

Petite revue de philosophie

Du traitement de corps au traitement de texte Depuis l'Encyclopédie

Nycole Paquin

Volume 11, numéro 1, automne 1989

CAMUS - NIETZSCHE - KANT

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1102696ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1102696ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

0709-4469 (imprimé)

2817-3295 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Paquin, N. (1989). Du traitement de corps au traitement de texte : depuis l'Encyclopédie. *Petite revue de philosophie*, 11(1), 101–109.
<https://doi.org/10.7202/1102696ar>

Du traitement de corps au traitement de texte *Depuis l'Encyclopédie*

Nycole Paquin

Le texte

«*Avant de démontrer les principes de l'écriture, il est nécessaire d'expliquer la manière dont on doit se placer pour écrire, & comment l'on doit tenir la plume*¹.» Ces tout premiers mots de Paillasson sur *L'Art de l'Écriture*, que l'on trouve dans *l'Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, élaborent une mise en scène de l'acte d'écrire où l'utilisation même de la langue qui commande l'emploi du «s» allongé (f) au début et au milieu des mots manifeste une mentalité de la différence. Cette mentalité teinte tout le traité didactique, où le corps de l'homme et celui de la femme sont discutés séparément. Cependant, tous deux y sont soumis à un décorum précis qui tient compte non

Ce texte fut d'abord écrit à l'aide d'une plume Sheaffer à pointe ultra-fine et tracé en rondes et radicales.

1. Le chapitre de *l'Encyclopédie* sur l'art de la calligraphie et la posture du corps à l'écriture fut écrit par Paillasson dans Diderot et d'Alembert, *Recueil de planches, sur les sciences, les arts libéraux, et les arts mécaniques, avec leur explication. L'art de l'écriture*, à Paris, avec approbation et privilège du Roy, réédition Paris, Inter-livres (1988), p. 1. Le traité complet de Paillasson fut également réédité à Paris en 1964 par les Librairies Associées.

seulement de la posture du corps, mais de la tenue de la plume et de la pression musculaire des doigts, tout cela en vue de préparer la belle main aux belles-lettres.

Ayant pratiqué la méthode du «transparent» (non sans un certain plaisir) et obéi à une certaine discipline posturale de la graphie, puis ayant néanmoins accueilli sans réserve les avantages de l'informatique, l'auteure du présent essai se questionne sur les conséquences que l'utilisation systématique de l'ordinateur aura sur l'écriture (forme-contenu). Les historiens de demain auront peut-être beaucoup à dire sur notre corps branché à l'ordinateur et sur la distanciation qui en résulte entre le corps et le texte — ou, en d'autres mots, sur le décalage entre le corps-peau et le corps-texte.

Chez Paillasson, c'est bien du corps-peau dont il s'agit. L'attitude gracieuse, dit-il, «conditionne la facilité de l'écriture». Ainsi, chez lui, le verbe bien formulé passe par la chair bien exercée. C'est l'inverse de nos habitudes actuelles : l'œil fixé sur l'écran cathodique, et pour les mains, des gestes mécaniques, faciles, presque sans règles. Fin vingtième siècle, au moment où les questions du sujet et de l'individualisme hantent les discours interdisciplinaires², le corps à l'écriture perd sa valeur d'actant en vue d'un gain d'espace et de temps. À «l'ère du vide³» ou à l'«ère de l'individu⁴» (selon le point de vue où l'on se place), c'est peut-être dans les deux cas le corps du scripteur qui fait figure de paradigme perdu. C'est par l'uniformité assu-

2. En distinguant sujet et individu, nous suivons la pensée de Jean Baudrillard dans François Ewald, «Baudrillard : le sujet et son double», *Magazine littéraire*, L'individualisme, n°264, avril 1989, p. 19-30.

3. Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, Les Essais CCXXV, 1983, 246 pages.

4. Alain Renaut, *L'Ère de l'individu*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Sciences Humaines, 1989, 320 pages.

rée du tracé informatisé, la mise en page préorganisée par le logiciel, les reprises et les corrections instantanées que le traitement de texte s'est substitué au traitement de corps. Maintenant, plus de différence, plus de théâtre de l'écriture⁵.

Avec Paillasson, c'est précisément la jointure du corps à la lettre qui régit la belle et bonne graphie et, ce, grâce à une «attitude naturelle» des coudes qui doivent glisser aisément sur la table, de la tête qui obéit à l'inclinaison du corps, des yeux qui ont à se fixer sur le bec de la plume, de la courbure du poignet qui donne à la main une forme circulaire et qui permet «à la liqueur onctueuse appelée finoviale d'humecter correctement les ligaments». Puis, après avoir dispensé ses conseils généraux sur la position idéale du corps écrivant, Paillasson apporte quelques nuances sur la position des jeunes demoiselles pour écrire.

Elles doivent tenir le corps très droit, les bras doivent être à égale distance du corps, la tête ne doit incliner d'aucun côté, les pieds doivent être vis-à-vis l'un de l'autre, légèrement tournés vers l'extérieur. (On notera la récurrence du verbe «devoir».) C'est que les demoiselles, dit-il, pratiquent fréquemment l'écriture «*françoïfe*», et ceci demande d'écartier un peu plus les bras. Voilà que la grammaire régit le corps. L'auteur soumet la «nature» à la convention linguistique, voire même à la mode, en insistant sur la tenue vestimentaire de ces demoiselles que l'on a assujetties dès le bas âge à des corps de baleine⁶. Les mères

5. Sur le caractère théâtral de l'*Encyclopédie*, voir Jacques Proust, «l'article bas de Diderot», *Langue et langages de Leibniz à l'Encyclopédie*, Paris, 10/18, U.G.E., 1977, p. 245-272.

6. Pour une analyse critique du costume des femmes au dix-huitième siècle, on consultera Pierre Darmon, «Domination bourgeoise et féminisme paternaliste», *Mythologie de la femme dans l'ancienne France*, Paris, Seuil, 1983, p. 174-212.

qui s'inquiètent de conserver la taille de leurs filles, précise-t-il, n'auront rien à craindre !

Le costume des hommes offrant une plus grande liberté de mouvement, il faut trouver quelque « méthode » posturale (le mot est de Paillasson) qui permette aux dames de conserver la différence du costume sans que celui-ci n'entrave l'écriture. Malgré un jeu de chiasmes entre l'égalité et l'inégalité naturelles-culturelles, non seulement Paillasson uniformise-t-il la forme des lettres (coulées, capitales, bâtardes, etc...) pour les deux sexes, mais il régularise le mouvement corporel propice au tracé décoratif des volutes qui encadrent et enjolivent le texte.

« *J'ai consulté la nature* », écrit Paillasson. Pourtant, à lire attentivement son traité, les choses ne sont pas aussi tranchées qu'elles ne le semblent. D'une part, la nature biologique demeure chez lui comme fondement à l'élaboration d'une posture et d'un mouvement des membres qui viseraient effectivement, sinon le confort, du moins l'agilité, plus encore, la « mise en représentation » du corps qui se réalise dans l'acte de la graphie. Il y aurait alors une conscience sexuée de la tenue et du geste, mais elle aurait à se mouler au protocole vestimentaire de chacun des sexes, et à la forme graphique des langues dont les règles formelles varient et commandent des gestualités divergentes. Par un mouvement d'aller et de retour entre nature et culture, dans la marge qui les réconcilie et les sépare à la fois, l'auteur naturalise l'écriture et culturalise le corps, dressant ainsi les paramètres d'une épistémologie du paradoxe.

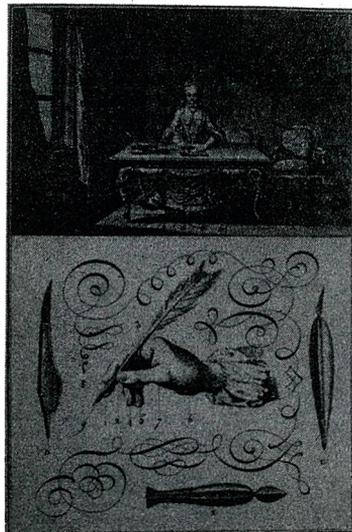
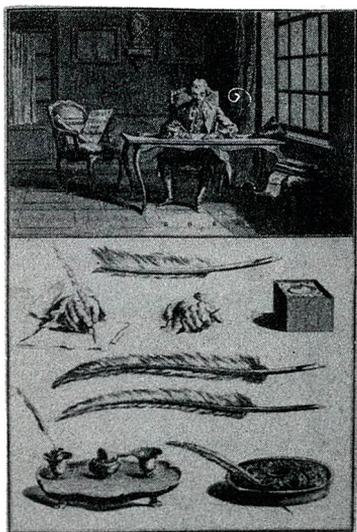
Ce qu'il nous importe ici de retenir, ce ne sont pas pour l'instant les nombreux parallèles que nous pourrions établir entre les différents penseurs de l'époque sur ce dualisme nature-culture, mais un autre type de relations de présentation et de fonction qui bordent le traité de Paillasson. Il s'agit d'un écrit encyclopédique illustré, donc d'un

modèle épistémologique qui nous intéresse par ses applications pratiques. Par exemple, la jointure image-texte est d'une importance capitale. Ce qui nous reste du texte de Paillasson et des gravures de Robert Bénard, c'est un fragment littéraire-scientifique de l'époque de sa production et non un miroir d'une société globale, d'autant plus que ce texte n'est à son tour qu'un morceau de l'*Encyclopédie*, que l'on a tendance à attribuer exclusivement à Diderot et d'Alembert.

L'image

Une analyse minutieuse de deux planches qui illustrent le texte sur la tenue du corps nous ferait voir des revers et des déplacements qui excèdent largement le sujet apparent. Nous ne relèverons que quelques détails, en soulignant que le sens est à dépister «entre» l'image et le texte ainsi que dans l'organisation spatiale des éléments de l'un et de l'autre. Question d'espace, nous laissons le loisir de cette opération au lecteur qui notera, entre autres, la différence des motifs décoratifs sur les pattes de la table à écrire de la planche 2. L'hybridité stylistique du meuble fait bien état du caractère «encyclopédique» de l'image, dont l'abondance des accessoires et la disparité des motifs disent plus que le texte accompagnateur.

Planche 1, partie supérieure : une histoire — Comme s'il n'était que de passage, en tenue d'extérieur, son couvre-chef déposé sur la table, le personnage masculin vient mimer le geste de l'écriture sur une feuille vierge, la plume y étant toutefois déjà poussée vers la droite, en fin de phrase. Le geste suffit à suggérer le «concept» d'écriture. Ailleurs sur l'image, en position d'adjuvant, l'écriture achevée, institutionnalisée par la reliure, visible, lisible, à certains endroits pastichée, habite déjà cet intérieur «masculin» au héros interchangeable. Les angles de la fenêtre correspondent aux carrés du sol, aux tentures qui tombent



droit, alors que la sobriété des meubles et de l'encrier contrastent avec les lignes sinueuses de l'horloge et des motifs de la tapisserie, ces ondulations rappelant les volutes qui, à cette époque, cernent l'écriture proprement dite.

En fond de scène, encadrées par deux paysages qui introduisent discrètement la nature dans le décor, les aiguilles de l'horloge marquent le temps. Il est dix heures et demie du matin. Paillasson l'a précisé, il faut un bon éclairage pour bien écrire. C'est aussi à ce moment qui prend valeur d'éternité que, en présentant bien en vue le traité de Paillasson sur le fauteuil de gauche, le graveur (Bénard) dépasse le texte et rend hommage à son auteur en le démarquant en quelque sorte du projet encyclopédique global. En outre, il lui accorde une importance plus grande qu'à Barbedor dont le nom propre n'est que partiellement visible sur un second volume, mais à qui l'*Encyclopédie* emprunte néanmoins ses modèles de volutes⁷. Ainsi, le traité même de Paillasson prend le sens d'une

méthode déjà assimilée, et son auteur fait figure de héros entré dans l'histoire.

En contrepartie, sur le tabouret de droite, plus près du regardant de l'image, les plumes non taillées posées sur du texte déjà écrit évoquent le futur, l'écriture à venir, celle qui résultera de la posture calculée de l'acteur interne dont la présence aléatoire dicte l'idée de la bonne méthode graphique. Idée suspendue et retenue au présent du geste.

Planche 2, partie supérieure : une autre histoire — Le mobilier ornementé, les tapisseries délicatement brodées des chaises, les courbes mêmes du corps de la femme (dont l'angle des jambes dicte sa rime formelle avec la table, presque en dehors de toute vraisemblance posturale), la tenture de l'extrême gauche pliée sur le fauteuil, l'encrier travaillé, toutes ces volutes de l'intérieur «féminin» accusent leur différence avec le recouvrement sobre des murs. Même les losanges du parquet brisent l'uniformité, comme le médaillon ovale du fond de scène contraste avec les angles du paysage de droite. Si l'acte d'écrire demeure comme sujet du récit, Barbedor et ses volutes restent «picturalement» présents au premier plan.

Ici, cependant, comme dans la planche 1, deux paysages évoquent un thème cher au dix-huitième siècle, celui de la ruine, associé à la rêverie et à la nostalgie, mais aussi à la fragilité de toute civilisation⁸. Sur les deux planches, mais plus évidemment sur celle-ci grâce à un dessin plus

7. Roger Druet, Herman Grégoire, préface de Roland Barthes, *La Civilisation de l'écriture*, Paris, Librairie Arthème Fayard/Dessain et Tolra, 1976, p. 123.

8. La documentation de l'époque abonde sur la notion de «ruine» et laisse entendre des symboliques multiples que l'on aurait superposées à celle de la fragilité des vestiges architecturaux auxquels les arts et la littérature font fréquemment allusion. Sur le sujet, on trouvera un point de vue distancié et sémiotique chez Jean Starobinsky, «Architecture parlante, paroles éternisées», 1789. *Les Emblèmes de la raison*, Paris, Flammarion, Champs, p. 61-64.

clair, le graveur soutient son propre discours social. Par ailleurs — ce qui nous renvoie à l'académisme des arts visuels de l'époque et aux règles qui régissaient les formats dans chacun des genres picturaux⁹ — la juxtaposition des deux formats de paysage (ovale-rectangle) de la planche 2 manifeste l'esprit encyclopédique, attentif à exposer avec justesse les savoirs et le fonctionnement des choses, en incluant leurs différences.

Or, contrairement à la planche 1, aucun autre texte que la lettre entamée par la «nouvelle» femme de lettres ne réfère ici à quelque pratique littéraire passée. Sur un fond de rêverie (les images de nature meublées de vestiges architecturaux), mais en son propre nom, le personnage féminin fait un premier apprentissage de la graphie. Cette femme est installée dans son intérieur et, plus encore, la gravure l'associe au présent en la montrant en train d'écrire un texte lisible (à la condition que le lecteur retourne l'image à l'envers !): «À la Reine». Le bec de la plume pointe le premier «e» du dernier mot, comme si le geste se repliait sur lui-même, retournait sur le passé de la phrase, répétait et vérifiait sa propre justesse.

La femme de cette image (où la position perspectiviste des deux fauteuils appuyés sur le mur du fond repousse métaphoriquement la broderie à l'arrière-plan) s'initie à l'écriture par un genre intime, le genre épistolaire. Toutefois, le fait qu'elle s'adresse à la Reine évoque un certain protocole et indique son rang social, que révèlent d'ailleurs l'élaboration du décor et la recherche de ses vêtements.

Contrairement à l'homme plus «universel» de la planche 1 qui est entouré des symboles de la connaissance

9. Depuis le dix-septième siècle, l'Académie avait établi des normes de format convenant à chacun des genres en peinture. Voir Henry Join, *Conférences de l'Académie Royale de peinture et de sculpture*, Paris, A. Quantin, 1883.

déjà acquise, la femme de classe qui apprend ici à bien tracer lentement ses lettres pose son habileté graphique comme savoir en formation, alors que la seconde plume déjà taillée de l'encrier laisse entendre la reprise de l'exercice.

En bas de planches (ill. 1 et 2): des nuances narratives — Chez l'homme, des boîtiers, des encriers, une clochette de service, une plume bien taillée bordent le symbole même de la graphie (la plume préparée), représenté deux fois juste sous les deux mains. À gauche, la main qui va écrire sur la page blanche; plus au centre, celle qui a taillé et va tailler les plumes d'oie, mais qui tient le canif comme on brandit un poignard. Rien de superflu sur cette portion d'image: seulement du fonctionnel, de l'assurance, de la maîtrise, de la permanence.

Par contraste, chez la femme (toujours en bas de l'illustration), au centre de la composition, la main tient délicatement la plume et suit le tracé savamment précalculé par un système de chiffres, comme si elle en était encore à l'acte préparatoire de la graphie. Autour, les outils de la taille que la main ne touche pas et les lignes décoratives encadrent le geste inachevé. Sur cette portion d'image: du décor, de l'écriture en devenir, de la différence qui, avec le temps, va s'estomper dans la forme apparente des savoirs...

Nycole Paquin
Professeur d'histoire de l'art
UQAM