ont été matérialisés par une série d'ouvrages, dont celui-ci constitue le troisième volet⁸.

S'inspirant de différentes disciplines et orientations⁹ dans le cadre d'une esthétique de la production littéraire, ces trois volumes ont pour point commun une réflexion à la fois phénoménologique et épistémologique autour de la question de l'écriture et de l'acte scriptural, considérés avant tout dans leurs dimensions matérielle, corporelle et technique.

8. Soutenu financièrement par la SNF (Schweizerischer Nationalfonds), ce programme a été développé à l'université de Bâle sous la direction du Pr. Martin Stingelin. Trois colloques ont été organisés dans ce cadre, en 2004, 2005 et 2006. Les Actes du premier colloque (2004), centré sur l'écriture manuscrite, portent le titre « *Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum* ». *Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*. Ceux du deuxième colloque (2005), consacré à l'écriture mécanique, sont intitulés « *Schreibkugel ist ein Ding gleich mir : von Eisen* ». *Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte*. Voir les comptes rendus dans *Genesis* n° 25 et n° 27.

9. Édition génétique, critique génétique, perspective poststructuraliste, psychologie cognitive, linguistique de la rédaction, anthropologie culturelle, analyse du discours et histoire des médias.

Ce faisant, il s'agit de distinguer deux concepts, inspirés par les propositions de Rüdiger Campe¹⁰. Très proches dans leur formulation en langue allemande, ils combinent différemment deux constituants identiques, celui d'« écrit » et celui de « scène ». Le concept de « *Schreib-Szene* » (les deux composants de l'expression étant reliés par un tiret) ou « Scène de l'écriture » désigne un ensemble instable constitué simultanément de langage, d'instruments et de gestes, déterminés sur le plan historique. Celui de « *Schreibszene* » (en un seul mot) correspond à une constellation variable d'un auteur à l'autre, certes également située de manière historique, mais plutôt singulière, dans la mesure où se trouve altéré cet ensemble de composantes et de relations dans le geste scriptural individuel. Afin de le distinguer du précédent, ce concept pourrait être approximativement rendu par l'expression « mise en scène de l'écriture¹¹ ». Dans cette perspective, processus d'écriture et « manière d'écrire » (en tant qu'ensemble de pratiques concrètes) deviennent indissociables. Les lieux où l'on peut observer un écart, une « mise à distance de l'écriture vis-à-vis d'elle-même », une « mise en scène de l'écriture » constitueront alors les objets privilégiés de l'analyse.

Des trois étapes majeures marquant l'histoire littéraire de la scène de l'écriture – manuscrite, mécanique, numérique –, la dernière est de loin la plus complexe. Par rapport à l'écriture manuscrite, la rupture introduite par l'utilisation de la machine à écrire génère certains décalages et effets spécifiques au sein du processus scriptural. L'écriture sur ordinateur a certes en commun avec l'écriture mécanique la frappe sur un clavier, mais elle met en jeu bien d'autres processus. Les métaphores qui caractérisent ce mode d'écriture dans les « Scènes d'écriture à l'époque digitale » sont celles du rhizome¹² et du réseau, d'une circulation non linéaire, non séquentielle, dépourvue de hiérarchie.

Quelles relations s'établissent entre la structure technique des appareils et les dispositions psychologiques du scripteur ?

L'ensemble des contributions portent sur la gestuelle, la corporalité du geste d'écriture, et leur traduction concrète sur le papier et/ou sur l'écran. L'ordinateur introduit un véritable changement de paradigme : il possède un dispositif d'encodage numérique, où l'*input* diffère de l'*output*, et où le texte devient immatériel, virtuel, multimédia. Le scripteur ne maîtrise qu'une partie du processus scriptural – que l'on pense à certaines fonctions du traitement de texte comme la mise en page ou la correction automatique, qui lui sont imposées et participent de ce processus (sous forme de contrôle), à moins qu'ils ne génèrent une attitude de résistance. L'acte de copier, tel qu'il pouvait être pratiqué à la main ou à la machine mécanique, disparaît ; les textes, images, etc. peuvent être organisés en réseaux hypertextuels... Quant à l'usage de l'Internet, son dispositif modifie profondément la scène de l'écriture, transformant ou déformant les concepts d'auteur, d'œuvre, de texte, de production, de distribution, et de réception d'écrits.

Les premières contributions se situent dans le prolongement de l'ouvrage précédent, puisqu'elles sont consacrées à trois écrivains adeptes de la machine à écrire, qui en ont fait tous trois un usage remarquable : Ingeborg Bachmann, Max Frisch, Arno Schmidt.

Analysant la « scène d'écriture » d'Ingeborg Bachmann, et sa relation problématique avec les machines à écrire, Konstanze Fliedl interprète les innombrables lapsus, permutations et altérations de la frappe bachmannienne comme un choix esthétique, de la part de celle qui affirme taper ses textes « dans une anxiété et une hâte extrêmes » : la machine à écrire se pare alors d'un pouvoir poétique autonome et les erreurs de frappe participent du processus créatif.

Arno Schmidt fait, quant à lui, un tout autre usage de la machine, plus proche en cela de l'« époque digitale ». L'écrivain se montre pionnier tant dans l'organisation sémiotique de la page (collages et montages invitant à une lecture multidimensionnelle),

que dans l'utilisation typographique de l'aspect figuratif des caractères de la machine (pictogrammes, majuscules, diacritiques), à la manière des idéogrammes chinois, pour composer une *Lautmalerei* [peinture sonore], une poésie visuelle. Reliant la composition du langage écrit et la posture scripturale « artisanale » de Schmidt, Ulrich Joost examine les mécanismes en jeu dans ce tissage textuel expérimental, que l'auteur a pu comparer à la photographie.

À propos de l'œuvre dramatique de Max Frisch intitulée *Biographie : Ein Spiel* (1967), où est précisément inscrit en abyme le processus scriptural, Ulrike Landfester s'emploie à démêler ce « vertige d'écriture » (*Schreib-Schwindel*) que provoque le texte, et à mettre au jour les métaphores, la « mise en scène » ludique de ce processus en lien avec celles du « je » (auto)biographique, corroborées par le journal de Max Frisch.

Les autres contributions sont plutôt consacrées non pas à un auteur en particulier, mais à des problématiques d'ordre général.

Andreas Kilcher voit dans l'hypertexte un « cosmos » encyclopédique au nombre d'éléments potentiellement illimité, qui transforme le livre en générateur d'écrits, l'auteur en programmeur, et le lecteur en joueur. Mais, à la différence de l'Encyclopédie traditionnelle, le savoir est ici organisé suivant un ordre non pas alphabétique, mais associatif. Il rappelle que certains écrivains (Walter Benjamin, Alfred Döblin,

10. Rüdiger Campe, « Die Schreibszene, Schreiben », *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, dir. H. Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, p. 760.

11. Martin Stingelin, « "Schreiben". Einleitung », « *Mir ekelt von diesem tintenklecksenden Säkulum* », op. cit., p. 15.

12. Le titre du colloque (Bâle, 2004) à l'origine de cet ouvrage, « Ein, azentrisches, nicht hierarchisches und asignifikantes System ohne General » [*Un système acentral, non hiérarchique et asignifiant sans général*], ainsi que la notion de rhizome, s'inspirent de *Mille Plateaux* de Deleuze et Guattari (1980).

Arno Schmidt ; André Breton, Raymond Queneau, l'OuLiPo) ont utilisé, dans la genèse de leurs œuvres, des procédés proches de l'hypertexte, à travers des dispositifs non linéaires, non hiérarchiques et combinatoires. L'automatisation de certaines de ces fonctions ouvre de nouvelles perspectives esthétiques.

À propos de travaux artistiques s'appuyant sur des procédés encyclopédiques et cartographiques, ceux de l'OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle) se présentent tout naturellement à l'esprit. Wolf-Dieter Ernst s'interroge, à partir des *ready-made* de Duchamp et de la « transduction » entre mathématique et littérature chez Queneau notamment, mais aussi du projet « Knowbotic Research » (à propos de la fabrication et de l'utilisation de la représentation urbaine) mené par un groupe d'urbanistes et d'architectes, sur les stratégies et la portée des processus adoptés, dans la mesure où ils participent et de l'élaboration de la performance et de la forme du résultat. Dans le même ordre d'idées, Saskia Reither examine, dans le cadre de l'OuLiPo et de l'ALAMO (Atelier de littérature assistée par la mathématique et les ordinateurs), les liens entre informatique et création littéraire « potentielle », et le travail expérimental du texte en termes de programmes de contraintes, d'algorithmes, de combinaisons et de permutations, y compris ceux générateurs automatiques de textes, avec ou sans intervention du lecteur.

Avec l'exemple de l'hypertexte *Hilfe !* (de Susanne Berkenheger), Uwe Wirth développe la distinction entre hypertextualité de conception (dont la structure est indépendante de sa réalisation) et hypertextualité comme média (qui ne fonctionne qu'au moyen de l'ordinateur). On a alors affaire à un redoublement du concept d'écriture – à la fois celle du programme et celle des textes –, autant que des compétences. La conception de l'hypertexte *Hilfe !* illustre ainsi les concepts d'hyperscription et d'hyperréécriture.

Beat Suter pose la question de la « nouvelle écriture » face aux résistances qu'impose au scripteur l'ordinateur, à la fois outil de production, d'enregistrement et de stockage d'information, et de réception. D'une part, la souplesse et la dynamique de l'écriture digitale dispensent notamment de « la nécessité de formuler parfaitement sa pensée avant de l'écrire » ; d'autre part, elle nécessite une certaine maîtrise technique de l'outil, d'autant qu'il se modifie constamment en fonction des avancées technologiques.

La contribution d'Andreas Bernhard s'intéresse aux caractéristiques stylistiques et poétiques des SMS (*Short Message Service*) – techniquement limités, sur le plan formel, à l'utilisation de cent soixante signes – proposés aux concours de poésie. Il s'agit généralement de poésie « privée », impliquant des processus de réduction, de condensation, de fragmentation, au laconisme parataxique proche du style dit télégraphique, mais aussi d'un certain lyrisme proche de l'oralité. Ce type de texte serait ainsi particulièrement révélateur du lien entre technologie (*Medientechnologie*) et littérature ; on remarque notamment que la fréquence des lettres utilisées sur un téléphone portable est en relation directe avec la facilité pour les obtenir (c'est-à-dire le nombre de pressions nécessaires sur la touche).

Alexandra Braun-Rau, dans un premier temps, compare les avantages et inconvénients des éditions critiques sur CD-Rom (Chaucer, *The Wife of Bath*) aux éditions et archives hypermédia, notamment celle du *King Lear* de Shakespeare, œuvre pour laquelle il existe deux éditions (1608 et 1623), mais pas de manuscrit. L'édition critique hypermédia reconstruit, de la genèse à la réception, la dynamique du processus de création, en ce qu'il n'est pas réductible à un texte unique. La mise en évidence des couches multiples qui influencent la forme oriente le lecteur vers une meilleure compréhension du texte, rendant transparentes les alternatives ; les outils philologiques et le

programme lui-même sont conçus de manière à ce que l'utilisateur ait un rôle actif (à travers un ensemble d'options), et dans certaines limites, interactif.

Michael Stolz revient¹³ sur la conception (élargie à d'autres textes du Moyen Âge) du Parzival-Projekt de Bâle, défini, d'après le modèle et les méthodes de la biologie de l'évolution, comme un *unrooted tree*, avec des variantes disposées en réseau. Renonçant à la reconstruction stémmatologique d'un texte, on établit un phylogramme à partir de la variance des états manuscrits. En ce qu'elle permet de représenter « les racines en rhizome de la textualité du Moyen Âge », l'édition électronique n'est donc pas un anachronisme.

Particulièrement stimulante pour les généticiens, la contribution de Roland Reuss concerne directement, à propos de la Kleist-Ausgabe, les problèmes de la (non-)correspondance entre reproduction (en fac-similé) et transcription du manuscrit. Il souligne la nécessité, pour le transcritteur du manuscrit, de s'adapter constamment (non sans résistance) à un matériel technique en perpétuelle mutation, ce qui fait de ce travail éditorial un processus d'écriture à part entière.

Par l'intérêt qu'il porte aux aspects matériels et médiatiques des nouveaux outils d'écriture, ce volume rend compte d'une multiplicité de pratiques scripturales – y compris critiques – comme objet de réflexion littéraire.

13. Voir son article « „Ine kan decheinen buochstap“. Bedingungen vorneuezeitlichen Schreibens am Beispiel der Überlieferung von Wolframs *Parzival* », dans « *Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum* », *op. cit.*, p. 22-54.