

Exposer le manuscrit littéraire

Thomas CAZENTRE

Sous la direction de Anne-Hélène Rigogne, conservateur à la Bibliothèque nationale de France, Délégation à la diffusion culturelle, Service des expositions.

Remerciements

Toute ma reconnaissance va d'abord à Anne-Hélène Rigogne, dont l'attention bienveillante, les remarques et les informations judicieuses sur la réalité des expositions en bibliothèques ont nourri ce travail. Je remercie Vincent Desjardins, régisseur au service des expositions de la Bibliothèque nationale de France, pour m'avoir accompagné dans les magasins d'archives du site François-Mitterrand. Je suis également très reconnaissant aux scénographes Massimo Quendolo et Hélène Lecarpentier pour la gentillesse et la disponibilité avec lesquelles ils ont répondu à mes questions.

La préparation de ce mémoire a partiellement coïncidé avec un stage effectué au Département des manuscrits de la Bibliothèque nationale de France, qui s'est révélé un enrichissement décisif. Je remercie donc Thierry Delcourt, directeur du département, et Anne-Sophie Delhayé pour leur accueil, et la liberté qu'ils m'ont laissée pour ce travail. Quant aux conservateurs du catalogue français, qui ont pris le temps de partager avec moi leur expérience des expositions, m'ont ouvert leurs archives, suggéré des pistes de recherche et de réflexion et fourni de précieux documents, je leur exprime toute ma gratitude, et particulièrement à Marie-Odile Germain, Guillaume Fau, Marie-Laure Prévost et Michelle Sacquin.

Résumé :

L'exposition des manuscrits d'écrivains en bibliothèque permet de valoriser ces fonds et de proposer une approche originale de la littérature. Toutefois ces objets nécessitent un effort particulier de réflexion, de sélection, de scénographie et de médiation pour être rendus accessibles à un public non spécialisé. L'exposition physique est aujourd'hui fréquemment complétée par une exposition virtuelle.

Descripteurs :

Littérature – Manuscrits

Expositions en bibliothèques

Livres - - Expositions

Expositions virtuelles.

Toute reproduction sans accord exprès de l'auteur à des fins autres que strictement personnelles est prohibée.

Abstract :

Exhibitions of writers' manuscripts in libraries offer good opportunities of bringing out these collections and introducing visitors to a different approach to literature. Nevertheless these objects deserve a peculiar effort on conception, selection, staging and explanation for an unspecialized audience. Actual exhibitions are today often supplemented by on-line exhibitions.

Keywords :

Literature - Manuscripts

Library exhibits

Books – History - Exhibitions

Sommaire

INTRODUCTION	7
LE MANUSCRIT LITTÉRAIRE, OBJET DE COLLECTION ET OBJET D'EXPOSITION	9
1. LE MANUSCRIT LITTÉRAIRE : DÉFINITION ET DIMENSION HISTORIQUE.....	9
1.1. <i>Essai de définition</i>	9
1.2. <i>Aperçu historique</i>	11
2. LES MANUSCRITS LITTÉRAIRES DANS LES BIBLIOTHÈQUES.....	13
2.1. <i>L'entrée des manuscrits dans les collections</i>	13
2.2. <i>Le traitement des fonds d'écrivains en bibliothèque et leur public</i>	15
2.3. <i>Pourquoi exposer le manuscrit littéraire ?</i>	17
2.3.1. La valorisation patrimoniale et institutionnelle	17
2.3.2. Une part essentielle de l'action culturelle des bibliothèques.....	18
3. SPÉCIFICITÉS DU MANUSCRIT LITTÉRAIRE COMME OBJET D'EXPOSITION.....	20
3.1. <i>Œuvre ou document ? Ambivalence du manuscrit</i>	20
3.2. <i>La part du symbole et de l'affect</i>	22
3.2.1. Le manuscrit comme relique	22
3.2.2. L'incarnation d'un écrivain.....	23
3.3. <i>De l'esthétique de la page à l'acte d'écriture</i>	25
3.3.1. La page d'écriture, calligraphie et composition.....	26
3.3.2. Un autre rapport à la littérature	27
3.4. <i>« Le duel de l'esprit avec le langage » : la manuscrit comme document génétique</i>	29
3.4.1. Du papier et de l'encre : l'approche codicologique	30
3.4.2. Variété des matériaux génétiques.....	31
3.4.3. De la rature au dessin : multiplicité des signes	33
3.5. <i>Précarité et limites du manuscrit</i>	35
DONNER À VOIR ET À COMPRENDRE LE MANUSCRIT LITTÉRAIRE.....	37
1. TYPOLOGIE DES EXPOSITIONS DE MANUSCRITS.....	39
1.1. <i>Le manuscrit comme pièce unique : de la salle aux trésors à la bibliothèque-</i>	

1.1.1.	L'exposition anthologique des richesses patrimoniales	39
1.1.2.	Les bibliothèques-musées	40
1.2.	<i>Le manuscrit au service d'une exposition monographique</i>	42
1.2.1.	Le manuscrit comme témoin.....	42
1.2.1.1.	Exposition sur un écrivain.....	42
1.2.1.2.	Exposition thématique	43
1.2.2.	Le manuscrit exposé comme objet littéraire.....	45
2.	DONNER À VOIR, DONNER À COMPRENDRE : SCÉNOGRAPHIE ET MÉDIATION	47
2.1.	<i>Sélection des objets exposés</i>	47
2.1.1.	Choix des manuscrits.....	47
2.1.2.	Le tout ou la partie	49
2.1.3.	Association avec d'autres objets	51
2.2.	<i>Présentation des manuscrits</i>	53
2.2.1.	Scénographie des objets	53
2.2.1.1.	Horizontalité, verticalité et soclage	54
2.2.1.2.	Manuscrits illuminés : l'éclairage.....	55
2.3.	<i>Le manuscrit hors des vitrines</i>	57
2.3.1.	Amplification visuelle	57
2.3.2.	Accompagnement sonore, audiovisuel et multimédia	58
2.4.	<i>L'accompagnement textuel</i>	60
3.	L'EXPOSITION VIRTUELLE DES MANUSCRITS	62
3.1.	<i>Un objet encore mal défini</i>	62
3.2.	<i>Un nouveau mode de valorisation des manuscrits ?</i>	64
	CONCLUSION	66
	BIBLIOGRAPHIE	68
	TABLE DES ANNEXES	75

Introduction

Parmi les multiples mutations qui ont marqué les bibliothèques au cours du XX^e siècle, deux d'entre elles se sont combinées pour donner naissance au sujet qui nous occupe. D'une part, les bibliothèques sont devenues les dépositaires privilégiés, non plus seulement du patrimoine écrit ancien, mais aussi de ces archives de la création littéraire moderne et contemporaine que sont les fonds d'écrivains. D'autre part, elles ont cessé d'être simplement de lieux de consultation érudite réservés à une élite savante, elles se sont ouvertes à un public plus large et ont développé, autour de leurs collections et à côté de leur offre de lecture, des activités d'action culturelle.

À la confluence de ces nouvelles collections et de ces nouvelles missions est ainsi apparue la notion d'exposition littéraire, dont l'étrange ambition est de fabriquer du spectaculaire avec de l'écrit, de faire connaître, comprendre et aimer la littérature et la pensée par la mise en espace et la mise en scène d'objets destinés à la lecture. L'acte de naissance de ce type d'exposition, en France du moins, est le « Musée de la littérature » conçu en 1937 par Julien Cain et présenté par Paul Valéry — significativement, une figure éminente du monde des bibliothèques et l'un des représentants majeurs de la modernité littéraire, signe d'une alliance nouvelle entre deux mondes qui s'étaient jusque là passablement ignorés, et se découvraient une solidarité nouvelle. Dès cette date, parmi tous les objets susceptibles d'illustrer le fait littéraire, les manuscrits d'écrivains se sont vu reconnaître une place centrale.

Si l'exposition de manuscrits littéraires s'est alors développée, voire banalisée, elle a cependant connu dans les deux dernières décennies une mutation spectaculaire, sous l'influence de plusieurs facteurs : des évolutions esthétiques et scientifiques donnant un statut nouveau à l'objet manuscrit, une montée en puissance de l'action culturelle dans les bibliothèques, qui ne réserve plus les expositions ambitieuses aux grandes institutions patrimoniales et aux commémorations officielles, et enfin un bouleversement de la conception et des moyens de l'exposition, qui ne se résume plus à la présentation en masse d'objets parmi lesquels le visiteur doit trouver lui-même son chemin, mais se veut désormais une véritable proposition intellectuelle et esthétique.

De ce point de vue, l'exposition « Brouillons d'écrivains » présentée en 2001 à la Bibliothèque nationale de France a marqué un tournant décisif ; en faisant du manuscrit littéraire un sujet d'exposition à part entière, elle a à la fois illustré des possibilités nouvelles de mise en scène (physique et virtuelle) et d'approche intellectuelle de ces objets particuliers, révélé une curiosité nouvelle du public à leur égard, et conduit à reposer la question du sens de ce type d'exposition, et des moyens à mettre en œuvre pour donner à voir et à comprendre le manuscrit littéraire, et ce qu'il a à nous dire de la littérature.

Notre étude s'est fondée sur ce double constat : d'une part, les bibliothèques sont de plus en plus incitées à exposer des manuscrits, au nom de leur souci de valorisation du patrimoine et de promotion de la littérature et de l'écrit ; d'autre part, la nature même de ces objets s'accommode mal, *a priori*, du principe de l'exposition, qui ne saurait en tout cas se résumer à une simple mise en vitrine, incompatible à la fois avec les exigences nouvelles du public et le but pédagogique de l'exposition de bibliothèque ; elle exige une réflexion et des moyens spécifiques.

Une première partie s'applique à définir plus précisément ce que sont les manuscrits littéraires, quelle est aujourd'hui leur place dans les collections des bibliothèques, et quels sont à la fois leurs atouts et leurs limites en tant qu'objets d'exposition. Dans un second temps sont étudiés les différentes formes que peut prendre l'exposition de manuscrits, et les moyens techniques et intellectuels qui peuvent être mis en œuvre pour les « faire parler », les rendre accessibles, intelligibles, et pourquoi pas séduisants, au yeux du visiteur-lecteur.

Le manuscrit littéraire, objet de collection et objet d'exposition

1. Le manuscrit littéraire : définition et dimension historique

1.1. Essai de définition

Si la notion de « manuscrit littéraire » possède une forme d'évidence intuitive, elle pose néanmoins certains problèmes de délimitation. La littérature concernant ces objets tend à varier les termes selon le point de vue de l'auteur (chercheur, bibliothécaire, commissaire d'exposition...); on parlera, selon les cas, de manuscrit d'écrivain, de manuscrit moderne, de brouillon d'écrivain, d'avant-texte... Il importe donc de préciser la catégorie de documents qui nous intéresse ici.

Par « manuscrit littéraire », nous entendons tout document de travail produit par un écrivain dans le processus de création d'une œuvre littéraire. Cette définition reprend celle que Louis Hay, figure fondatrice des études génétiques, donnait de son objet d'étude : « Malgré les flottements d'un vocabulaire qui évoque pêle-mêle l'histoire de la conservation : *manuscrits modernes*, la finalité des documents : *manuscrits de travail*, leur aspect graphique : *brouillons*, les “papiers” d'un auteur sont désormais considérés comme une classe spécifique d'objets. Sa cohérence procède d'une fonction commune et unique : l'élaboration écrite des productions de l'esprit. »¹

Il faut noter qu'aucun de ces « flottements » n'est insignifiant pour appréhender la réalité du manuscrit littéraire. La notion de « manuscrit *moderne* » renvoie effectivement à l'historicité de ces objets, et à la place qui leur est faite dans les collections des bibliothèques : les « manuscrits modernes » s'opposent aux manuscrits anciens,

¹ In Louis Hay (dir.), *Les Manuscrits des écrivains*. Paris : CNRS Éditions / Hachette, 1993, p. 10-11. Cf. la définition donnée par A. Grésillon de l'objet de la critique génétique : « les manuscrits de travail des écrivains en tant que support matériel, espace d'inscription et lieu de mémoire des œuvres *in statu nascendi* » (*Éléments de critique génétique*. Paris : PUF, 1994, p.1) Sur la

antérieurs à l'invention de l'imprimerie, qui diffèrent d'eux matériellement et fonctionnellement, même s'ils sont nés du même geste. Le manuscrit ancien est le plus souvent dû à la main d'un copiste, non de l'auteur ; surtout, c'est un *livre* au plein sens du terme, un produit fini, constitué, voué à la diffusion. Le manuscrit moderne, lui, est un document à usage privé, qui prend place dans un processus d'élaboration ; un état provisoire du texte, dont le livre imprimé est l'horizon, plus ou moins proche, plus ou moins assumé (même lorsque des écrivains — Stendhal, Kafka — laissent des manuscrits volontairement inédits, ils savent pertinemment que ceux-ci pourront être un jour publiés sous forme imprimée).

D'où le terme de « papiers » privilégié par Louis Hay, mais qui n'est pas, lui non plus, sans ambiguïté ; car pour un bibliothécaire, ce terme renvoie à la notion de fonds d'archives. Or tout « papier » conservé dans un fonds d'écrivain n'est pas nécessairement un objet littéraire ; il peut être un simple document biographique, sans dimension proprement créatrice, sans lien direct avec une œuvre ; c'est le cas, en particulier, des lettres privées, quelle que soit leur qualité d'écriture.

Aussi le terme de « manuscrit littéraire » nous semble-t-il le plus approprié pour désigner cette catégorie de papiers « de travail », en posant bien leur caractère artistique, poétique au sens étymologique. Incidemment, cela exclut aussi le cas particulier des manuscrits achevés, recopiés par un écrivain pour être offert à des amis, ou vendus à des collectionneurs (pratique qui a subsisté jusqu'au XX^e siècle), dans la mesure où il ne font que reproduire l'état final du texte.

Une nuance s'impose, enfin, sur le terme même de *manuscrit* : dans l'usage des études littéraires, on parlera aussi de manuscrit pour des objets qui, techniquement, n'en sont pas tout à fait : ainsi les textes dactylographiés, ou « tapuscrits », et les épreuves corrigées, dans la mesure où ils constituent des états d'un texte encore en devenir. À cette aune, le fameux « exemplaire de Bordeaux » des *Essais* de Montaigne, volume imprimé annoté de la main de l'auteur, et en cela dernier état connu du processus d'écriture, constitue évidemment un manuscrit littéraire.

distinction, plus flottante, entre « manuscrit » et « brouillon », voir *ibid.*, p. 71 sqq.

1.2. Aperçu historique

Bien qu'il semble *a priori* indissociable de l'existence même de la littérature, le manuscrit littéraire possède pourtant une extension historique assez étroite, et même, au regard de la longue durée, remarquablement restreinte. Il importe d'en dire quelques mots, car cela conditionne à la fois la présence de ces objets dans les collections, et l'approche qui peut en être faite.

Quels pouvaient être les « brouillons » des écrivains avant l'imprimerie ? Probablement, en raison de la cherté du papier ou du parchemin, l'écriture de travail, réservée à l'usage privé, se faisait-elle sur des supports moins précieux ou effaçables, comme les tablettes de cire. En tout cas, rien ne nous en est resté ; car la question du support de l'écriture est étroitement liée à celle, plus fondamentale, de son statut : « En des temps où l'auteur lui-même avait à peine un nom [...], on ne voit en effet pas au *nom* de qui et de quoi il aurait gardé les traces de ses brouillons. Ceux-ci, loin d'être investis d'une valeur de créativité et d'authenticité, ne pouvaient mériter que le mépris et l'oubli, ne pouvaient être voués qu'à la disparition. Le problème n'est donc pas de savoir depuis quand on écrit des brouillons, mais depuis quand on les conserve. »²

Cette question de la conservation est évidemment centrale : pour que les manuscrits soient parvenus jusqu'à nos bibliothèques contemporaines, il faut que les écrivains eux-mêmes aient eu le réflexe de les garder, et qu'après leur mort des collectionneurs les aient acquis et conservés. Sur ces deux points, les situations varient d'un pays à l'autre, selon des modalités que nous ne pouvons détailler ici. Pour le domaine français, en tout cas, très rares sont les manuscrits antérieurs au XVIII^e siècle ; il s'agit, pour l'essentiel, d'oeuvres que l'écrivain n'a pas voulu, ou pas pu, publier de son vivant (Brantôme, Pascal, Saint-Simon, Diderot). Mais rien, ou quasiment rien, de Molière, de Racine, de Ronsard...

Pour le XVIII^e siècle encore, si la masse de manuscrits conservés est plus importante, cela semble plus dû aux hasards de la conservation qu'à une volonté

² A. Grésillon, *op. cit.*, p. 79 ; voir aussi Florence Callu, « La transmission des manuscrits », in L. Hay, *Les Manuscrits des écrivains*, *op. cit.*, p. 54-67.

délibérée des auteurs³. De fait, même après l'invention de l'imprimerie, les manuscrits des écrivains étaient généralement laissés au libraire-imprimeur, qui les détruisait une fois le livre composé ; pratique encore courante au début du XIX^e siècle : ce n'est ainsi qu'à partir de 1833 que Victor Hugo fait faire une copie de ses manuscrits pour l'imprimeur, et conserve les versions autographes.

Il faut en fait attendre ce début du XIX^e siècle pour qu'apparaisse, en France, la notion de manuscrit littéraire telle que nous la concevons aujourd'hui : l'écrivain s'affirmant comme créateur individuel et se voyant progressivement reconnu comme tel dans l'ordre social et symbolique, ses papiers personnels, les traces matérielles de son travail, acquièrent une valeur nouvelle ; à côté de l'œuvre finie, les multiples états de son élaboration deviennent des objets de considération et d'étude.

Cette mutation essentielle correspond à la fois, sur le plan sociologique, voire juridique, au «sacre de l'écrivain» mis en évidence par Paul Bénichou ; sur le plan esthétique, aux idées nouvelles sur les notions d'œuvre et de création, promues en particulier par le romantisme allemand (la poésie n'étant plus considérée «comme la forme témoin d'un art poétique, mais comme l'expression d'un sujet créateur, comme organisme vivant et comme fragment en perpétuel devenir»⁴) ; et, sur le plan scientifique et universitaire, à l'apparition d'une discipline nouvelle, la philologie, qui se substitue progressivement à la rhétorique comme mode privilégié d'approche de la chose littéraire.

Dès lors, les écrivains commencent à conserver systématiquement leurs manuscrits, à se soucier de leur devenir ; en ce domaine, le pionnier est Goethe, qui s'emploie à constituer et organiser méthodiquement son propre fonds d'archives à Weimar (achevé en 1829, il ne fut ouvert au public qu'en 1885).

³ Voir Annie Angremy : « Copie / brouillon / édition : le manuscrit d'auteur existe-t-il au XVIII^e siècle ? », in *Brouillons d'écrivains*, Paris : BnF, 2001, p. 25-33.

2. Les manuscrits littéraires dans les bibliothèques

2.1. L'entrée des manuscrits dans les collections

La conservation et la transmission des manuscrits littéraires ont d'abord relevé de démarches privées (des auteurs eux-mêmes, puis des collectionneurs), ce qui reste d'ailleurs largement vrai aujourd'hui. Leur entrée dans le domaine public, donc dans les bibliothèques, n'est intervenue que dans un second temps. En France, l'acte fondateur de cette transformation des manuscrits privés en patrimoine public est le codicille apporté par Victor Hugo à son testament en 1881 : « Je donne tous mes manuscrits, et tout ce qui sera trouvé écrit et dessiné par moi, à la Bibliothèque nationale de Paris, qui sera un jour la Bibliothèque des États-Unis d'Europe. »⁵ Par ce geste, Hugo « institutionnalise la valeur symbolique du manuscrit littéraire, en le convertissant en objet culturel, en patrimoine »⁶ ; en outre il confie à la bibliothèque publique, en tant qu'institution, le soin de les conserver et de les mettre à disposition.

Le geste de Hugo, formalisé en 1892, fit école : si certains écrivains (Chateaubriand, Mallarmé, Kafka) restèrent hostiles à l'idée même de laisser des manuscrits leur survivre — sans toutefois aller jusqu'à procéder eux-mêmes à leur destruction, chargeant leurs héritiers, ou leurs exécuteurs testamentaires, de ce geste proprement impossible —, le fait de les donner ou de les léguer à une institution publique, voire de les y déposer de son vivant, est progressivement entré dans l'usage.

Il faut noter que les bibliothèques sont longtemps restées sinon réticentes, du moins assez passives face à ce type de fonds, de nature archivistique, qui ne trouvaient pas spontanément leur place dans leur culture professionnelle, et qu'elles ont mis un certain temps à savoir traiter, matériellement et intellectuellement ; elles recevaient de tels dons plus qu'elles ne les sollicitaient, ce qui explique qu'au XX^e siècle encore des collectionneurs privés aient joué un rôle essentiel dans le rassemblement des manuscrits

⁴ A. Grésillon, *op. cit.*, p. 83.

⁵ Voir Annexe I. Le testament de Hugo est conservé aux Archives nationales (Minutier central, LXXXVI, liasse 1748).

⁶ Marie-Odile Germain, « Les manuscrits d'écrivains contemporains à la Bibliothèque nationale de France : patrimoine et modernité », in Martine Sagaert (dir.), *Manuscrits littéraires du XX^e siècle. Conservation, valorisation, interprétation, édition*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2005, p. 40.

littéraires. En France, le cas le plus fameux est celui de la collection Jacques Doucet, léguée en 1929 à l'Université de Paris.

Il faut attendre la seconde moitié du XX^e siècle pour que les bibliothèques publiques donnent toute leur place aux manuscrits littéraires dans leur politique patrimoniale : en encourageant, par une démarche active auprès des auteurs ou de leurs héritiers, les dons et legs, ou en procédant à des acquisitions onéreuses (en général moins pour l'acquisition d'un fonds que pour des documents exceptionnels venant compléter une collection existante).

L'état actuel de ces fonds dans les bibliothèques françaises est difficile à évaluer avec précision, faute d'un répertoire unique⁷. Trois institutions sont spécifiquement vouées à la conservation des manuscrits littéraires⁸ : le Département des manuscrits de la Bibliothèque nationale de France, la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet et, en marge du monde des bibliothèques, l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC), institution privée ayant pour vocation de collecter et de valoriser les archives d'éditeurs et d'écrivains dont elle est dépositaire.

Mais de nombreux autres établissements possèdent des fonds d'écrivains, souvent à la suite de legs : bibliothèques municipales surtout, plus rarement bibliothèques universitaires et archives municipales. Pour les premières au moins, ils constituent désormais une des parties majeures de leurs fonds patrimoniaux. Certains écrivains participent au premier chef de l'identité culturelle d'une ville, d'une région (Stendhal à Grenoble, Flaubert à Rouen, Verne à Nantes, Mauriac à Bordeaux...), et la présence d'un fonds de manuscrits dans la bibliothèque municipale constitue un enjeu essentiel, aussi bien concrètement que symboliquement. Certaines acquisitions de prestige peuvent donner lieu à une mobilisation importante des acteurs locaux (bibliothécaires, responsables politiques, mécènes de l'économie locale), et à une forte médiatisation.

L'acquisition de manuscrits littéraires est donc devenue aujourd'hui une démarche active, voire concurrentielle, car ces documents sont l'objet d'un marché où

⁷ Un « Répertoire nationale des manuscrits littéraires français du XX^e siècle » baptisé *Palme* a été établi sous l'égide de la Direction du livre et de la lecture, et hébergé jusqu'en 2007 dans le catalogue BN-Opaline ; depuis la fermeture de ce dernier, il est prévu qu'il migre vers le Catalogue collectif de France. Pour une vue plus générale, on peut consulter : *Patrimoine des bibliothèques de France. Vol. 11 : Index général*. Paris : Payot, 1995, et Michel Popoff (dir.), *Index général des manuscrits décrits dans le Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France*. Paris : Références, 1993.

⁸ Voir Guillaume Fau, *Les fonds de manuscrits contemporains en bibliothèque*. Mémoire d'étude. Villeurbanne, Enssib, 2003.

les bibliothèques se trouvent en concurrence : entre elles parfois, avec d'autres institutions françaises ou étrangères, publiques ou privées, et bien sûr avec les collectionneurs particuliers. Aussi bien pour bénéficier d'acquisition à titre gracieux (dons et legs) que pour mobiliser des moyens pour des acquisitions onéreuses (crédits propres ou mécénats), les bibliothèques doivent donc faire valoir leur spécificité dans l'exploitation de ces fonds.

2.2. Le traitement des fonds d'écrivains en bibliothèque et leur public

La première mission des bibliothèques vis-à-vis des fonds de manuscrits est d'assurer leur conservation matérielle et le respect de leur intégrité, garantie notamment par le principe d'inaliénabilité des collections publiques ; ces deux arguments (assurer la protection et éviter la dispersion) jouent un rôle non négligeable dans la décision d'un écrivain de donner ou de léguer ses manuscrits à une bibliothèque publique, si possible spécialisée, ou en tout cas développant une vraie politique de conservation et de valorisation de ce type de fonds.

Les manuscrits font l'objet d'un traitement bibliothéconomique spécifique, qui varie selon la nature des documents et la politique de l'établissement : estampillage, foliotage, inventaire du fonds, catalogage, mesures conservatoires (par exemple la reliure des manuscrits « en feuille »). La valorisation de ces fonds passe d'abord par leur signalement, qui doit être aussi clair, précis et accessible que possible. L'adoption du format EAD (*Encoding Archival Description*), notamment par la Bibliothèque nationale de France (catalogue « Archives et manuscrits »), permet ce signalement dans le contexte des catalogues en ligne.

Le traitement intellectuel approfondi des fonds d'écrivains (classement, description, indexation...), qui constituent parfois des masses considérables et d'une inextricable complexité, représente quant à lui une charge de travail excédant souvent les possibilités de l'établissement, et implique le recours à des spécialistes extérieurs (chercheurs associés) et des partenariats avec des institutions de recherche (CNRS, universités). De manière plus générale, une valorisation correcte de ce type de fonds passe nécessairement par de tels partenariats. La collaboration avec les chercheurs est indispensable pour faire en sorte que le manuscrit, « d'objet bibliothéconomique,

devienne objet de connaissance à part entière ».⁹

Le projet Optima en est un bon exemple : il associe deux institutions de recherche (l'Institut des Textes et Manuscrits Modernes et la Maison des Sciences de l'Homme), deux laboratoires informatiques, et la Bibliothèque nationale de France, afin de « valoriser les grands fonds de manuscrits, témoins de la genèse de la culture écrite moderne ». La numérisation de trois grands corpus littéraires prestigieux¹⁰ s'accompagne d'une convergence des formes de médiation : scientifique, technique, bibliothéconomique, afin d'offrir un accès en ligne d'une haute exigence technique et scientifique, mais aussi conviviale et pédagogique, à ces fonds¹¹.

La bibliothèque a aussi pour mission de rendre ce patrimoine accessible concrètement aux usagers. La dialectique traditionnelle entre conservation et communication des objets patrimoniaux se pose évidemment avec une particulière acuité pour ce type de documents, du fait de leur unicité et de leur fragilité matérielle parfois extrême ; mais la mise à disposition du public reste une exigence essentielle. Elle passe notamment par le microfilmage et la numérisation, qui permettent de réduire au minimum la consultation directe des manuscrits. Ajoutons que, pour les écrivains du XX^e siècle, beaucoup de manuscrits ne sont pas encore tombés dans le domaine public, et peuvent faire l'objet de restrictions de consultation spécifiées par le donateur.

Les chercheurs constituent le public naturel de ce type de fonds : la consultation des manuscrits littéraires n'est en effet pas une lecture récréative, ni même de pure curiosité. C'est une tâche patiente, méthodique, qui pose de fréquents problèmes de déchiffrement et d'interprétation. Elle est le fait de spécialistes et s'inscrit généralement dans un projet d'étude (critique génétique, nous y reviendrons) ou d'édition (établissement d'une édition scientifique d'un texte déjà connu, ou première publication d'un inédit).

⁹ Ibid., p. 49.

¹⁰ De Flaubert, *L'Éducation sentimentale* et *Trois contes* ; de Proust, 24 cahiers de la *Recherche* ; de Valéry, 25 cahiers et brouillons de *La Jeune Parque*. Le projet concerne également des manuscrits de Fernand Braudel.

¹¹ Pour une présentation du projet Optima, voir les actes des journées professionnelles de la Bibliothèque nationale de France « Numérique et bibliothèque : le deuxième choc » (7-8/12/2006), consultables sur http://www.bnf.fr/pages/infopro/journeespro/ppt/optima/optima2_frame.htm.

2.3. Pourquoi exposer le manuscrit littéraire ?

2.3.1. La valorisation patrimoniale et institutionnelle

La problématique des manuscrits littéraires dans les bibliothèques rejoint celle des autres fonds patrimoniaux : des collections prestigieuses, participant au premier chef au rayonnement de l'établissement, fréquemment mises en avant dans la communication institutionnelle (plaquette, bulletin, site Web qui contient presque toujours une rubrique « Patrimoine » ou « Trésors de la bibliothèque »), mais, dans la pratique, à peu près invisibles, car conservées en réserve, communiquées parcimonieusement à un public choisi et restreint — et, de toute manière, peu déchiffrables et exploitables pour le commun des lecteurs. Dans ce contexte, l'exposition constitue donc un outil de valorisation évident pour faire vivre et exister ces collections au-delà de leur seul usage scientifique.

Pour la bibliothèque, la valorisation de ces collections par l'exposition obéit à de multiples enjeux. Elle lui permet d'affirmer pleinement sa vocation patrimoniale, de se présenter comme un établissement qui non seulement conserve des collections, mais sait aussi les faire vivre et les faire connaître. Une valorisation de qualité est indispensable pour justifier et entretenir la politique d'acquisition patrimoniale de la bibliothèque, qu'il s'agisse de susciter des dons ou de mobiliser des moyens pour des acquisitions onéreuses.

En interne, une exposition justifie de dégager un temps spécifique pour l'étude exhaustive et approfondie d'un fonds (analyse, description, classement), ce qui n'est pas toujours faisable dans les contraintes ordinaires du travail en bibliothèque ; elle fait connaître et reconnaître le travail des responsables de collection sur ce type de fonds. Elle permet également à la bibliothèque de s'associer à des événements nationaux (anniversaires, commémorations) en bénéficiant de l'intérêt public et médiatique qu'ils suscitent.

L'exposition est aussi une occasion efficace, pour la bibliothèque, de nouer des partenariats avec des établissements de recherche ou des éditeurs ; partenariats qui ont vocation à se prolonger par des programmes d'études scientifiques des manuscrits, ou de publication. Ils constituent en effet un des domaines où les bibliothèques peuvent le plus

légitimement s'affirmer comme des établissements de recherche, et non de simple conservation, comme A. Grésillon en forme le vœu : « Quant aux [grandes collections], notamment la Bibliothèque nationale mais aussi les Archives littéraires de province, qui mènent actuellement une politique très active d'acquisition de manuscrits, pour peu qu'elles souhaitent et qu'elles puissent joindre à leur vocation de *conservation* du patrimoine littéraire celle de la *recherche*, c'est-à-dire de l'exploitation scientifique des objets conservés, elles poursuivent avec les généticiens des recherches communes qui illustrent l'extension du champ génétique : les écrivains qui lèguent leurs manuscrits, les archivistes, chercheurs littéraires et historiens de la culture qui les classent, les décrivent et les interprètent. »¹²

Les grandes expositions récentes consacrées à Victor Hugo ont ainsi été l'occasion de faire travailler ensemble chercheurs et bibliothécaires pour progresser dans la datation des manuscrits. L'exposition « Brouillons d'écrivains », quant à elle, a donné lieu, dans son élaboration et la rédaction du catalogue, à une collaboration étroite avec l'Institut des textes et manuscrits modernes (ITEM), centre de recherche du CNRS spécialisé en critique génétique, ainsi qu'avec des écrivains contemporains (Pierre Michon, Jacques Roubaud, Édouard Glissant...).

2.3.2. Une part essentielle de l'action culturelle des bibliothèques

L'exposition permet aussi, et surtout, de restituer au public ce patrimoine et de démocratiser le travail accompli sur ces fonds. Elle prend tout son sens dans la politique des publics de l'établissement. Il s'agit de donner accès à ces « trésors » de la bibliothèque au-delà du public spécialisé qui les consulte prioritairement, et au-delà même des usagers de la bibliothèque, comme le rappelle Thierry Grillet : « Il faut souligner que la raison d'être de l'exposition en bibliothèque relève tout entière de la volonté de restituer le patrimoine conservé au bénéfice d'un public plus large que celui des lecteurs, le public de ceux qui ne disposent que de l'exposition pour accéder au patrimoine culturel public. »¹³ En proposant une autre forme d'accès aux collections et

¹² A. Grésillon, *Éléments de critique génétique*, op. cit., p. 213.

¹³ In D. Renoult et J. Melet-Sanson (dir.), *La Bibliothèque nationale de France, Collections, services, publics*. Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2001, p. 183.

aux savoirs qu'elles contiennent, la bibliothèque s'emploie à toucher des publics qui ne pratiquent pas la consultation studieuse. Il s'agit pour elle d'élargir l'accès démocratique au patrimoine écrit.

De fait, les enquêtes menées pour la Bibliothèque nationale de France montrent bien que le public des animations culturelles, et particulièrement des expositions, diffère assez fortement de celui des salles de lecture, *a fortiori* celui des départements spécialisés (site Richelieu et rez-de-jardin du site François Mitterrand)¹⁴. Du moins ne se recoupent-ils que partiellement : environ un cinquième des visiteurs sont aussi des usagers de la bibliothèque. Le public des chercheurs, pour qui les manuscrits sont essentiellement un objet d'étude, visite peu les expositions.

Elles permettent en revanche, en diversifiant les usages de la bibliothèque, d'y attirer un public qui ne la fréquente pas, ou occasionnellement (scolaires, étudiants, amateurs de littérature, visiteurs réguliers d'expositions, curieux, etc.), à condition de s'inscrire dans une vraie programmation et de bénéficier d'une bonne communication. Les expositions mettent ainsi les collections patrimoniales de l'établissement au service de ses missions culturelles : initier un public élargi à l'étude scientifique de la littérature par une vulgarisation « incarnée » ; utiliser les manuscrits, avec d'autres objets, pour faire connaître et découvrir une œuvre, un écrivain.

L'exposition du patrimoine en bibliothèque obéit donc à une exigence à la fois forte et complexe, à l'articulation de deux démarches apparemment contradictoires, dans leurs destinataires du moins : l'affirmation de la bibliothèque comme lieu de ressource et de production scientifique vis-à-vis du monde de la recherche d'une part, la diffusion de la culture et de la connaissance vis-à-vis du public profane et amateur d'autre part ; dialectique développée par Roland Schaer à propos de la Bibliothèque nationale de France : « [...] d'une part, redevenir un lieu de production de savoir dans l'ensemble des domaines ; d'autre part, mobiliser des moyens nouveaux pour que cette production intellectuelle soit rendue lisible pour un large public, pour multiplier les passages entre culture savante et culture tout court. [...] Si [la Bibliothèque nationale de France] doit à la fois accueillir de nouvelles catégories de chercheurs et se rendre accessible à d'autres publics, très au-delà du cercle des spécialistes, c'est parce que le désenclavement de la

recherche, la transparence de la vie scientifique et intellectuelle, la maîtrise, par le corps social, des connaissances et des idées, sont et restent des enjeux sociaux et politiques majeurs, qui touchent aux formes actuelles du souci de savoir et du désir de savoir. »¹⁵

Ce qui est vrai pour la Bibliothèque nationale de France l'est évidemment autant, sinon plus, pour toute bibliothèque de lecture publique. Pour faire vivre ces fonds patrimoniaux, elle doit concevoir des moyens de les donner à voir et à comprendre, de les exposer et de les mettre au service d'un propos. Dans le cas particulier des manuscrits littéraires, il s'agit bien évidemment d'un discours sur la littérature, ou plus largement sur l'acte d'écriture, qu'il s'agit d'élaborer dans le cadre de l'exposition.

3. Spécificités du manuscrit littéraire comme objet d'exposition

3.1. Œuvre ou document ? Ambivalence du manuscrit

Si la pratique de l'exposition est devenue courante en bibliothèque depuis les années 1970 (voire bien avant pour les bibliothèques patrimoniales), elle n'en reste pas moins toujours, pour ces établissements, une activité sinon anti-naturelle, du moins quelque peu exotique, voire marginale par rapport à ce qui est ressenti, en interne et en externe, comme leur mission première.

L'exposition (ici et dans la suite, nous parlons de l'exposition fondée sur des objets, des collections, même restreintes, non de l'exposition pédagogique présentant essentiellement des panneaux imprimés et des reproductions) est fondamentalement une pratique muséale. Le musée offrant, par son principe même, un rapport essentiellement visuel aux collections (observation, « délectation » pour reprendre le terme de l'Icom¹⁶), l'exposition temporaire est pour lui une adaptation ou un prolongement naturel de son activité première. Il n'en va pas tout à fait de même pour la bibliothèque, où le rapport

¹⁴ « Les publics du site Tolbiac / François-Mitterrand : résultats de l'enquête de janvier 1999 ». *BBF*, t. 44, n° 6, 1999, p. 29-39.

¹⁵ « Sur l'action culturelle à la Bibliothèque nationale de France », in Viviane Cabannes et Martine Poulain (dir.), *L'Action culturelle en bibliothèque*. Paris : Éditions du Cercle de la Librairie, 1998, p. 98-99.

¹⁶ Dans la dernière version en date de ses statuts, l'Icom (*International Council of Museums*) définit le musée comme « une institution permanente, sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, et qui fait des recherches concernant les témoins matériels de l'homme et de son environnement, acquiert ceux-là, les conserve, les

aux collections, même les collections patrimoniales, est fondé sur le modèle de la lecture, de la consultation individuelle et immédiate au sens propre.

Cette opposition est évidemment un peu trop schématique ; comme le rappelle Roland Schaer¹⁷, elle est le résultat d'une évolution historique assez récente : musées et bibliothèques ont souvent des origines communes dans la tradition humaniste, et jusqu'au milieu du XX^e siècle la différence n'était pas si grande entre des bibliothèques centrées sur leur vocation patrimoniale et des musées conçus autant, sinon plus, comme des lieux d'étude que de délectation esthétique. Il n'en reste pas moins qu'une différence culturelle existe bel et bien entre les deux institutions, ressentie aussi bien par les professionnels que par le public ; même les établissements alliant les deux vocations (bibliothèques-musées, comme la Fondation Bodmer à Genève ou la Chester Beatty Library à Dublin) reposent en fait sur une dualité irréductible des rapports aux objets, des pratiques et des publics, qui se traduit dans l'aménagement même des espaces.

Prenant acte de cette différence, Roland Schaer tente d'établir une distinction entre deux catégories d'objets conservés dans les bibliothèques, telles qu'elles se révèlent « à l'épreuve de l'exposition » : certains seraient des « œuvres », donnant lieu à des expositions analogues à celle des musées, fondées sur le rapport esthétique à l'objet ; les autres seraient des « documents », donnant lieu à des expositions « où les pièces présentées valent avant tout par l'information qu'elles délivrent et le témoignage historique qu'elles constituent »¹⁸.

Mais cette distinction, l'auteur le reconnaît lui-même, n'est pas complètement opératoire, ou du moins ne tranche pas l'ambiguïté. Il ne fait guère de doute qu'un manuscrit ancien ou une gravure de maître est avant tout une œuvre d'art, et qu'*a contrario* un livre imprimé industriellement, ou un exemplaire de journal à grand tirage, relève du document ; mais qu'en est-il de la gravure populaire, de la photographie ? La qualité intrinsèque de l'objet, son ancienneté, sa rareté sont autant de paramètres (relatifs, au demeurant) qui peuvent le faire pencher tantôt du côté de l'œuvre, tantôt du côté du document.

communiqué et notamment les expose à des fins d'études, d'éducation et de délectation. » (2001, art. 2)

¹⁷ « La bibliothèque, lieu d'exposition », in Cabannes et Poulain, *L'Action culturelle en bibliothèque, op. cit.*, p. 23-28. Voir aussi Martine Blanc-Montmayeur, Viviane Cabannes *et al.*, *Le Musée et la bibliothèque, vrais parents ou faux amis ?* Paris : Bibliothèque Publique d'Information – Centre Georges Pompidou, 1997.

Plus fondamentalement, c'est moins l'objet qui conditionne la nature de l'exposition, que l'inverse : la perception d'un objet d'exposition est toujours *construite*, et, selon la thématique, le discours, le dispositif de l'exposition, un même objet verra soulignée sa dimension esthétique ou sa dimension informative — l'une et l'autre pouvant en outre se combiner.

Le manuscrit littéraire est bien au cœur de cette ambiguïté. *A priori*, il ne peut être en soi qualifié d'*œuvre* : il n'est pas, sauf exception (présence de dessins, par exemple) le résultat d'une démarche esthétique qui en ferait, au sens propre, un objet d'art ; il ne vaut que par le texte dont il est le support. Est-il pour autant un simple document ? De nombreux arguments s'opposent à une telle simplification, qu'il importe d'examiner ; non pour le plaisir de développer une distinction ontologique un peu byzantine, mais bien parce que ces conditions déterminent, pour qui s'emploie à exposer le manuscrit, le sens de sa démarche, les moyens à mettre en œuvre, et la réaction qu'il entend susciter, le discours qu'il entend transmettre au visiteur.

3.2. La part du symbole et de l'affect

3.2.1. Le manuscrit comme relique

Le manuscrit possède d'abord une qualité intrinsèque évidente, qui suffit en elle-même à le distinguer parmi tous les documents conservés en bibliothèque : son unicité. C'est elle qui explique sa valeur marchande, son statut d'objet de collection, et non de simple document sur l'élaboration d'un texte littéraire. Si la bibliothèque ne se pensait que comme une pourvoyeuse d'informations, un centre de ressource documentaire, une transcription diplomatique¹⁹, un fac-similé ou une copie numérique du manuscrit suppléeraient parfaitement (et même avantageusement du point de vue de la consultation et de la conservation) la pièce originale, dont la détention réelle deviendrait finalement superflue.

¹⁸ *Ibid.*, p. 24.

¹⁹ En génétique textuelle, on distingue la transcription « diplomatique », qui « respecte fidèlement la disposition des signifiants graphiques dans l'espace » de la page, et la transcription « linéarisée » où la composition de la page est « remplacée par un début de chronologisation des éléments écrits » (A. Grésillon, *Éléments de critique génétique*, *op. cit.*, p. 246)

S'il n'en va pas ainsi, si tant de bibliothèques tiennent à conserver des manuscrits originaux, si leur acquisition, les vicissitudes de leur histoire, leur sortie périodique des réserves suscitent (dans la bibliothèque, mais aussi au-delà, dans le public, les médias...) un intérêt marqué, voire des réactions passionnelles, c'est bien qu'ils sont porteurs d'une valeur symbolique qui transcende la rationalité de l'économie de l'information.

Bernard Huchet évoque plaisamment cette force symbolique, un peu archaïque, des objets patrimoniaux, sur laquelle se fonde en partie l'exposition : « Dans une conception traditionnelle, une exposition des “trésors” de la bibliothèque avait pour objectif de présenter au public les plus remarquables éléments d'un fonds précieux, dont on réservait la consultation, mais dont s'imposait la production régulière aux yeux de tous, comme un symbole explicite du rôle de l'établissement dans la cité — comme le sceptre que doit brandir le roi de Syldavie dans sa parade annuelle, afin de légitimer le pouvoir qu'il exerce. »²⁰

Il y a bien quelque chose du sceptre d'Ottokar, de l'exhibition publique de reliques culturelles sacrées, dans le fait d'exposer un manuscrit ; et l'usage de l'imparfait, ici, est discutable, car si cette conception « traditionnelle » de l'exposition ne saurait effectivement plus suffire aujourd'hui, cette dimension un peu religieuse demeure. Il est même possible qu'à l'heure du numérique, de la dématérialisation, de la mutation des bibliothèques en fournisseurs de ressources numériques, le fait d'exposer ainsi des pièces matérielles uniques permette de réaffirmer l'existence concrète de la bibliothèque, en tant que lieu singulier et que collection constituée.

3.2.2. L'incarnation d'un écrivain

Cette force symbolique de l'objet rare ou unique, propre à tout patrimoine, se double, dans le cas du manuscrit littéraire, d'une puissance affective, dans la mesure où il s'agit (contrairement au manuscrit médiéval, notamment) d'un objet fortement individualisé, et même personnalisé, par la singularité inhérente à toute écriture manuelle familière. Comme nous l'avons vu, la reconnaissance même du manuscrit littéraire comme objet de connaissance et de collection est directement liée à

l'affirmation de l'écrivain comme créateur individuel. Quelle que soit la densité de son contenu intellectuel, la quantité d'information qu'il porte, il constitue le seul état d'une œuvre littéraire dans lequel est physiquement perceptible l'individualité de l'écrivain.

Certes, en théorie littéraire orthodoxe, la singularité de l'auteur (fonction inhérente au texte) ne devrait pas être confondue avec cette individualité biographique et psychologique ; l'auteur de *Madame Bovary* et l'individu Gustave Flaubert devraient rester deux instances distinctes. Il n'en reste pas moins que la confrontation avec le manuscrit suscite un effet de présence impossible à nier, comme le reconnaît A. Grésillon : « Les manuscrits nous obligent à appréhender, à prendre au sérieux la question de cette instance écrivante. Aucune esquivé possible. "L'effacement du sujet résiste difficilement à la présence de la main qui trace sur le papier", note Michel Contat. *Écrire*, comme activité, réclame un sujet grammatical. C'est l'écriture la plus intime, celle des cahiers et des carnets, qui montre comment le vécu, le réel, le biographique, ont profondément partie liée avec l'écriture de l'œuvre, et comment, par approximations infinitésimales et au prix de conflits cruciaux, le moi réel peut se métamorphoser en narrateur de fiction. »²¹

Comme la voix, l'écriture manuscrite est en effet l'émanation directe d'un corps, d'une personnalité, d'une biographie ; si même le scientifique ne peut s'empêcher de la ressentir comme telle, il en va *a fortiori* de même pour le simple lecteur, et le visiteur d'exposition. Un écrivain comme Stendhal représente un cas extrême, chez qui écriture du quotidien (celle que l'on réserve normalement aux carnets et journaux intimes) et écriture littéraire se juxtaposent, se mêlent, voire se contaminent : « Alors que le "texte", rédigé comme par improvisation, occupe de manière cursive et rapide un canton très régulier sur chaque folio, le long d'une large marge gauche [...], les angles de pages, les marges verticales, les bas de page, et les rectos en vis-à-vis [...] sont bruyants de multiples notations sur l'activité d'écrire, la date, l'heure, le temps qu'il fait, les aventures privées, les associations d'idées et d'émotions, les remarques de plan, de longueur, de vitesse, de commentaire sur les personnages ou l'épisode, et sur l'auteur surtout, qui "accompagnent" le texte d'une vibration vivante [...]. »²²

²⁰ « Pour une politique culturelle en bibliothèque », in Cabannes et Poulain, *L'Action culturelle en bibliothèque*, op. cit., p. 17.

²¹ *Éléments de critique génétique*, op. cit., p. 22.

²² Jacques Neefs, « Marges », in Louis Hay et al. *De la lettre au livre. Sémiotique des manuscrits littéraires*. Paris : Éditions du CNRS, 1989, p. 74-75.

La vie vécue de l'écrivain, dans sa dimension la plus intime, peut se donner à voir dans le manuscrit, avec une force émotionnelle parfois intense. Le tracé de l'écriture, même sans tomber dans la graphologie, peut révéler un état psychologique ou physique, en trahissant l'exaltation ou la sérénité, la nervosité ou le dérèglement, l'application de la jeunesse, la fatigue ou l'infirmité de l'âge...

Parfois une scansion biographique se matérialise sur le manuscrit, avec un effet de dramatisation qui peut être inversement proportionnel à la trace laissée : ainsi de toute « dernière page » d'une entreprise d'écriture devenue consubstantielle de la vie même de l'écrivain, comme celle des *Cahiers* d'Antonin Artaud²³ ; ou encore de la fameuse ligne de petites croix et larmes maladroitement dessinées qui marque, dans le manuscrit des *Mémoires* de Saint-Simon, le moment de la mort de son épouse, seul accident et seule suspension dans l'immense coulée d'écriture²⁴.

Cet impact émotionnel produit par la présence singulière de l'auteur dans le manuscrit est une justification essentielle de l'exposition, et l'une des plus à même d'attirer et de retenir le visiteur. La présentation de manuscrits originaux suffit à distinguer une exposition littéraire, même riche d'une grande variété d'autres objets et documents, d'une autre exposition purement informative. Par un retournement assez ironique, l'un des premiers grands théoriciens de l'exposition littéraire, Paul Valéry, était aussi de ceux qui s'étaient le plus employés à minimiser l'importance de l'auteur dans la création artistique ou littéraire ; or la force de l'objet l'a ici emporté sur la rigueur intellectuelle : l'appel à l'affect est devenu une dimension assumée de l'exposition de manuscrits.

3.3. De l'esthétique de la page à l'acte d'écriture

Les dimensions symboliques et affectives du manuscrit sont indéniables, mais elles lui sont pour ainsi dire extérieures, elles le prédéterminent ; surtout, elles se situent en deçà de la spécificité littéraire : n'importe quel autographe pourra aussi bien faire l'affaire, s'il ne s'agit que d'illustrer les richesses de la collection et d'incarner l'auteur. Un projet d'exposition littéraire ne peut évidemment s'en contenter. L'émotion

²³ Voir Antonin Artaud, Paris, BnF, 2006, p. 56.

²⁴ Voir *Brouillons d'écrivains*, op. cit., p. 167.

particulière que peut ressentir un visiteur devant un manuscrit littéraire dépasse le seul fétichisme de la relique : elle naît aussi de la confrontation esthétique avec un objet singulier, qui est plus qu'un document ou un écrit usuel, et possède une dimension spectaculaire propre ; elle tient enfin au sentiment de pénétrer dans l'intimité d'un acte créateur dont il ne connaît habituellement que le résultat.

3.3.1. La page d'écriture, calligraphie et composition

Certes, comme nous l'avons rappelé, le manuscrit littéraire moderne ne peut être considéré *stricto sensu* comme une œuvre d'art, à la différence du manuscrit ancien. Il n'empêche qu'il est lui aussi susceptible d'une approche esthétique, qui le distingue d'une simple relique autographe ou d'un pur document d'archive. Avant même de tenter de déchiffrer le texte, l'observateur va avoir de la page manuscrite, en tant qu'objet visuel, en tant qu'image et que construction, une appréhension globale.

De ce point de vue, la présentation de manuscrits d'écrivains dans l'exposition consacrée à la page, lors du cycle « L'Aventure des écritures » (Bibliothèque nationale de France, 1999-2000), se justifiait parfaitement, et proposait une manière originale d'aborder ce type d'objet. L'écriture manuscrite a en effet une manière propre d'exploiter l'espace graphique de la page : « Malgré le modèle imposé du livre, la page manuscrite témoigne [...] d'une grande liberté dans l'occupation de son espace, et d'une grande variété d'un écrivain à l'autre. Taux de remplissage plus ou moins élevé, clarté plus ou moins évidente de la présentation, prédilection pour une certaine organisation de la matière écrite : linéaire, tabulaire, éclatée. »²⁵

Cet aspect graphique de la page porte en soi une valeur esthétique potentielle, que l'exposition peut mettre en valeur. Elle s'inscrit à la fois dans la tradition très ancienne de l'écriture manuscrite (notamment dans la répartition fréquemment reprise entre un corps de texte placé au centre, ou sur une moitié de la page, et des marges ou des vis-à-vis voués aux ajouts, corrections, commentaires, annotations...) et dans une appropriation singulière que permet la liberté de l'écriture intime, et qui s'émancipe du formatage de l'imprimé, même si c'est pour mieux s'y soumettre *in fine*.

Là encore visionnaire, Hugo, qui avait le premier en France consacré le caractère patrimonial du manuscrit littéraire, avait aussi pris conscience de la valeur esthétique propre à cet objet : « Hugo avait fabriqué des sortes de “manuscrits d'apparat” avec ses propres écrits. Ces ensembles, richement reliés, illustrés quelquefois de dessins imbriqués dans les textes, au fur et à mesure de la conception, comme avec les *Carnets du Rhin*, ou même composés après coup, comme avec *Les Travailleurs de la mer*, ont une beauté singulière [...]. La graphie régulière, ordonnée, qui fait page de livre, qui dessine un équivalent de l'impression, les nuages d'ajouts marginaux, les couches successives d'inscriptions, donnent une sorte de relief esthétique à la page écrite. Au moment de livrer l'écrit au livre imprimé, dans un même mouvement, Hugo renoue avec la beauté du manuscrit médiéval. »²⁶

Si tous les écrivains n'ont pas poussé aussi loin que Hugo cette appropriation esthétique de leurs manuscrits, ceux-ci peuvent néanmoins se revêtir, à condition d'être judicieusement choisis et présentés, d'une valeur graphique et picturale, ne serait-ce que par le tracé de l'écriture. On peut noter que certaines tendances de l'art contemporain, qui utilisent l'écriture (manuscrite ou imprimée) à la fois comme langage et comme matériau graphique, ou encore le recours de nombreux écrivains, de Hugo à Michaux en passant par Cocteau, à ces deux langages (l'écriture et le dessin), parfois simultanément sur un même support, ont contribué à modifier notre regard, notre perception esthétique de la page écrite.

3.3.2. Un autre rapport à la littérature

Non exclusive de cette valeur esthétique est enfin la valeur scientifique du manuscrit. La rature, trait récurrent des manuscrits littéraires, est à la fois un geste scriptural, un signe, et un acte esthétique et intellectuel. Depuis les années 1960 s'est développée une discipline particulière des études littéraires, la critique génétique (ou génétique textuelle), qu'A. Grésillon décrit ainsi : « Son objet : les manuscrits littéraires, en tant qu'ils portent la trace d'une dynamique, celle du texte en devenir. Sa méthode :

²⁵ Marie-Odile Germain, « Pages d'écrivains », in *L'Aventure des écritures. La page*. Paris : BnF, 1999, p. 111.

²⁶ Béatrice Didier et Jacques Neefs, cités par Jacques Anis, « Le livre : territoire et frontières », in Louis Hay *et al.* *De la lettre au livre. Sémiotique des manuscrits littéraires*, op. cit., p. 176 (citation tirée de *Hugo – De l'écrit au livre*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1987).

la mise à nu du corps et du cours de l'écriture, assortie de la construction d'une série d'hypothèses sur les opérations scripturales. Sa visée : la littérature comme un faire, comme activité, comme mouvement. »²⁷

Cette discipline a fait du manuscrit, sous toutes ses formes et tous ses aspects, un véritable objet d'étude, et a développé des méthodes de description et d'interprétation des documents ; elle a surtout démontré que le manuscrit était une voie d'accès originale à la littérature, envisagée non plus sur le mode historique ou herméneutique, selon ses structures formelles ou sa réception, mais comme travail, comme processus, comme devenir.

Certes, dès le XIX^e siècle, la philologie, dans son entreprise d'établissement du texte et de ses variantes, s'était intéressée aux manuscrits, mais uniquement comme réserves d'informations, dont certaines étaient jugées pertinentes, d'autres non. La critique génétique, elle, donne un statut littéraire plein et entier au manuscrit, le considère en tant que tel, l'explore dans toutes ses dimensions. Donner à comprendre, en exposant le manuscrit, ce qui s'est joué dans le processus d'écriture permet ainsi de modifier ou d'enrichir la perception que le visiteur a de la littérature, en l'invitant à dépasser l'autorité inhérente au texte donné comme définitif, « achevé d'imprimer », pour le (re)découvrir comme *work in progress*.

Ce rapport différent avec la littérature dépasse d'ailleurs le cadre de la seule recherche universitaire ; il s'inscrit pleinement dans la modernité, telle que l'avaient anticipé Hugo en livrant au public ses manuscrits, Gide en publiant, à la suite des *Faux-monnayeurs*, le *Journal* qui avait accompagné l'écriture du roman, et, plus radicalement encore, Ponge en publiant *Le Pré* sous la forme d'un fac-similé de son manuscrit.

Almuth Grésillon ne dit pas autre chose quand elle voit se développer une « esthétique des brouillons » : « Les brouillons, au lieu de n'être que des bribes, chutes et champs de ruines, sont en train de changer de statut pour être de plus en plus considérés comme des parties authentiques de l'œuvre elle-même. Une époque qui a pris goût au fragment et à l'inachevé, aux variances de la réception et aux excès de la déconstruction, pourquoi n'irait-elle pas jusqu'à inclure les traces de la genèse dans ses

²⁷ *Éléments de critique génétique, op cit.*, p. 7.

jugements esthétiques ? »²⁸

L'écrivain est aujourd'hui moins réticent à laisser voir le travail derrière l'œuvre achevée, et revendique parfois même cette dimension d'inachèvement de son propre texte. Dépositaires privilégiés des manuscrits, les bibliothèques sont parties prenantes de ce rapport nouveau à la littérature. Exposer le manuscrit littéraire suppose d'exercer le visiteur à la lecture de cet objet singulier, de lui donner à voir les traductions matérielles du travail d'écriture.

3.4. « Le duel de l'esprit avec le langage » : la manuscrit comme document génétique

En 1937, dans le cadre de l'Exposition universelle, Paul Valéry et Julien Cain conçurent un « Musée de la littérature » dont le but était de dépasser l'exposition de livres seuls pour donner à voir le « travail intérieur dont l'ouvrage est le terme » ; ce projet supposait de « saisir sur la table de l'écrivain le document du premier acte de son effort intellectuel, et comme le graphique de ses impulsions, de ses variations, de ses reprises [...] : *Le Manuscrit original*, le lieu de son regard et de sa main, où s'inscrit de ligne en ligne le duel de l'esprit avec le langage, de la syntaxe avec les dieux, du délire avec la raison, l'alternance de l'attente et de la hâte — tout le drame de l'élaboration d'une œuvre et de la fixation de l'instable. »²⁹

Ce projet, sur l'aspect muséographique duquel nous reviendrons, était à la fois très novateur quant au regard porté sur le manuscrit et à la réflexion sur la notion d'exposition littéraire, et utopique, dans la mesure où il posait un problème évident d'articulation entre les moyens et les fins : suivre *vraiment* le travail de l'écriture dans le manuscrit suppose le feuilletage et la lecture, ce que l'exposition ne permet pas (l'exposition virtuelle, en revanche, donne une nouvelle actualité à ce projet). Mais, même dans les limites du dispositif d'exposition, ce que l'on peut donner à voir du manuscrit permet de proposer au visiteur des clés pour pénétrer dans la genèse de l'œuvre.

²⁸ *Ibid.*, p. 206.

²⁹ Paul Valéry, « Présentation du "Musée de la littérature" » [1937], in *Regards sur le monde actuel et autres essais*. Folio, 1988, p. 289.

3.4.1. Du papier et de l'encre : l'approche codicologique

En marge de la génétique textuelle s'est développée une discipline particulière, la codicologie moderne, qui applique aux manuscrits modernes certaines des méthodes élaborées pour l'étude des manuscrits anciens³⁰. Il s'agit là encore d'une approche scientifique peu accessible au profane, mais elle a le mérite d'attirer l'attention sur les aspects matériels du manuscrit, qui constituent souvent une première approche de l'univers de la création, et que l'exposition peut mettre en valeur.

Le papier utilisé, dans sa qualité, sa fabrication, ses spécificités, son assemblage (ou non) est ainsi un prétexte à des recherches scientifiques (dater, authentifier un manuscrit...) mais permet aussi de personnaliser le manuscrit et de le singulariser visuellement : « Habitudes culturelles, rituels propitiatoires, méthode de travail, véritable boulimie ou incident dû aux circonstances, il est rare que les écrivains modernes utilisent indifféremment tel ou tel support d'écriture. Certains manifestent un attachement presque fétichiste à une sorte de papier [...] ou à un type de support [...]. Même les plus négligents en apparence révèlent des tendances à la collection, lorsqu'ils multiplient les supports les plus exotiques : papier à lettre à en-tête de restaurants, d'hôtels ou de paquebots, au cours de leurs voyages, voire les plus quotidiens, comme le faisaient entre autres Paul Valéry ou Marcel Duchamp [...]. »³¹ Il en va de même de l'encre et de l'instrument d'écriture utilisés.

Ces spécificités de support et d'instrument sont déjà en elles-mêmes parlantes sur le rapport à l'écriture entretenu par chaque écrivain : le choix du cahier, *a fortiori* du cahier réglé d'écolier, anticipe sur le volume imprimé, comme un contenant qu'il s'agirait de remplir ; il induit un processus d'écriture plus ou moins linéaire (même s'il est des moyens de jouer avec la succession des pages : découpages, insertions, collages, comme les fameuses « paperoles » de Proust) et fait de l'écriture un véritable travail, plus ou moins organisé, ayant en tout cas son lieu propre ; au contraire le choix de feuillets volants, glanés au hasard des lieux et des jours, marque un rapport plus libre et spontané à l'écriture, liée à l'inspiration, ou du moins à l'expérimentation, refusant une

³⁰ Voir Claire Bustarret, « Les manuscrits littéraires comme objets matériels : l'approche codicologique », in M. Sagaert, *Manuscrits littéraires du XX^e siècle*, op. cit., p. 17-36, et Marianne Bockelcamp, « Objets matériels », in L. Hay, *Les Manuscrits des écrivains*, op. cit., p. 88-101.

³¹ C. Bustarret, op. cit., p. 22.

linéarité et une clôture préétablies, accumulant les matériaux avant de les trier et de les organiser.

Plus concrètement, certains supports participent pleinement de l'incarnation et de la personnalisation des manuscrits. La prédilection parfois exclusive d'un écrivain pour un papier, un format, une couleur, contribue à identifier fortement ses manuscrits (ainsi le papier bleu de Colette) ; le choix de papiers à en-tête, quant à lui, est porteur d'une inscription biographique forte et évoque tout l'environnement de l'acte d'écriture, qu'il s'agisse de papiers d'hôtels ou de paquebots pour les écrivains voyageurs, ou de papiers professionnels rappelant la condition sociale de l'écrivain (en-tête de ministères pour des écrivains fonctionnaires comme Claudel ou Huysmans, en-tête de journal pour Aragon ou Camus, de l'Aéropostale pour Saint-Exupéry...). La juxtaposition, sur une même page, d'encre différentes, peut illustrer les diverses phases d'écriture, parfois très éloignées dans le temps, comme par exemple sur le manuscrit des *Misérables*.

3.4.2. Variété des matériaux génétiques

Un manuscrit n'a pas toujours, loin s'en faut, l'aspect classique d'un cahier où le texte se donne à lire dans sa linéarité. L'approche génétique permet justement de mettre en valeur la complexité du processus d'écriture, la difficulté à lui assigner un commencement et une fin. Il est rare que l'ensemble du « dossier génétique » d'une œuvre nous soit parvenu ; mais il est possible de donner à voir des spécimens des différentes étapes, et notamment de distinguer les écrits relevant de la « phase pré-rédactionnelle » (premières notes et ébauches, plans, schémas, documentation accumulée), la rédaction proprement dite, et les dernières corrections de la « phase de mise au point ».

Certains manuscrits peuvent être particulièrement spectaculaires de ce point de vue : pour les documents « pré-rédactionnels », on peut ainsi citer le dossier préparatoire des *Thibault* de Roger Martin du Gard, qui, au-delà de la méthode naturaliste à la Zola, tend à donner une existence historique et biographique aux personnages, une réalité presque tangible avant même que l'écriture du roman ne soit entamée : chronologie, fiches

signalétiques, photographies...³²

À l'autre extrémité du processus, Balzac offre l'exemple d'un auteur aux brouillons rares, chez qui c'est la phase de mise au point qui devient un moment essentiel de la création ; ses épreuves, « pages imprimées redevenues elles-mêmes brouillons [...] tant elles sont surchargées de ratures, d'ajouts, de renvois, [...] offrent l'image impressionnante d'une écriture qui ne cesse de se transformer d'un jeu d'épreuves à l'autre, et dont la force d'expansion paraît en même temps provoquée et contenue par le cadre du texte imprimé. »³³

La composition même des dossiers traduit des rapports à l'écriture très différents, que les généticiens ont rassemblé en deux grandes catégories : d'un côté l'écriture « à programme », où la rédaction obéit à un plan préétabli, ou du moins à une structuration préalable, qui a elle-même donné lieu à un travail d'écriture plus ou moins poussé, attesté par l'importance du dossier pré-rédactionnel ; et l'écriture « à processus », où l'invention littéraire se fait dans le temps même de l'écriture, et où « les documents de genèse se présentent immédiatement sous forme textualisée »³⁴.

Les écrivains de la tradition naturaliste, comme Zola ou Martin du Gard, illustrent particulièrement l'écriture à programme ; mais c'est aussi le cas d'un écrivain comme Georges Perec, chez qui le jeu créatif de la contrainte, librement fixée et consentie, remplace le souci réaliste et démonstratif ; les documents préparatoires de *La Vie mode d'emploi*, tout en listes, plans, tableaux, combinaisons arithmétiques constituent la part essentielle de l'élaboration romanesque, sans pour autant que la rédaction ne devienne une pure déduction mécanique du programme, puisque les brouillons occupent quelque mille pages...³⁵

L'écriture à processus, elle, est plus difficile à illustrer, car elle repose sur une absence de plan, qui peut être fortuite ou trompeuse : les aléas de la transmission des manuscrits ont pu faire que les traces des étapes programmatiques ont disparu ; la méthode propre à chaque écrivain peut aussi l'expliquer : tel romancier peut très bien suivre un programme très précis sans pour autant éprouver le besoin de le coucher sur la

³² Voir *Brouillons d'écrivains*, *op. cit.*, p. 137-138.

³³ Marie-Odile Germain, *ibid.*, p. 154.

³⁴ Cf. A. Grésillon, *Éléments de critique génétique*, *op. cit.*, p. 101 sqq.

³⁵ Voir *Brouillons d'écrivains*, *op. cit.*, p. 96-101.

papier, à la façon d'un joueur d'échecs. Néanmoins, l'extrême liberté qui se lit sur les manuscrits d'un Stendhal donne l'image assez exacte d'une invention tout entière réservée au moment de l'écriture. Enfin, des auteurs comme Flaubert ou Proust offrent l'exemple intermédiaire, et sans doute le plus fréquent, d'une démarche mixte, où la phase pré-rédactionnelle a une fonction préparatoire, nourricière, mais ne contraint que très partiellement la rédaction.

3.4.3. De la rature au dessin : multiplicité des signes

Si la composition du dossier génétique instruit sur le processus d'élaboration propre à chaque écrivain, c'est une autre réalité qui se donne à voir à l'échelon inférieur, celui de la page. Nous avons déjà évoqué la puissance graphique qu'elle peut revêtir en deçà de tout déchiffrement ; mais la page donne aussi à lire ce « duel de l'esprit avec le langage » évoqué par Valéry. La métaphore guerrière, souvent reprise pour décrire cet aspect de l'écriture dont témoigne le manuscrit (Hélène Cixous parle ainsi de la page d'écriture comme d'un « champ de bataille »³⁶) est d'ailleurs intéressante par ce qu'elle traduit d'intensité dramatique.

Le degré « micro-littéraire », celui de la page, de la phrase, semble en effet celui qui est le moins accessible au visiteur de l'exposition, tant il suppose un patient déchiffrement pour être véritablement appréhendé et compris. Ce que l'exposition peut donner à voir, c'est l'intensité, voire la violence, de ce travail, par un choix judicieux et un commentaire approprié : sur certaines pages de Flaubert, par exemple, la saturation apparemment chaotique des corrections et des ajouts, la violence de certains traits de rature, possèdent un impact visuel indéniable.

Même dans des manuscrits moins spectaculaires (ceux de Gide ou de Sartre frappent au contraire pour leur régularité, parfois trompeuse car il peut s'agir d'une seconde version de travail, recopiée au propre et retravaillée), la confrontation avec le manuscrit a l'insigne mérite de rappeler que l'activité d'écriture, pour banale qu'elle paraisse, est bel et bien un « travail qui n'a pas de mesure », « un labeur sévère, plus soutenu que nul autre, et qui ne connaît ni horaires limités, ni congés, ni retraites, ni détente de l'esprit »,

³⁶ Citée par Marie-Odile Germain, « Hélène Cixous à la Bibliothèque nationale de France », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, n° 6, octobre 2000, p. 21.

comme le rappelle Valéry³⁷. Rappel peut-être plus nécessaire encore aujourd'hui où l'informatique, en donnant à n'importe quel texte, dès le premier jet, l'aspect de l'imprimé, et en multipliant les possibilités d'auto-édition, nourrit un sentiment trompeur de facilité souvent associé à l'écriture littéraire.

Enfin, à côté de cette empoignade avec le langage, le manuscrit permet aussi parfois d'entrevoir tout ce qui, dans la création littéraire, reste en deçà du langage, à côté de lui, ou qui lui échappe. Car il n'y a pas toujours que des mots sur un manuscrit. Certains portent des symboles plus ou moins cryptés (Rétif de la Bretonne), des codes de couleurs (Joyce), dont l'interprétation pose au philologue un défi parfois insurmontable, et qui révèlent en tout cas un envers du texte inconnu au lecteur, une profondeur insoupçonnée et inaccessible, parfois définitivement.

À cet égard, le cas des manuscrits à dessins est évidemment le plus intéressant dans la problématique de l'exposition. S'ils offrent l'avantage d'un attrait visuel immédiat, ils posent aussi la question des rapports entre texte et image. Parfois l'un et l'autre procèdent pour ainsi dire d'un même mouvement, voire d'un même geste, comme dans le manuscrit de la *Vie de Henry Brulard* de Stendhal, où le mécanisme de remémoration autobiographique fait surgir des images, et où des croquis tiennent lieu de descriptions³⁸ ; parfois, sans être en lien aussi étroit avec le texte, il font néanmoins corps avec l'entreprise globale, particulièrement dans l'écriture intime (cahiers d'Artaud, de Valéry).

Parfois enfin le lien est beaucoup moins net, et le dessin peut détourner de l'écrit, ou passer pour une simple illustration, alors qu'il obéit à une nécessité propre ; problème qui s'est posé, par exemple, pour l'exposition *Soleil d'encre*, consacrée aux manuscrits de Victor Hugo, comme l'écrit l'un des commissaires : « Le risque était grand, en effet, de simplifier le problème en choisissant œuvres littéraires et graphiques en fonction de rapports présumés. [...] Ce serait s'exposer à tous les contresens. »³⁹ Dans le cas de Hugo, le problème a été résolu, comme plus tard dans l'exposition « Victor Hugo, l'homme océan », par la cohérence propre de la création hugolienne, dont les résonances et les échos internes permettent de dépasser la dimension illustrative ; mais la question

³⁷ « Présentation du "Musée de la littérature" », art. cit., p. 289-290.

³⁸ L'intégralité du manuscrit est consultable sur le site de la Bibliothèque municipale de Grenoble (<http://www.bm-grenoble.fr>).

de la cohabitation, au sein de l'exposition, entre texte et image, de leur concurrence ou de leur contamination, se pose néanmoins, et nous aurons à y revenir.

3.5. Précarité et limites du manuscrit

Le manuscrit littéraire constitue donc un objet d'exposition potentiellement riche, et aux dimensions multiples, combinant le visuel, l'émotionnel, l'intellectuel ; mais il pose aussi de réelles difficultés, inhérentes à sa nature ; difficultés de manipulation, difficultés de perception, de présentation, qui en font un matériau délicat pour l'exposition, exigeant dans tous les cas une vraie réflexion sur le dispositif et sur la médiation.

La première difficulté tient à la matérialité même du manuscrit moderne. Document de travail, brouillon rarement voué à la conservation, il diffère en cela radicalement du manuscrit ancien, objet généralement prestigieux à la fabrication soignée, aussi bien dans son support que dans sa reliure. Le manuscrit littéraire moderne est souvent fait d'un papier bon marché, peu solide et peu durable, que l'encre a pu transpercer, qui n'a pas été conservé dans les meilleures conditions avant son entrée dans la bibliothèque ; il peut s'agir d'un carnet à la reliure peu solide. De même certains manuscrits « en feuilles » ont été montés sur onglets et reliés pour faciliter leur conservation et leur consultation ; l'exposition peut conduire à défaire ce dispositif, à détacher des feuillets, avec les risques inhérents de dégradation.

Outre la déception initiale que ces objets triviaux, parfois dégradés, peuvent susciter chez le visiteur, se pose évidemment la question de leur conservation à l'épreuve de l'exposition. On notera que l'exposition est dans ce domaine une arme à double tranchant : elle peut être l'occasion de restaurer les manuscrits, mais aussi de les détériorer et parfois aussi, par un effet pervers, de les sortir d'une obscurité qui les protégeait : il suffit qu'un manuscrit ait été exposé et publié dans un catalogue pour que les demandes de consultation, de prêt, de reproduction explosent...

La trivialité même de cet objet ne doit pas être oubliée. Pour un bibliothécaire sensible à la rareté du document, pour un scientifique conscient de sa richesse

³⁹ Judith Petit, in *Soleil d'encre. Manuscrits et dessins de Victor Hugo*. Paris, Musée du Petit Palais, 1985, p. 19.

intellectuelle, le manuscrit est par nature précieux et remarquable ; mais la perception d'un visiteur extérieur peut être très différente : il risque fort de n'y voir qu'un vieux papier couvert de gribouillis incompréhensibles, si la pièce exposée n'a pas été judicieusement choisie et présentée. Ou du moins, si la valeur symbolique et la singularité du manuscrit peuvent dans un premier temps retenir son attention, celle-ci risque de vite se lasser devant une accumulation de feuillets ou de carnets.

La question très prosaïque du déchiffrement se pose aussi : un manuscrit suscite spontanément un désir de lecture ; mais si certaines écritures se laissent facilement déchiffrer (ainsi Sartre, Rimbaud), d'autres au contraire, comme celle de Flaubert, sont beaucoup plus hermétiques, surtout quand, à la nervosité du tracé, s'ajoute le chaos de la composition de chaque page, surchargée de ratures et de strates accumulées en tous sens. Là encore, la capacité d'attention d'un visiteur peut vite être épuisée.

Une autre difficulté tient à la nature provisoire et parcellaire du manuscrit. Un livre, qu'il soit manuscrit ou imprimé, est en principe un objet achevé et cohérent ; l'ouvrir à sa page de titre, ou à une page illustrée, suffit généralement à le présenter. Il n'en va pas de même pour un manuscrit, où chaque page constitue un cas singulier par ce qui s'y est joué, par le moment où elle se situe dans le processus de création. En d'autres termes, la faculté de la partie à parler pour le tout n'est pas garantie, loin s'en faut. Une pièce manuscrite n'est généralement qu'une composante d'un fonds, l'ensemble des documents de genèse d'une œuvre, qui seul lui donne tout son sens. Percevoir ce qui fait son intérêt propre suppose une connaissance approfondie de l'œuvre et de son histoire, des méthodes de décryptage, une patience enfin, qu'on ne peut exiger d'un visiteur d'exposition.

Richesse et limites du manuscrit dans ce qu'il donne à voir et dans ce qu'il peut nous dire de la création littéraire : tels sont les éléments de la problématique à laquelle est confrontée une bibliothèque souhaitant exposer ce type d'objet. On comprend que, dans ces conditions, les questions qui se posent au commissaire comme au chargé d'exposition soient particulièrement complexes dans le cas des manuscrits, et les réponses rarement univoques, qu'il s'agisse de la conception intellectuelle de l'exposition ou de sa mise en œuvre concrète ; ce sont ces questions qu'il nous faut maintenant aborder.

Donner à voir et à comprendre le manuscrit littéraire

L'exposition de pièces rares et précieuses est une tradition ancienne dans les bibliothèques patrimoniales, qui consacraient souvent une salle spécifique, réservée aux visiteurs, où les « trésors » de la collection étaient exposés sous vitrines ; pratique qui reste d'ailleurs en vigueur dans beaucoup de bibliothèques historiques. Les premières expositions de manuscrits littéraires ont eu lieu dans ce cadre : ainsi, à Paris, la Bibliothèque nationale avait-elle aménagé dès 1881, dans le cadre d'une exposition semi permanente, une vitrine où étaient montrés quelques manuscrits d'écrivains⁴⁰. Mais il ne s'agissait alors que d'une subdivision, d'ailleurs très minoritaire, d'une présentation chronologique des collections de manuscrits ; la place très importante faite dans cette vitrine aux lettres autographes, au détriment des manuscrits d'œuvres, est révélatrice de cette approche essentiellement historique, archivistique (voir Annexe 2).

Le XX^e siècle a vu le développement des expositions monographiques consacrées à un écrivain, ou à une école littéraire, souvent suscitées par des anniversaires et des commémorations (comme c'est encore le cas aujourd'hui). La Bibliothèque nationale s'en est naturellement fait une spécialité, de par son rôle institutionnel national et la richesse de ses fonds. Le « Musée de la littérature » de 1937 constitue à cet égard une réalisation fondatrice, mais encore marginale puisqu'elle se faisait en dehors des bibliothèques, et mettait en avant le discours et le visuel, beaucoup plus que l'exposition d'objets.

De fait, jusqu'aux années 1970, la plupart des expositions littéraires (tel que l'on peut le déduire de leur catalogue) se présentent en quelque sorte comme la mise en espace d'une étude biographique du type « sa vie, son œuvre », dont un titre comme « Joris Karl Huysmans. Du naturalisme au satanisme et à Dieu » (Paris,

⁴⁰ Voir *Bibliothèque nationale. Imprimés. Manuscrits. Estampes. Notice des œuvres exposées*. Paris, Champion, 1881. Les principaux documents d'écrivains sont rassemblés dans une vitrine « Autographes du XVII^e et du XVIII^e siècles » (p. 64-65 du catalogue). Je remercie tout particulièrement Mme Marie-Laure Prévost, responsable du catalogue français au Département des

Bibliothèque nationale, 1979) dit bien l'esprit : linéarité du parcours strictement indexé sur la chronologie de la vie et de la production de l'écrivain, abondance et hétérogénéité des pièces (plusieurs centaines à chaque fois)⁴¹ données comme autant d'illustrations des différentes étapes de sa carrière.

À partir des années 1980, la conception de l'exposition change radicalement. Sous l'influence de la nouvelle muséologie, l'interrogation sur la mission sociale des établissements culturels, la prise en compte des publics dans leur diversité, la nécessité de la médiation s'imposent progressivement. La notion de *discours* est désormais primordiale : pour filer l'analogie avec le livre, le modèle de l'essai remplace celui de la biographie ou de l'encyclopédie.

L'exposition se fonde sur un thème préétabli et sur un propos, qui déterminent le choix des objets exposés et la scénographie : « Plus qu'un langage, l'exposition est une création culturelle, même peut-être une œuvre d'art. Disons qu'elle n'est pas un simple média car elle tient son propre discours. Elle recontextualise les objets et leur donne un sens nouveau. L'assemblage d'objets et de documents dans l'espace est signifiant et provoque de l'émotion. »⁴² Cette évolution conceptuelle s'accompagne d'une évolution matérielle, surtout dans les années 1990 : la scénographie d'exposition devient un domaine de compétence à part entière, confié à des professionnels souvent issus du monde de l'architecture.

Cette nouvelle conception apparue dans les musées s'est progressivement déclinée dans les bibliothèques. C'est dans ce contexte que se pose aujourd'hui la question de l'exposition du manuscrit littéraire. Il ne s'agit plus seulement de le présenter, de le proposer tel quel à l'admiration ou à l'intérêt supposés du visiteur, mais de l'insérer dans une proposition à la fois intellectuelle et visuelle.

manuscrits de la Bibliothèque nationale de France, de m'avoir fourni cette information et ce document rare.

⁴¹ À titre d'exemple, pour les expositions commémoratives de la Bibliothèque nationale : 716 pièces pour Gide (1970), 781 pour Valéry (1971), 745 pour Colette (1973), 509 pour Flaubert (1980), et encore 687 pour Giraudoux en 1982.

⁴² C. Merleau-Ponty et J.-J. Ezrati, *L'Exposition, théorie et pratique*. Paris : L'Harmattan, 2005, p. 25.

1. Typologie des expositions de manuscrits

1.1. Le manuscrit comme pièce unique : de la salle aux trésors à la bibliothèque-musée

1.1.1. L'exposition anthologique des richesses patrimoniales

La tradition des «salles aux trésors », que nous évoquions précédemment, n'a évidemment pas disparu. De nombreuses bibliothèques historiques disposent d'un espace d'exposition pour les pièces les plus remarquables de leurs fonds patrimoniaux : ainsi la British Library, ou la Bibliothèque du Congrès. S'il répond à une attente indéniable des visiteurs, ce format anthologique relève toutefois d'une muséologie un peu datée et, surtout, pose d'évidents problèmes de conservation : on ne saurait plus aujourd'hui laisser plusieurs années un même manuscrit dans une vitrine, comme cela était courant au XIX^e siècle ; d'où le principe de rotation trimestrielle, ou d'exposition de fac-similés, comme à l'Österreichische National Bibliothek de Vienne. Notons toutefois que le modèle de l'exposition permanente de trésors, s'il se raréfie physiquement, connaît aujourd'hui une nouvelle fortune sur le Web, la plupart des bibliothèques patrimoniales proposant sur leur site une sélection de leurs richesses.

Le principe d'une telle exposition est de donner à voir chaque livre ou objet comme une pièce unique, remarquable en soi, dans une juxtaposition d'autres pièces présentées comme autant de spécimens de la richesse et de la diversité de la collection. Ce format d'exposition n'a rien d'illégitime en soi, il peut contribuer à mieux faire connaître les collections de la bibliothèque auprès de son public et à valoriser l'établissement aux yeux de l'extérieur, notamment des touristes.

À une plus petite échelle, un manuscrit peut aussi être exposé seul, dans le cadre d'une programmation thématique (le « manuscrit du mois »), ou à l'occasion d'une acquisition, d'une restauration, d'un anniversaire. Ici, c'est le public habituel de la bibliothèque qui est surtout visé, invité à s'arrêter un instant pour s'intéresser à un objet.

Dans un cas comme dans l'autre, l'exposition ne pose pas de problème conceptuel ou technique particulier, si ce n'est celui de l'accompagnement textuel

(cartels et texte de présentation). Celui-ci sera naturellement plus développé pour un objet constituant à lui seul l'essentiel de l'exposition (avec éventuellement quelques documents d'accompagnement), qu'il s'agit de présenter de manière aussi complète que possible. Mais globalement l'exposition anthologique ne propose pas de discours particulier, sinon dans la sélection qu'elle effectue, et cela se reflète dans la neutralité de la scénographie, qui se résume à une mise en valeur visuelle de l'objet exposé dans un dispositif standardisé, conçu pour une rotation périodique. En outre, le manuscrit littéraire y est quasiment ramené à sa seule valeur de témoignage et de rareté, la dimension littéraire passant à l'arrière-plan.

1.1.2. Les bibliothèques-musées

Assez différent est le cas d'établissements comme la Pierpont Morgan Library de New-York, la Chester Beatty Library de Dublin ou la Fondation Bodmer de Cologny (Genève). Même s'il s'agit dans tous les cas de collections privées, ces bibliothèques-musées méritent d'être évoquées car elles proposent un modèle d'exposition original.

Parler de « bibliothèques-musées » est justifié dans la mesure où, à l'inverse des bibliothèques publiques, ces établissements ont une vocation essentiellement patrimoniale, et que leurs espaces d'exposition l'emportent largement, en superficie comme en fréquentation, sur leurs espaces de consultation. Comme dans un musée, la vocation de l'exposition (permanente dans sa conception d'ensemble, même si les pièces sont exposées par roulement et que certaines salles ou vitrines peuvent être dévolues à des présentations thématiques) est de donner à comprendre l'esprit de la collection, ce qui a gouverné au choix de ces objets et à leur accumulation dans le temps, le sens du geste qui les rassemble, l'histoire qu'ils racontent. Le discours de l'exposition naît de la collection, et non l'inverse.

Le principe de ces collections est généralement une combinaison d'encyclopédisme et d'anthologie : il s'agit d'illustrer le génie humain à travers ses manifestations écrites les plus éminentes. L'accent peut être plutôt mis sur l'écriture et l'art du livre, ou bien sur une thématique (littéraire, philosophique, religieuse, scientifique...), mais le souci de l'exceptionnel demeure, ce qu'illustre bien le projet de Martin Bodmer : « montrer le développement de l'esprit humain grâce à un ensemble de

documents, qui seraient ou bien des originaux, ou qui s'en rapprocheraient le plus possible. C'est-à-dire que la pièce contemporaine, le manuscrit, l'autographe, l'édition princeps joue un rôle prépondérant. »⁴³

Dans un tel esprit, le manuscrit est offert à l'admiration du visiteur comme un chef-d'œuvre, non tant en soi, mais en tant que manifestation originale d'une création majeure de l'esprit humain. Il est certes magnifié, mais sans considération pour sa spécificité objective. Les choix muséographiques qui en découlent sont extrêmement cohérents. Chaque objet est exalté, sacralisé par un éclairage très précis, qui le donne à voir comme une apparition presque surnaturelle dans la pénombre des salles et le fond noir des vitrines ; effet renforcé par le choix de supports presque invisibles, qui donnent l'impression que les livres ouverts flottent en apesanteur.

Chaque vitrine étant consacrée à une période de la civilisation, manuscrits et imprimés s'y mêlent sans distinction ; le but est de proposer une manifestation livresque de chaque œuvre majeure, aussi proche que possible de la source : la manuscrit lorsqu'il est dans la collection, ou à défaut une édition originale. Quant à l'accompagnement textuel, il est minimaliste, qu'il s'agisse de la signalétique de salle et de vitrine ou des cartels, qui ne contiennent que le strict minimum d'informations (auteur, titre, édition, date). Aucun discours pédagogique ou explicatif sur l'œuvre elle-même, ni sur les spécificités du manuscrit (sauf cas exceptionnel, comme le manuscrit en rouleau des *Cent vingt journées de Sodome* de Sade, conçu pour échapper à la surveillance des geôliers de la Bastille) ; le visiteur est supposé, sinon doué d'une culture universelle, du moins conscient de la valeur de ce qui lui est montré. Sauf à être accompagné par un guide, il est à la fois confronté aux objets dans un confort visuel exceptionnel qui suscite la fascination, et maintenu en lisière si sa propre culture ne lui permet pas de se les approprier⁴⁴.

Il ne s'agit évidemment pas de critiquer un tel parti pris d'exposition, à la fois cohérent et assumé dans son principe, et très convaincant, voire remarquable, dans sa réalisation. De tels établissements, si élitistes soient-ils, contribuent de manière

⁴³ Cité par F. Joignot, « Musée Bodmer, de mains de maîtres », *Le Monde* 2, 15 décembre 2007, p. 34. Cf. la présentation sur le site de la fondation : « [Martin Bodmer] a voulu réaliser un "édifice spirituel", rassemblant les traces écrites des "créations de l'esprit humain", un lieu où deviendra visible "le chemin de l'homme vers lui-même". » (<http://www.fondationbodmer.org/fr/fondation.asp>, consulté le 10 mars 2008)

⁴⁴ Il s'agit là d'un parti pris qui n'est évidemment pas celui de toutes les bibliothèques musées : ainsi la Chester Beatty Library, qui met l'accent sur la diversité des cultures et des religions, se veut-elle beaucoup plus didactique dans sa muséographie.

essentielle à la défense et illustration de la littérature, et de la culture écrite en général ; ils expérimentent aussi des solutions muséographiques novatrices et audacieuses, dont d'autres établissements peuvent s'inspirer. Mais leur conception les rapproche nettement des musées d'art, beaucoup plus que des bibliothèques publiques, dans lesquelles l'exposition de manuscrits et autres documents est difficilement concevable hors de tout environnement discursif et de tout effort pédagogique.

1.2. Le manuscrit au service d'une exposition monographique

1.2.1. Le manuscrit comme témoin

Un manuscrit littéraire peut être présenté parmi d'autres objets dans le cadre d'une exposition monographique, consacrée soit à un écrivain, soit à un mouvement ou à une forme littéraires, soit à une thématique culturelle. Ce cas est évidemment le plus fréquent ; la question est alors de savoir quel est l'apport spécifique du manuscrit dans l'exposition, en quoi sa présence se justifie, comment il s'y insère.

1.2.1.1. Exposition sur un écrivain

Pour ce qui est des expositions spécifiquement dédiées à un écrivain, tout est affaire de proportion et de répartition, nous aurons à y revenir. La présence de manuscrits dépend principalement des fonds à partir desquels la bibliothèque peut monter l'exposition (collection propres ou emprunts) et du parti pris d'ensemble. Dans tous les cas, c'est leur unicité et, surtout, leur pouvoir d'incarnation symbolique de l'écrivain qui justifient en premier lieu la présence de manuscrits. La place qui leur est ensuite faite (parcimonieuse ou massive, rassemblée ou dispersée) dépend des choix du commissaire.

D'une manière générale, la tendance ancienne à ne présenter le manuscrit qu'à titre de témoin ou de marqueur biographique est aujourd'hui plus rare, en raison d'une plus grande attention à la spécificité de chaque objet exposé, mais aussi d'un accent mis plus sur la qualité signifiante de chaque objet que sur la quantité globale. Au demeurant, si c'est le caractère de document individuel, de témoignage « vivant » du manuscrit, qui est valorisé, un manuscrit non spécifiquement littéraire, mais plus lisible ou plus

évoqueur (comme une lettre privée, un carnet de dessins ou de voyage), peut être préféré.

Deux grands modèles se distinguent dans ce type d'exposition. Soit la construction d'ensemble est globalement chronologique, biographique, et les manuscrits seront présentés « en leur temps » tout au long de l'exposition, dans des vitrines consacrées aux œuvres successives, et généralement en association avec d'autres objets ; ce modèle, de loin le plus courant, est illustré par exemple par « Sartre » (BnF, 2005) ou « Alain Robbe-Grillet, le voyageur du nouveau roman » (Caen, IMEC, 2002). Soit la construction est plutôt thématique, évoquant successivement les différents domaines de création de l'écrivain, les principales provinces de son univers esthétique ou imaginaire, et les manuscrits seront rassemblés dans une ou plusieurs sections bien délimitées, consacrées spécifiquement à l'écriture.

1.2.1.2. *Exposition thématique*

La place et la fonction des manuscrits sont encore plus variables dans une exposition thématique. Dans ce type d'exposition, la présence de manuscrits peut être due au seul souci de varier les objets présentés, ou de mettre à contribution toutes les collections de l'établissement — au risque, parfois, que le manuscrit ne soit alors noyé dans l'exposition, ou ne se trouve réduit à une simple fonction de témoignage.

Dans certains cas, liés à la thématique de l'écriture, la présence de manuscrits est parfaitement justifiée ; ainsi dans « L'Aventure des écritures : la page » (BnF, 1999), déjà évoquée, ou bien dans l'exposition présentée par la France à l'exposition universelle de Séville (« Le livre monde », 1992), consacrée à l'histoire du livre et de l'écriture depuis l'invention de l'imprimerie ; des manuscrits littéraires étaient exposés dans les différentes sections chronologiques, pour évoquer la persistance de l'écriture manuelle parallèlement au triomphe de l'imprimé et à ses mutations : lieu de travail de l'écriture, d'élaboration du texte (aspect évoqué par des exemples emblématiques d'écritures à programme : Zola, Perec) ; support de toute littérature plus ou moins clandestine (Laclos, Sade) ; lieu d'expérimentation, de surgissement poétique (l'écriture « automatique » des *Champs magnétiques* de Breton et Soupault).

Dans tous ces exemples, le manuscrit n'est plus seulement le témoin d'une pratique ou d'un phénomène ; il est aussi donné à voir dans sa réalité objective, dans ce

qu'il dit des conditions et des formes de l'écriture littéraire. Il en va de même dans « L'Enfer de la bibliothèque » (BnF, 2007), où la présentation de manuscrits de Louÿs, Apollinaire, Guyotat, rappelle qu'avant d'être un objet de scandale, un livre interdit est d'abord une œuvre littéraire, une création à part entière.

La présence de manuscrits est moins naturelle dans une exposition portant sur un thème transversal. Choisir un manuscrit (plutôt que d'autres types d'objets, ou en association avec eux) pour évoquer une œuvre, un écrivain, une thématique, relève des choix du commissaire. Nous avons cité les principales raisons qui peuvent conduire à montrer un manuscrit ; dans le cadre d'une exposition thématique, c'est incontestablement la dimension d'incarnation, d'implication personnelle de l'écrivain en tant qu'individu, qui prévaut.

Ainsi dans « La Mer, terreur et fascination » (BnF, 2004), hormis l'inévitable manuscrit des *Travailleurs de la mer*, objet d'art en soi, les autres œuvres littéraires évoquées l'étaient par des éditions illustrées. Dans l'exposition « Lumières ! Un héritage pour demain » (BnF, 2006), en revanche, la plupart des manuscrits exposés l'étaient dans les vitrines consacrées aux grandes « figures » des Lumières (Voltaire, Montesquieu, Diderot) ; ce qui se justifie très bien, à la fois parce que le manuscrit témoigne de la naissance et de l'élaboration d'une pensée vivante, et parce que, dans la période évoquée, il restait encore un support de diffusion des textes et des idées, permettant d'échapper à la censure.

Il en va de même dans certaines expositions sur un mouvement ou une thématique artistique, comme « Trajectoires du rêve, du romantisme au surréalisme » (Paris, Pavillon des Arts, 2003), qui combinait œuvres littéraires et graphiques : même si ce sont le contenu et la portée esthétique des textes qui sont mis en avant, les écrivains évoqués (Novalis, Nerval, Hugo, Breton) sont essentiels dans la thématique retenue, et les manuscrits permettent de montrer le moment séminal où le rêve, vécu et remémoré, devient une matière littéraire, objet d'une véritable interrogation, d'un travail d'écriture qui en garde la trace, lui donne forme et sens, et préfigure la démarche des artistes, peintres ou dessinateurs.

1.2.2. Le manuscrit exposé comme objet littéraire

C'est lorsque la thématique littéraire prévaut dans une exposition que le manuscrit trouve toute sa place et tout son sens ; et cela, que les manuscrits constituent l'essentiel des pièces de l'exposition, ou qu'ils soient rassemblés dans certaines de ses sections. Les manuscrits sont alors donnés pour ce qu'ils sont : des documents de travail, et leur présentation permet d'évoquer la création littéraire sous l'aspect esthétique de la production, éventuellement en parallèle avec d'autres approches (thématique, biographique, historique...).

Une exposition comme « Brouillons d'écrivains » (BnF, 2001) constitue à la fois la forme la plus pure et la plus riche de l'exposition de manuscrits littéraires, et un cas à peu près unique, en tout cas difficilement reproductible, dans la mesure où elle n'est possible que dans un établissement disposant de fonds de manuscrits très riches et diversifiés ; mais elle constitue un modèle d'exposition du manuscrit comme document génétique, dont il est possible de s'inspirer dans un autre contexte ou à une plus petite échelle.

Si tous les fonds de manuscrits n'ont pas le caractère exhaustif et la puissance évocatrice de ceux d'un Hugo, qui peuvent à eux seuls alimenter une exposition, une exposition monographique sur un écrivain peut ainsi consacrer une section spécifique à la genèse de l'œuvre, et mettre en valeur les manuscrits pour dépasser l'illustration, affirmer la dimension créatrice de la littérature, l'intensité et l'originalité du travail dont le texte est l'aboutissement.

L'exposition « Marcel Proust, l'écriture et les arts » (BnF, 1999) est exemplaire de cette démarche : les premières parties évoquaient la vie de Proust, son milieu social et culturel, sa géographie intime, ses références artistiques, essentiellement par de l'iconographie, et les manuscrits étaient pour la plupart rassemblés dans la dernière salle, « Au cœur de la recherche », exclusivement génétique. De même, l'exposition « Zola » (BnF, 2002), évoquant par ailleurs la vie de l'écrivain, son époque, ses engagements, déployait dans toute son ampleur la masse génétique des *Rougon-Macquart* : le premier document matriciel (la liste des trois, puis quatre, puis cinq « mondes » qui composent la société), l'arbre généalogique de la famille, la liste prévisionnelle des romans du cycle, et, pour chaque roman, l'ébauche (intention

générale, sur un ou deux feuillets), le plan, la liste des personnages, leurs fiches individuelles...

Les manuscrits peuvent aussi trouver leur place dans une exposition consacrée à un genre littéraire. Un cas intéressant, quoiqu'un peu extrême, est l'exposition consacrée par Philippe Lejeune au journal intime (« Un journal à soi », Bibliothèque municipale de Lyon, 1997). Elle était exclusivement composée de journaux manuscrits, prêtés par des institutions ou des particuliers, connus ou anonymes, répartis non par auteur, mais selon un scénario thématique « racontant en détail la vie d'un journal, de sa naissance jusqu'à sa mort — et sa résurrection par la transmission. »⁴⁵

Le cas est exemplaire dans la mesure où le journal est une forme d'écriture dans laquelle le choix et la forme du support (le carnet), la composition de la page, sont essentiels, et où seul le manuscrit dit la vérité de l'acte d'écriture (toute publication étant en quelque manière un détournement, même si elle a été envisagée, voire décidée par l'auteur) ; mais il s'agit aussi d'un genre assez atypique, pratiqué par beaucoup d'« écrivains » sans ambition littéraire revendiquée, et qui pose donc la question des limites de la notion de littérature, comme le reconnaît et le revendique Ph. Lejeune : « Nous mettions nos visiteurs au défi, s'ils ne regardaient pas les étiquettes, de distinguer les célèbres des inconnus, et de nous expliquer ce que pouvait être un “manuscrit littéraire”. [...] Contrairement à l'image du “manuscrit d'écrivain”, [le journal est] presque toujours propre, rédigé fermement du premier coup. »⁴⁶ Mais c'est peut-être là aussi une des vertus du manuscrit, objet familier qui ne possède pas l'autorité de l'imprimé : inviter le visiteur à s'interroger sur la spécificité de l'écriture littéraire, éventuellement en la confrontant à sa propre pratique.

⁴⁵ Ph. Lejeune, « Un journal à soi : de l'exposition au livre », in M. Sagaert (dir.), *Manuscrits littéraires du XX^e siècle, op. cit.*, p. 128.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 129. Une exposition sur le même thème, mais plus spécifiquement consacrée aux journaux d'écrivains, a été organisée à la Médiathèque Valéry Larbaud de Vichy (« Le journal intime en France », 2007).

2. Donner à voir, donner à comprendre : scénographie et médiation

Chaque exposition constitue une proposition particulière, résultat de choix et de contraintes ; elle fait intervenir de multiples acteurs, dont trois au moins — le commissaire, le chargé d'exposition, le scénographe — ont une influence décisive sur le résultat. Il ne saurait donc être question ici de formuler des préconisations générales, mais, plus modestement, d'inventorier les possibilités existantes pour l'exposition de manuscrits littéraires, les paramètres qui peuvent conditionner les choix, les alternatives qui se présentent.

2.1. Sélection des objets exposés

2.1.1. Choix des manuscrits

Une fois le scénario de l'exposition rédigé se pose la question du choix des pièces devant figurer dans chaque section. Comme nous l'avons constaté, la tendance des dernières décennies a été de réduire le nombre global des pièces exposées, et de les regrouper en sous-ensembles cohérents et signifiants. L'exemple des trois grandes expositions commémoratives consacrées à Victor Hugo à Paris dans le dernier demi-siècle est éclairant : l'exposition de 1952 (« Victor Hugo », Bibliothèque nationale) proposait plus de 500 pièces ; celle de 1985 (« Soleil d'encre », Petit-Palais), 432 ; celle de 2002 « Victor Hugo, l'homme océan », BnF), 352.

Le seuil des 300 pièces est aujourd'hui considéré comme une norme de bon sens pour ménager les capacités d'attention des visiteurs ; au-delà, le risque de trop-plein et de saturation est réel. Une telle limitation est aussi bénéfique pour les responsables de l'exposition, dans la mesure où elle les contraint à réfléchir à leurs propres choix, à formuler leurs critères de sélection à justifier, y compris pour eux-mêmes, leurs élections et leurs sacrifices. Elle garantit ainsi une forme de cohérence d'ensemble de l'exposition, intelligible pour le visiteur.

Cela rend d'autant plus crucial le moment de la sélection des objets exposés. Dans le cas des manuscrits, quelques grands critères de choix peuvent être retenus :

- la séduction visuelle : elle conduit à privilégier les pages possédant le plus fort impact iconographique, soit par la présence de dessins, soit par l'intensité des ratures et réécritures. Ainsi telle page du manuscrit le *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* de Flaubert, proprement illisible, possède néanmoins un indéniable caractère spectaculaire : « Saturation de l'espace graphique, [...] chaos de la mise en page autographe, traitement presque pictural des tracés qui s'étoilent sur le papier et des taches d'encre qui oblitèrent violemment les suppressions... »⁴⁷ (voir Annexe 3). Dans un genre différent, une page d'épreuves corrigées par Balzac, avec la nébuleuse des annotations se déployant en couronne autour du pavé imprimé, frappe par sa puissance graphique, et suffit en elle-même à mettre en question la notion de clôture du texte (voir Annexe 4).

- l'exemplarité : donner à voir les pièces les plus représentatives de la méthode de travail et de la démarche d'écriture propres à chaque écrivain, que ce soit dans la spécificité du support et de l'instrument d'écriture, dans la manière particulière d'organiser l'espace de la page, dans la forme des ratures (ligne droite, croix, hachures...) et des ajouts (entre les lignes, dans les marges, par un système de renvois, sur des pièces de papiers rapportées, etc.). Idéalement, ce critère doit pouvoir se combiner avec le précédent, même s'il suppose une réaction différente de la part du visiteur. La surprise ou la séduction visuelles doivent être converties en curiosité littéraire.

- lisibilité : à défaut d'une vraie lecture du manuscrit, que le dispositif d'exposition ne permet pas, présenter au visiteur une page bien lisible ajoute au plaisir du déchiffrement celui d'abolir partiellement la barrière de la vitrine, de s'appropriier le manuscrit, de devenir lecteur.

- importance du texte : une autre manière de créer une connivence avec le visiteur est de sélectionner certains manuscrits originaux de textes particulièrement célèbres (par exemple, chez Hugo, le « Waterloo ! Waterloo ! Waterloo ! Morne plaine » des *Châtiments*, le « Demain, dès l'aube... » des *Contemplations*⁴⁸) ; émotion de voir, à leur naissance, des mots entrés depuis dans la mémoire collective, mais que chacun peut aussi associer à sa propre expérience ; découverte de la longue recherche, des essais

⁴⁷ P.-M. de Biasi, in *Brouillons d'écrivains*, op. cit., p. 147.

⁴⁸ *Victor Hugo, l'homme océan*. Sous la direction de M.-L. Prévost. Paris : BnF/Seuil, 2002 ; respectivement p. 137 et 95.

successifs, dont ces phrases ou ces vers sont l'aboutissement, alors que leur familiarité même les a rendus apparemment évidents. On pourrait encore citer la page du manuscrit proustien où s'inscrivent la dernière phrase et le mot « Fin », achèvement que l'abondance des ratures sur la même page semble démentir⁴⁹ ; ou les versions successives, comme autant de tâtonnements, ayant préparé le célèbre « Il voyagea » de *L'Éducation sentimentale*⁵⁰.

Il va de soi qu'aucun de ces critères n'est exclusif des autres, et qu'il y a au contraire tout intérêt à les combiner et à les alterner dans l'exposition pour éviter la monotonie. Il peut être également judicieux d'associer, par un effet de contraste, des pages d'écriture proprement littéraire, dans toute leur étrangeté, et des manuscrits plus familiers ou anecdotiques (lettres), qui font à la fois ressortir l'originalité des premières et permettent d'évoquer l'existence familière, l'humanité de l'écrivain.

2.1.2. Le tout ou la partie

Une autre alternative concerne la proportion d'un fonds, ou d'une composante, à exposer : faut-il sélectionner une seule pièce, ou au contraire donner à voir un ensemble ? Comme le constate R. Schaer, « l'exposition nous porte à prélever, dans le patrimoine conservé, des fragments limités, en privilégiant leur dimension visuelle, alors que nous avons affaire à des ensembles qui valent comme constructions signifiantes. »⁵¹ Le feuillet isolé (pour un manuscrit en feuilles), la page unique (pour un manuscrit relié) permettent d'illustrer un fait précis d'écriture ; mais un tel isolement est fondamentalement trompeur : il tend à faire oublier la réalité matérielle du manuscrit ou du dossier génétique, son hétérogénéité, la quantité de papier (donc de travail, et de temps) qu'il représente. Un feuillet n'est qu'exceptionnellement un artefact unique, il ne se comprend qu'en relation à un fonds.

Un tel précepte, évident pour le chercheur, est difficile à concilier avec les exigences de l'exposition ; mais le risque est réel, surtout lorsque c'est la dimension spectaculaire de l'objet qui est privilégiée, de tomber dans le travers esthétisant dénoncé

⁴⁹ *Brouillons d'écrivains, op. cit.*, p. 83.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 71, 74-75.

par Jean Clair dans un pamphlet récent, cette « *reductio ad aestheticam* » qui conduit à faire admirer, par des moyens parfois outranciers, ce qu'on a renoncé à faire comprendre : « [...] privée de ses assises, la beauté tombe dans le vide. On se délecte sans savoir pourquoi, sans savoir de quoi. Croire prendre du plaisir à une œuvre dont on est incapable de comprendre le sens, c'est parcourir des yeux un texte dans une langue étrangère, une suite de signes imprimés dont on ne saurait rien. »⁵² Cette comparaison de l'œuvre avec un texte est d'autant plus aigüe lorsque l'objet exposé est lui-même un manuscrit...

Pour certains grands ensembles, la masse même possède en soi un caractère spectaculaire : « De tous les manuscrits conservés de Proust, et qui forment aujourd'hui près de cent quatre-vingts volumes, de cet ensemble impressionnant de carnets, de cahiers de brouillons, de mises au net, de dactylographies, de placards corrigés, de cet immense atelier d'écrivain en proie à la hâte d'écrire et au désir inlassable d'achever le livre, de tout embrasser de la matière du monde et de celle de l'écriture, que dire sinon la fascination exercée sur le lecteur ou le chercheur-spectateur ? »⁵³ On pourrait en dire autant des *Mémoires* de Saint-Simon, et de toute œuvre qui se confond plus ou moins avec la vie même de son auteur : donner à voir, ou du moins à appréhender, l'ensemble du fonds n'a pas seulement un effet spectaculaire, mais aussi du sens ; cela dit quelque chose d'essentiel sur l'entreprise créatrice de l'écrivain.

Certes, les conditions de l'exposition sont peu propices à une telle présentation en bloc. Sans même parler des problèmes d'encombrement, de l'immobilisation prolongée d'un grand ensemble de manuscrits alors que seule une infime partie en est effectivement visible, le risque est aussi d'engendrer une certaine frustration, mêlée d'intimidation, chez le visiteur : comme il ne saurait être question de déployer tous les volumes d'une série, ou d'étaler tous les feuillets d'une liasse, on donne à voir au visiteur un objet pour l'essentiel fermé et inaccessible. *A contrario*, un feuillet isolé peut souffrir d'une certaine abstraction, d'un manque de matérialité un peu aride.

⁵¹ « La bibliothèque, lieu d'exposition », in Cabannes et Poulain, *L'Action culturelle en bibliothèque*, op. cit., p. 27.

⁵² *Malaise dans les musées*. Paris, Flammarion, 2007, p. 95.

⁵³ M.-O. Germain, « Les manuscrits d'écrivains contemporains à la Bibliothèque nationale de France : patrimoine et modernité », in M. Sagaert (dir.), *Manuscrits littéraires du XX^e siècle*, op. cit., p. 42.

Ici encore, la meilleure solution passe sans doute par une variété des modes de présentation : ainsi, dans l'exposition « Michel Butor, l'écriture nomade » (BnF, 2006), le manuscrit de *Passage de Milan* était-il présenté en liasse, alors que de celui de *La Modification* avaient été isolés trois feuillets dactylographiés avec corrections manuscrites, représentatifs du travail de l'écrivain⁵⁴. Dans tous les cas, l'important est que les choix effectués ne donnent pas une impression d'arbitraire, mais soient compréhensibles pour le visiteur ; ce qui relève de la signalétique, des textes d'accompagnement, mais aussi de la disposition même des objets dans les vitrines.

2.1.3. Association avec d'autres objets

« Un écueil était pourtant à éviter : la seule utilisation du document écrit — notes, ébauches, version manuscrite ou épreuves — n'aurait-elle pas conduit à un Musée de la graphologie, à une sorte de Panthéon de la rature ? La valeur démonstrative du manuscrit est fatalement limitée. Il ne saurait permettre de rendre sensibles les multiples et parfois imperceptibles rapports entre l'œuvre et la réalité. C'est alors que l'image doit s'ajouter au manuscrit. »⁵⁵ Ce doute qu'exprimait Julien Cain dès 1937 sur la valeur muséale propre du manuscrit, et la nécessité, pour le rendre « parlant », de l'associer à d'autres objets ou documents, est toujours d'actualité.

Le refus de la monotonie, le souci de varier constamment les objets et les propositions visuelles sont aujourd'hui devenus des impératifs. Une exposition purement bibliophilique n'est plus guère concevable, sauf à disposer d'un fonds exceptionnel et de proposer un choix réduit de pièces remarquables et suffisamment variées. Quant aux expositions littéraires, si elles ont depuis longtemps adopté ce principe de diversité des objets exposés, cela a longtemps eu pour contrepartie une abondance excessive et une forme de monotonie dans la diversité, dans la mesure où un même type d'association revenait de vitrine en vitrine.

Certes, nous l'avons vu, il peut arriver qu'un manuscrit se suffise à soi-même ; et le développement de la critique génétique, en modifiant notre perception et notre compréhension de la « rature », a contribué à faire évoluer notre regard sur le manuscrit.

⁵⁴ *Michel Butor. L'Écriture nomade*. Sous la direction de M.-O. Germain et M. Minssieux-Chamonard. Paris, BnF, 2006, respectivement p. 15 et 61.

Il n'empêche que, pour le public non averti, le manuscrit présenté seul peut apparaître peu évocateur, voire rebutant ; sa capacité à accrocher le regard, à susciter l'attention dans une vitrine, est limitée. D'où la tentation fréquente de l'associer à d'autres objets plus « visuels », dans une exposition qui n'est plus un alignement d'objets, mais se veut « la mise en scène d'un univers littéraire », pour reprendre les termes de R. Schaer⁵⁶.

En dehors des sections proprement génétiques, où le manuscrit a vocation à dominer, la présentation d'une œuvre littéraire peut se faire par une combinaison d'objets. La triade manuscrit / imprimé / iconographie constitue la formule la plus fréquente, non sans justification : le manuscrit donne à voir l'écriture de l'œuvre, le livre sa diffusion et sa réception, et l'image (estampe, dessin ou tableau inspiré de l'œuvre ; illustrations tirées d'une édition ; images d'une mise en scène, d'une adaptation théâtrale ou cinématographique ; photographie ou autre image d'un lieu, d'un événement, d'une personne réelle en rapport avec l'œuvre...) complète l'évocation par une incarnation physique ou géographique de l'univers littéraire, une passerelle avec la réalité biographique ou historique, un exemple de « lecture », d'interprétation artistique du texte.

L'exemple de la section consacrée à *La Modification* dans l'exposition « Michel Butor, l'écriture nomade » (Paris, BnF, 2006)⁵⁷ montre une application développée de ce principe : la présentation proprement littéraire du roman se fait, de manière très complète, à la fois par le manuscrit de travail (plus exactement un tapuscrit corrigé), une édition rare illustrée, une édition de poche (montrant le succès et la pérennité du roman), deux lettres autographes, clairement lisibles, de premiers lecteurs célèbres, Jean Paulhan et Jean Wahl, et une recension dans *Le Monde*.

Mais elle est entourée de compositions photographiques de Michel Butor, qui inscrivent *La Modification*, au-delà de son intrigue première (une relation extraconjugale), dans des thématiques géographiques (axe majeur de l'œuvre de Butor et du scénario de l'exposition) et historiques : d'une part autour de la ville de Rome, centrale dans le roman, et d'autre part autour de l'idée de la chute des empires, mettant

⁵⁵ J. Cain, « Pour un musée de la littérature », in *Ébauches et premiers éléments d'un musée de la littérature*, op. cit., p. XI.

⁵⁶ « Sur l'action culturelle à la Bibliothèque nationale de France », in Cabannes et Poulain, *L'Action culturelle en bibliothèque*, op. cit., p. 104.

⁵⁷ Voir Annexe 5 ; je remercie tout particulièrement Mme Marie-Odile Germain, commissaire de l'exposition, de m'avoir fourni

en parallèle les ruines de Rome et les attentats du 11 septembre 2001.

Cette alternance des objets a aussi le mérite de rompre l'uniformité, et notamment de compenser l'« horizontalité » du manuscrit, sur laquelle nous allons revenir. Elle peut aussi inclure des objets matériels. L'exposition « Victor Hugo, l'homme océan » offre des exemples remarquables d'associations entre texte, image et objets personnels, à la fois surprenantes et irréfutables, qui démontrent le caractère universel, total et protéiforme de la création hugolienne : ainsi, la « Green-Box » (sorte de carriole foraine) dessinée par Hugo sur une page du manuscrit de *L'Homme qui rit* reprend la forme d'une table à abattant qu'il avait dessinée à la même époque pour sa maison d'Hauteville House, à Guernesey⁵⁸.

Dans tous les cas, les associations doivent être pertinentes, si possible originales, et éviter tout systématisme au fil de l'exposition. Rien n'est pire qu'une illustration redondante, un rapprochement forcé. Si la diversification des objets exposés est aujourd'hui un principe admis, sauf à ne s'adresser qu'à un public de spécialistes, il importe d'éviter qu'une surabondance d'images ou de pièces hétéroclites ne vienne écraser les manuscrits, voire oblitérer la dimension littéraire de l'exposition, en sacrifiant le sens à l'illustration, en imposant un aplatissement référentiel (personnage de roman assimilé à la personne réelle dont on expose le portrait, etc.). Les acteurs de l'exposition doivent organiser la coexistence des supports : entre la valorisation mutuelle et l'effet de concurrence, la limite est parfois ténue ; surtout, la perception du commissaire de l'exposition ne sera pas forcément celle du public.

2.2. Présentation des manuscrits

2.2.1. Scénographie des objets

« La page est une surface de travail à laquelle les passages successifs donnent une sorte de profondeur », remarque justement J. Neefs⁵⁹. Ce paradoxe d'un objet en apparence bidimensionnel, plat, dont il faut faire ressortir la profondeur, la densité, est

ces documents.

⁵⁸ *Victor Hugo, l'homme océan, op. cit.*, p. 298-299.

le principal défi auquel doit répondre le scénographe d'exposition. Cela passe par une réflexion sur la manière d'installer les manuscrits dans les vitrines, et par l'utilisation judicieuse de la lumière.

2.2.1.1. *Horizontalité, verticalité et soclage*

La dialectique de l'horizontal et du vertical revient constamment lorsque se pose la question de disposer un manuscrit dans une vitrine. Une fois résolues les questions, tout sauf négligeables, de faisabilité — exigences de conservation recommandant d'éviter tout soclage agressif, contraignant ou mal assuré pour l'objet ; coûts et délais de fabrication de supports appropriés —, le choix qui se pose aux acteurs de l'exposition est quasiment ontologique ; il révèle la conception profonde qu'ils se font du manuscrit et de son usage, et qu'ils entendent faire partager au visiteur.

Pour poser le débat de manière binaire, l'horizontalité relève de la lecture, de l'approche intellectuelle ; la verticalité relève de la délectation, de l'approche esthétique. Un manuscrit posé à l'horizontale (ou sur un pupitre oblique) est mis dans sa position naturelle de livre, ou de page d'écriture, offert à la consultation ; la vitrine devient un substitut de la table de bibliothèque — à ceci près que le visiteur n'est pas autorisé à tourner les pages... Le risque est grand, également, qu'il se lasse d'être penché devant un alignement de « vitrines tables ».

Une manière de varier la position horizontale est, à cet égard, de remplacer la vitrine table par une « boîte » encastrée dans la cimaise, à la manière des bijouteries, ce qui met en valeur l'objet, surtout s'il est de petite taille. Autre possibilité, la vitrine « feuilletée », où des supports horizontaux transparents sont installés, à des niveaux différents, à l'intérieur d'une même vitrine, ce qui crée une profondeur visuelle et permet aussi de résoudre l'antinomie de la partie et du tout : un feuillet, un carnet est mis en avant sur le support le plus élevé, mais l'ensemble du fonds apparaît en arrière-plan ; solution adoptée, par exemple, pour le tapuscrit d'*Éden, Éden, Éden* de Pierre Guyotat dans l'exposition « L'Enfer de la bibliothèque » (Paris, BnF, 2007). On peut aussi aménager, comme à la fondation Bodmer à Cologne, des sortes de lutrins légers et

⁵⁹ « Marges », in L. Hay, *De la lettre au livre, op. cit.*, p. 77.

transparents, attachés au fond de la vitrine, et permettant de présenter livres et manuscrits comme en suspension dans l'espace, en position semi horizontale mais à hauteur des yeux du visiteur.

La position verticale, en assimilant l'objet à une œuvre graphique (tableau, dessin, photographie), met indéniablement en valeur l'objet, accroît sa dimension spectaculaire ; l'œil du visiteur est inmanquablement attiré. En pratique, cela peut se faire en encadrant sous verre un feuillet, en posant un cahier sur un support aussi vertical que possible (avec toutefois le risque, comme pour un livre relié, que des pages ne tombent ou ne flottent...). Le problème de l'exposition simultanée du recto et du verso d'une page peut être résolu par des miroirs, ou par le soclage du feuillet entre deux plaques de plexiglas, dans une vitrine murale à plusieurs faces.

Cette alternative entre vertical et horizontal, qui se pose très concrètement, n'a évidemment pas un caractère théologique ; les deux modes de présentation peuvent se combiner dans une même exposition, selon la nature des documents exposés, la composition de chaque vitrine. L'horizontal dominait dans « Brouillons d'écrivains », où c'est le travail d'écriture qui était mis en avant ; dans « Antonin Artaud » au contraire, la présentation verticale des *Cahiers* faisait partie des exigences essentielles du commissaire, formulées dans le cahier des charges : il s'agissait de magnifier la puissance graphique des manuscrits à dessins.

L'important est de parvenir à concilier deux exigences : d'une part, régénérer constamment l'attention du visiteur en variant les modes de présentation, en créant des surprises visuelles ; d'autre part, respecter les objets aussi bien du point de vue de leur conservation que de leur compréhension, et assurer une cohérence de présentation sur l'ensemble de l'exposition, pour éviter que le visiteur n'ait une impression d'arbitraire. Le rôle du scénographe est à cet égard essentiel, dans la mesure où c'est lui qui assure cette cohérence.

2.2.1.2. *Manuscrits illuminés : l'éclairage*

L'importance de l'éclairage dans la muséographie moderne s'est progressivement imposée comme essentielle : « De la non prise en compte au bon moment de l'éclairage comme élément intrinsèque de la muséographie résultent de graves déconvenues sur la compréhension du contenu, le confort visuel et la satisfaction des visiteurs, ainsi que sur

la conservation des collections.»⁶⁰. Le recours à un éclairage approprié est particulièrement important pour le manuscrit, objet d'aspect souvent ingrat « au naturel », et dont l'exposition en masse, sous une lumière d'ensemble uniforme, peut vite se révéler aride et fastidieuse. L'objet le plus trivial peut être véritablement transfiguré par une bonne mise en scène lumineuse.

Les normes de conservation imposent aujourd'hui un éclairage maximal de 50 lux pour la préservation des objets ; norme particulièrement impérative pour une matière très sensible comme le papier, dont la durée d'exposition continue ne doit en outre pas dépasser trois mois. Un tel niveau d'éclairage n'est pas sans poser problème pour un manuscrit, car il correspond à peu près au seuil de lisibilité pour l'œil humain, et peut donc rendre difficile le déchiffrement de l'écriture par le visiteur, pour peu qu'elle soit mal contrastée ou trop minuscule ; contrainte à prendre en compte au moment de la sélection, et qui peut être éventuellement compensée par l'insertion, dans la vitrine, d'instruments de grossissement (loupe mobile, ou intégrée au vitrage, et focalisée sur un détail essentiel).

Une autre alternative oppose un éclairage global de l'espace d'exposition et un éclairage « dirigé », « localisé » ou « focalisé » sur les objets⁶¹. Le choix est là encore tributaire de contraintes matérielles (présence ou non d'un plafond technique dans l'espace d'exposition, coût). Néanmoins, le manuscrit est, comme certaines pièces archéologiques, l'exemple même de l'objet qui, s'il est exposé seul dans une vitrine, a tout à gagner à un éclairage spécifique, focalisé, qui l'isole de son contexte. D'un point de vue pratique, le contraste ainsi créé permet de compenser la faiblesse de l'éclairage ; du point de vue de l'effet à susciter et du sens à suggérer, un tel éclairage, par l'ambiance d'intimité qu'il crée autour de l'objet, renforce la charge affective, sensible, dont il est porteur, et évoque aussi le bureau de l'écrivain, et le travail solitaire dont le manuscrit porte témoignage.

⁶⁰ C. Merleau-Ponty et J.-J. Ezrati, *L'Exposition, théorie et pratique*, op. cit., p. 104.

⁶¹ Voir *ibid.*, p. 106-107.

2.3. Le manuscrit hors des vitrines

2.3.1. Amplification visuelle

Le caractère peu spectaculaire en soi du manuscrit, les difficultés de déchiffrement, la clôture contre nature instaurée par la vitrine entre le texte et le lecteur — autant de raisons qui peuvent conduire à compléter l'exposition du manuscrit par des reproductions agrandies. Cela apparaît déjà dans le « Musée de la littérature » de 1937 : chaque écrivain est évoqué par un « tableau », c'est-à-dire une composition sérigraphiée sur cimaise combinant citations en gros caractères, images et reproductions de pages manuscrites agrandies ; dans certains cas, le tableau était complété par une vitrine table contenant des manuscrits originaux (Flaubert), mais la plupart des tableaux se suffisaient à eux-mêmes (Proust)⁶².

La tendance actuelle est plutôt à valoriser la pièce originale, et à organiser la confrontation la plus directe possible entre le visiteur et le manuscrit. Si l'on utilise l'amplification visuelle, ce n'est plus à titre de substitution, mais comme élément de la scénographie d'ensemble de l'exposition. Les reproductions ne sont plus intégrales, mais fragmentaires (phrase ou détail isolé) et débordent le cadre de la page ou de la vitrine. Le but est à la fois de magnifier visuellement l'écriture dans sa dimension graphique, de « forcer » en quelque sorte le visiteur à regarder et à lire, et de dépasser à la fois les limites de l'objet manuscrit et du dispositif d'exposition, en faisant se déployer les textes hors des vitrines, dans tout l'espace.

Pour « Brouillons d'écrivains », le scénographe Massimo Quendolo avait ainsi conçu d'immenses bannières sur lesquelles des pages manuscrites étaient reproduites à très grande échelle, et qui surmontaient les cimaises sur tout le parcours de l'exposition⁶³ ; l'idée était de compenser l'horizontalité dominante des manuscrits exposés par un spectaculaire déploiement vertical, et de conférer à l'écriture manuscrite une dimension monumentale.

Pour « Antonin Artaud », exposition qui, elle, ne comportait pas que des manuscrits, Nathalie Crinière avait imaginé une « ligne de parole » : des citations

⁶² Voir Annexes 6 et 7.

⁶³ Des images de l'exposition sont consultables sur le site <http://www.quendolo.fr>

d'Artaud puisées dans l'exposition et reproduites, avec des graphismes variés, en lignes obliques courant sur les cimaises et sur le sol⁶⁴. Dans les deux cas, le dispositif faisait de l'écriture l'élément unificateur de la scénographie. L'écriture peut aussi être projetée sur les cimaises ou les sols au moyen de « gobos » (projections lumineuses) fixes ou animées.

2.3.2. Accompagnement sonore, audiovisuel et multimédia

L'illustration sonore (lecture enregistrée du texte par un comédien) peut être un moyen efficace de faire littéralement « parler » un manuscrit ; elle accompagne le déchiffrement du texte par le visiteur, traduit la singularité de l'écriture par celle de la voix, renforce la dimension incarnée du manuscrit — surtout lorsque, comme pour Artaud, la voix enregistrée est celle de l'écrivain lui-même.

Les possibilités techniques sont aujourd'hui très variées : audioguides à commandes ou à fréquences, écouteurs individuels disposés le long du parcours, haut-parleurs à diffusion latérale (insérés dans les cimaises) ou verticale (douche sonore ou « flat phone ») ; diffusion continue en boucle, à détection ou à déclenchement mécanique... Le recours à ces techniques doit toutefois rester sobre, et ne pas s'imposer au visiteur : une pollution sonore mal maîtrisée peut gêner la concentration des visiteurs, redoubler l'observation des pièces au lieu d'enrichir leur perception.

Les installations audiovisuelles peuvent, quant à elles, être utilisées de deux manières distinctes ; soit dans le parcours de l'exposition, à titre de complément et d'illustration, comme les dispositifs sonores : images d'archives de l'écrivain, actualités en rapport avec l'œuvre, adaptation cinématographique (par exemple les extraits de *La Religieuse* de Jacques Rivette qui, dans « L'Enfer de la bibliothèque », accompagnaient le manuscrit de Diderot) — ce qui pose toutefois le problème des droits, souvent exorbitants ; soit des entretiens ou des documentaires plus longs, produits ou suscités par la bibliothèque à l'occasion de l'exposition, et qui seront plutôt présentés dans un espace approprié. Pour « Brouillons d'écrivains » avaient ainsi été enregistrés les témoignages d'écrivains contemporains comme Emmanuel Carrère, Linda Lê, Jean

⁶⁴ Images consultables sur <http://www.agencenc.fr>

Échenoz, Michel Chaillou... diffusés sur des postes de télévision à la fin de l'exposition. Il s'agit alors de prolonger l'exposition sous une autre forme pour lui donner un écho contemporain, l'inscrire dans une actualité.

Les dispositifs multimédia, quant à eux, offrent des avantages indéniables pour mettre en valeur les manuscrits. Ils permettent d'accompagner l'exposition réelle d'une exposition virtuelle, qui jouit de toutes les possibilités du numérique et de l'hypertexte : zoom, navigation, feuilletage, superposition du texte manuscrit et de sa transcription... Ces installations font aujourd'hui partie du vocabulaire de base d'une exposition. Leur intégration dans le parcours doit toutefois être faite à bon escient.

En effet, un poste multimédia ne s'admire ni ne s'observe, il se consulte ; ce qui exige du confort (pouvoir s'asseoir), un minimum d'intimité, et du temps. De plus, il ne peut être consulté que par un visiteur actif à la fois. En fonction de la richesse du contenu, de la complexité de l'arborescence, on peut donc choisir d'installer ces postes dans le parcours de l'exposition, en complément des objets physiques (ainsi les feuilleteurs numériques, qui peuvent très bien être installés à côté du livre original et permettent ainsi de le découvrir au-delà de la seule page ouverte en vitrine). Pour les programmes plus complexes, il vaut mieux en revanche concentrer le multimédia (comme les livres en consultation libre) dans un espace spécifique, avec un mobilier adapté, en marge ou en fin du parcours de l'exposition.

Dans le domaine de la médiation, il faut enfin évoquer toutes les actions qui peuvent être menées pendant l'exposition et autour d'elle, même s'il s'agit là d'un sujet considérable et qui dépasse très largement le cas particulier des manuscrits : visites guidées, diversifiées selon les publics (les scolaires notamment, qui constituent un public privilégié, sinon captif, des expositions littéraires) ; ateliers pédagogiques ; événements (conférences, lectures, projections...) qui accompagnent l'exposition. Dans la problématique du manuscrit littéraire, des rencontres avec des écrivains témoignant de leur pratique et de leur rapport personnel à l'écriture peuvent enrichir l'exposition.

2.4. L'accompagnement textuel

La question de la place de l'écrit, ou plus généralement du « scriptovisuel » (car il peut combiner texte et image), dans l'exposition, est un sujet assez débattu. Du moment qu'une exposition se fonde sur un discours, il importe que ce discours soit formulé, au moins initialement (texte de présentation générale dans la première salle, souvent accompagné d'une chronologie, d'une carte...); des panneaux disposés aux principales articulations du parcours explicitent ensuite le scénario de l'exposition; enfin, dans les vitrines, des cartels accompagnent les objets exposés.

Nécessité structurante, la présence de l'écrit dans l'exposition semble également répondre à une attente réelle et massive du public, toujours demandeur *a priori* d'informations et d'explications⁶⁵ — et d'autant plus dans une exposition de bibliothèque, qui a par nature une vocation pédagogique. Mais la pratique et l'observation démontrent que beaucoup de visiteurs négligent les textes accompagnant l'exposition, ou du moins ont du mal à maintenir leur attention tout au long du parcours — d'autres, certes moins nombreux, déplorant au contraire la légèreté ou l'insuffisance de ces textes.

L'insertion du texte dans un parcours spatial pose effectivement un problème de concurrence entre deux langages et deux démarches difficilement conciliables, comme l'écrit E. Payen : « On met en présence deux rythmes différents de découverte : la présence visuelle des objets saisit par son immédiateté, forme un spectacle qui réjouit l'œil et propose, entre les œuvres, des liens qui s'organisent selon leur propre système ; en revanche, la lecture des textes suppose de la part du visiteur un effort de déchiffrement, impose le stationnement dans un espace qui n'est guère propice à cet exercice. »⁶⁶ La question de la juste mesure, de la différenciation de l'offre selon les publics visés, se pose donc tout particulièrement.

Pour ce qui concerne les manuscrits littéraires, la problématique de l'accompagnement textuel se pose en termes de commentaire ou de redondance : on juxtapose en effet de l'écrit à de l'écrit, particulièrement en ce qui concerne les cartels.

⁶⁵ Voir C. Merleau-Ponty et J.-J. Ezrati, *L'Exposition, théorie et pratique*, *op. cit.*, p. 115.

Hormis les informations de base (auteur, titre, nature du document, date), quels autres éléments de compréhension faut-il fournir au visiteur ?

Le manuscrit littéraire étant, comme nous l'avons vu, un objet difficile à appréhender, et peu familier au commun des mortels, la tentation peut être forte, pour le commissaire notamment, d'apporter le maximum d'informations : sur l'œuvre en question, sur la place du document exposé dans le processus génétique, sur les faits les plus saillants observables sur la page — voire une transcription plus ou moins intégrale, pour un manuscrit peu déchiffrable.

Or il est démontré que la capacité d'attention du visiteur, pour un cartel, dépasse rarement une cinquantaine de mots, soit environ 300 signes. Ce seuil tend aujourd'hui à devenir une norme, intégré parfois dans les logiciels de production des cartels. Il s'agit, en termes d'information, de s'en tenir à l'essentiel ; quant aux transcriptions, elles ne doivent pas dépasser quelques lignes, et ne reprendre donc qu'un court passage du texte.

Les cartels de l'exposition « Antonin Artaud » illustrent bien la variété des formules possibles sur un même segment d'exposition⁶⁷ : cartels « simples » majoritaires (identification de l'objet, sans les informations techniques), et cartels commentés ne délivrant, pour chaque objet, qu'une indication essentielle (description et explication d'une particularité physique, situation biographique, transcription d'une phrase...), afin d'attirer l'attention du visiteur sur certaines particularités, d'exercer son regard, sans lui décrire *in extenso* chaque page de manuscrit. En comparaison, les notices du catalogue apportent des informations beaucoup plus complètes sur chaque objet (cote, mode d'acquisition, dimensions...), un commentaire plus développé, voire une transcription intégrale.

Le principe est de ne pas substituer une lecture à une autre, de ne pas détourner l'attention du visiteur, et de lui laisser au contraire sa liberté face au manuscrit, quitte à ce que certains aspects lui échappent. Les commentaires développés sont à réserver au catalogue. Éventuellement, les niveaux d'information sur le cartel (comme sur les panneaux) peuvent être hiérarchisés par le graphisme, un « chapeau » délivrant les points essentiels, et un texte en caractères plus petits apportant des détails supplémentaires aux visiteurs intéressés.

⁶⁶ « Préparer une exposition en bibliothèque », in Cabannes et Poulain, *L'Action culturelle en bibliothèque*, op. cit., p. 160.

⁶⁷ Voir Annexe 8. Je remercie Guillaume Fau, commissaire de l'exposition, pour m'avoir fourni ces documents.

3. L'exposition virtuelle des manuscrits

Il est aujourd'hui admis que le numérique constitue un progrès décisif dans la valorisation des fonds de manuscrits. Les expositions virtuelles connaissent une montée en puissance remarquable, et s'imposent comme une composante majeure de l'offre en ligne des bibliothèques. Nous ne ferons ici, toutefois, qu'aborder ce sujet ; d'abord parce qu'il justifierait une étude en soi ; ensuite parce que, en ce qui concerne les manuscrits littéraires, l'offre d'expositions virtuelles reste encore limitée, notamment dans le domaine francophone⁶⁸.

La notion même d'exposition virtuelle recouvre des produits multimédias très divers. Dans la plupart des cas, il s'agit de dérivés numériques d'expositions « réelles », conçus pour le site Web de l'institution ou pour les postes multimédias de l'exposition. Leur maintien en ligne après la fermeture de l'exposition permet de pérenniser le travail accompli, et d'enrichir l'offre culturelle de la bibliothèque ; mais leur conception se ressent souvent de ce caractère « dérivé », dans la mesure où ces produits restent tributaires d'un modèle externe (l'exposition muséale, le catalogue) et n'exploitent que rarement les possibilités de leur propre média.

3.1. Un objet encore mal défini

On pourrait en fait distinguer deux modèles extrêmes dans l'exposition virtuelle des manuscrits : d'un côté, des « expositions » qui sont souvent une simple adaptation numérique, et allégée, du catalogue ; constituées essentiellement de pages de texte statiques, reprenant la division en chapitres de l'exposition, elles ne présentent les manuscrits, à l'instar des autres documents, que sous forme de vignettes, éventuellement affichables en plein écran, mais souvent avec une simple légende, sans possibilité de navigation, sans véritables développements multimédias.

De l'autre côté, on trouve des feuilleteurs numériques, offrant une représentation intégrale et animée d'un manuscrit relié, dont le visiteur est invité à tourner les pages.

⁶⁸ Un répertoire régulièrement actualisé des expositions virtuelles de bibliothèques et de centres d'archives, «*Library and Archival Exhibitions on the Web*», est disponible sur le site des bibliothèques de la Smithsonian Institution, à Washington : <http://www.sil.si.edu/SILPublications/Online-Exhibitions>

D'autres options peuvent être proposées ; ainsi le procédé « Turning the pages » du site de la British Library offre-t-il, en plus du feuilletage, un accompagnement textuel (transcription), sonore (lecture enregistrée), une loupe mobile...⁶⁹

Ce dernier cas est évidemment le plus intéressant, dans la mesure où il offre des possibilités incomparables par rapport à l'exposition physique et au catalogue papier. Mais peut-on encore parler d'exposition ? Dans la mesure où l'on a affaire à des pièces uniques (ou à des collections de pièces uniques, comme sur la « Galerie en ligne » de la British Library, clairement conçue sur le modèle des « salles aux trésors »), sans discours ni proposition, il faudrait plutôt parler d'un produit éditorial, d'une version nouvelle des publications de fac-similés qui ont longtemps été un mode privilégié de valorisation des manuscrits.

La Bibliothèque municipale de Grenoble a bien entériné cette distinction, en proposant, autour du fonds Stendhal, d'une part une exposition (« Stendhal. La révolte et les rêves ») à l'iconographie variée, où les manuscrits sont très minoritaires, d'autre part le feuilletage intégral du manuscrit de la *Vie de Henry Brulard*, avec sélection des croquis pour les visiteurs qui ne souhaitent pas consulter l'intégralité du texte et s'intéresse surtout à son iconographie⁷⁰.

Dans une certaine mesure, un tel produit, qui peut intéresser aussi bien le spécialiste que le profane, se rapproche du principe de la bibliothèque numérique ; dans l'exposition virtuelle « Proust, l'écriture et les arts »⁷¹, la partie consacrée au manuscrit du *Temps retrouvé* relève d'ailleurs de la bibliothèque numérique Gallica (pages numérisées en mode image, avec possibilité d'affichage parallèle de la transcription). Le coût de réalisation de telles numérisations les limite toutefois pour l'heure à des manuscrits particulièrement prestigieux ou spectaculaires par leur illustration, comme le montrent les exemples évoqués.

⁶⁹ <http://www.bl.uk/onlinegallery/ttp/tpbooks.html> ; les manuscrits littéraires proposés sur ce site sont actuellement *Alice* de Lewis Carroll, *l'Histoire d'Angleterre* de Jane Austen et le carnet de notes et de dessins de William Blake.

⁷⁰ Site des bibliothèques municipales de Grenoble : <http://www.bm-grenoble.fr>.

⁷¹ Site de la Bibliothèque nationale de France : <http://www.bnf.fr>.

3.2. Un nouveau mode de valorisation des manuscrits ?

On constate ainsi que, dans bien des cas, le numérique ne résout pas vraiment les antinomies du manuscrit en tant qu'objet d'exposition : soit il n'est qu'une pièce parmi d'autres dans une exposition thématique ou monographique, et son apport spécifique est discutable — d'autant que le virtuel le prive de la mise en valeur par l'éclairage, et surtout de la charge affective et sensible dont il est porteur ; soit il est exposé pour soi-même, dans son intégralité, et l'on n'a plus vraiment à faire à une exposition, mais à un produit éditorial destiné à la consultation. Cette ambiguïté vient peut-être du fait que beaucoup d'expositions virtuelles sont encore tributaires de modèles extérieurs (l'exposition réelle, le catalogue) et n'ont pas développé une écriture propre, adaptée à un média nouveau.

Des possibilités existent en effet d'utiliser, dans un format d'exposition, les moyens du numérique pour une vraie mise en valeur des manuscrits. Sur le site de la Bibliothèque nationale de France, l'exposition « Zola » propose ainsi une présentation de trois dossiers préparatoires (la conception d'ensemble des *Rougon-Macquart*, *L'Assommoir*, *Au Bonheur des dames*) soit en format texte, soit sous forme audiovisuelle, avec affichage en mosaïque des reproductions de manuscrits utilisées dans le film. Dans « Victor Hugo, l'homme océan », ce sont deux feuillets du manuscrit de « *Dolor* », poème des *Contemplations*, qui sont présentés sous forme animée, reproduisant les étapes de l'écriture : rédaction successive des strophes, ratures, substitution⁷²...

Dans une démarche un peu plus élitiste, ou du moins différenciée, l'exposition virtuelle permet surtout de donner toute leur place aux manuscrits, sans craindre de lasser le visiteur par la surabondance ou la monotonie, et sans avoir à les associer systématiquement à d'autres objets plus « parlants » — puisque le visiteur est ici beaucoup plus libre de son parcours, de ses choix, de son temps ; libre donc d'ignorer les manuscrits pour ne s'intéresser qu'à d'autres aspects de l'exposition, mais libre

⁷² *Ibid.* ; les trois présentations de manuscrits (Proust, Zola, Hugo) sont également accessibles dans l'exposition virtuelle « Brouillons d'écrivains ».

aussi, s'il le souhaite, d'examiner les manuscrits avec toute l'attention et le temps qu'il souhaite y apporter, et en bénéficiant des possibilités du format numérique.

Ainsi, pour les expositions monographiques consacrées à un écrivain, les bibliothèques peuvent développer, à côté des expositions réelles forcément marquées par le modèle muséal, des produits nouveaux, plus conformes peut-être à la réalité de leurs collections et de leur vocation, dans la mesure où l'écrit et la lecture prédominent.

On peut citer comme exemple l'exposition sur Samuel Beckett mise en ligne par le Harry Ransom Center de l'Université d'Austin⁷³, qui propose, à chaque étape de la carrière de Beckett, un double parcours, imprimés et manuscrits. De manière plus élaborée, le site de la Bibliothèque nationale centrale de Rome propose une exposition sur Elsa Morante⁷⁴ où, pour chaque roman, la partie gauche de l'écran offre une présentation littéraire et biographique, tandis que la partie droite développe une description et une analyse détaillée ; tout au long de cette présentation, des liens hypertextes permettent au visiteur d'accéder à un choix de pages manuscrites numérisées en haute définition.

Les atouts du numérique pour donner à voir et à comprendre les manuscrits littéraires sont donc indéniables, mais la dénomination d' « exposition virtuelle » n'en paraît pas moins un peu contradictoire, dans la mesure où ce qui fait l'une des valeurs essentielles du manuscrit comme objet d'exposition — la mise en présence physique de l'objet singulier et du visiteur — a disparu ; si ce format permet de rendre plus parlante la dimension génétique des manuscrits, il constitue un outil de médiation, une familiarisation avec le manuscrit, mais non une forme alternative d'exposition à proprement parler.

⁷³ « Fathoms from Anywhere : A Samuel Beckett Centenary Exhibition » ; <http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/web/>

⁷⁴ « Elsa Morante. Le stanze di Elsa ». <http://www.bncrm.librari.beniculturali.it>

Conclusion

Exposer le manuscrit littéraire n'est donc pas une démarche simple. Le brouillon d'écrivain est exemplaire de ces objets qui ne sont pas naturellement faits pour l'exposition, et qui ne peuvent dévoiler leurs richesses que par une réflexion approfondie sur le sens et les moyens de leur présentation ; et à cet égard les nouveaux outils de la muséographie, réelle et virtuelle, engendrent autant de problèmes nouveaux que de possibilités exaltantes. Rien n'est pire, en l'occurrence, qu'une mise en place banale, ni pensée ni soignée, qui peut desservir le manuscrit au lieu de le mettre en valeur.

La question du coût est évidemment tout sauf négligeable de ce point de vue, même si elle ne doit intervenir que dans un second temps : il faut savoir pourquoi et comment on veut donner à voir au public un manuscrit avant de se poser la question des moyens, car la plus fastueuse des scénographies, le plus monumental des « Panthéons de la rature », ne dira rien s'il ne s'appuie sur aucun propos.

La valorisation de ce patrimoine est pourtant au cœur des missions des bibliothèques, et elle est sans nul doute appelée à se développer encore dans l'avenir, à la fois en raison de l'entrée continue de fonds nouveaux dans les collections, et de l'affirmation de l'action culturelle comme une composante essentielle de l'activité des bibliothèques. Les questions que nous avons soulevées, les possibilités que nous avons évoquées ne concernent d'ailleurs pas que les seuls manuscrits littéraires ; elles peuvent être adaptées à d'autres types de fonds de manuscrits (intellectuels, scientifiques, musicaux, de bandes dessinées...) présents dans les bibliothèques.

Nous le rappelions en introduction, la naissance des expositions littéraires a été révélatrice d'une solidarité nouvelle entre le monde des écrivains et celui des bibliothèques. Ces dernières sont de plus en plus appelées à devenir les conservatoires de la création littéraire, les lieux où les traces et la mémoire des écrivains se déposent et se transmettent. Ceci est d'autant plus vrai à l'heure où la notion même de manuscrit littéraire connaît une mutation radicale, qui pourrait bien être aussi une disparition.

Comme nous l'avons vu, les manuscrits d'écrivains ont une existence très récente

au regard de l'histoire littéraire. Or cet âge du manuscrit, si jeune encore, est sans doute déjà en train de s'achever avec l'avènement du traitement de texte. Le clavier remplaçant le stylo, la touche «Correction» ou la fonction «Supprimer» remplaçant la rature, le «Copier / coller» remplaçant la paperole, c'est la trace même du travail de l'écrivain, l'histoire de la genèse des œuvres, qui disparaît au fur et à mesure de l'écriture. Le devenir des archives littéraires dans ce nouveau contexte est ainsi sujet à caution.

Il s'agit là d'un sujet considérable qui demanderait une étude spécifique. Depuis plusieurs années déjà, des écrivains, des spécialistes s'inquiètent de cette disparition programmée de tout un patrimoine. Des solutions techniques ont été élaborées, des logiciels conçus pour garder la mémoire des opérations effectuées sur le texte, et de ses états successifs ; mais leur utilisation suppose, de la part de l'écrivain, une démarche volontaire bien plus complexe que celle de ranger ses papiers dans un tiroir.

Surtout, même si ces «manuscrits» d'un type nouveau parviennent à s'imposer et à se transmettre, il s'agira d'objets virtuels, d'une complexité à côté de laquelle le plus hermétique des brouillons paraîtra limpide. Si leur consultation est assurée, leur exposition, même en ligne, paraît difficile à imaginer. La question de leur valorisation, et même de leur simple diffusion, se posera à neuf. Mais tout porte à croire que les manuscrits, devenus des objets historiques, et d'autant plus précieux qu'ils sont précaires, deviendront les seuls témoins tangibles de l'acte littéraire.

Bibliographie

MONOGRAPHIES, ARTICLES

1- Manuscrits littéraires, critique génétique

BIASI, Pierre-Marc de. *La Génétique des textes*. Paris : Nathan, 2000.

CONTAT, Michel (éd.). *L'Auteur et le manuscrit*. Paris : PUF, « Perspectives critiques », 2001.

DIDIER, Béatrice, et NEEFS, Jacques. *Penser, classer, écrire : de Pascal à Perec*. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 1990.

GRÉSILLON, Almuth. *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*. Paris : PUF, 1994.

HAY, Louis, *et al.* *De la lettre au livre. Sémiotique des manuscrits littéraires*. Paris : Éditions du CNRS, 1989. 195 p.

Id., (dir.). *Les Manuscrits des écrivains*. Paris : Hachette / CNRS éditions, 1993.

SAGAERT, Martine (dir.). *Manuscrits littéraires du XX^e siècle. Conservation, valorisation, interprétation, édition*. Actes du colloque du 8 avril 2004, IUT Michel de Montaigne, Université de Bordeaux 3. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2005. 170 p.

2 – Bibliothèques

Animation et bibliothèque. Hasards ou nécessité ? Synthèse du colloque organisé par la Bibliothèque publique d'information, 3 et 4 avril 1995. Paris : Bibliothèque publique d'information – Centre Georges Pompidou, 1996.

BLANC-MONTMAYEUR, Martine, CABANNES, Viviane *et al.* *Le Musée et la bibliothèque, vrais parents ou faux amis ?* Paris : Bibliothèque publique d'information – Centre Georges Pompidou, 1997.

CABANNES, Viviane, et POULAIN, Martine (dir.). *L'Action culturelle en bibliothèque.* Paris : Éditions du Cercle de la Librairie, 1998.

COHEN, Gérard. «Le Répertoire nationale des manuscrits littéraires français du XX^e siècle ». *Bulletin des Bibliothèques de France*, t. 52, n° 5, 2007, p. 72-77.

FAU, Guillaume. *Les fonds de manuscrits contemporains en bibliothèque.* Mémoire d'étude. Villeurbanne : ENSSIB, 2003.

MELET-SANSON, Jacqueline, et RENOULT, Daniel (dir.). *La Bibliothèque nationale de France. Collections, services, publics.* Paris : Éditions du Cercle de la librairie, « Bibliothèques », 2001.

Manuscrits d'écrivains du XX^e siècle. Sous la direction d'Annie Angremy. *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, n° 6, octobre 2000.

PIEYRE, Clément. *Le traitement des fonds littéraires contemporains : du classement à l'informatisation.* Mémoire d'étude. Villeurbanne : ENSSIB, 2006.

POPOFF, Michel (dir.). *Index général des manuscrits décrits dans le Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France.* Paris : Références, 1993.

RIPON, Romuald. « Le publics du site Tolbiac / François-Mitterrand : résultats de l'enquête de janvier 1999 ». *Bulletin des Bibliothèques de France*, t. 44, n° 6, 1999, p. 29-39.

3 – Exposition

BARRY, M.-O. de, TOBELEM, J.-M. (dir.). *Manuel de muséographie*. Paris : Séguier, 1998.

CAIN, Julien (dir.). *Ébauches et premiers éléments d'un musée de la littérature*. Paris : Denoël, 1937.

CLAIR, Jean. *Malaise dans les musées*. Paris : Flammarion, 2007.

DAVALLON, J. *L'Exposition à l'œuvre, stratégie de communication et médiation symbolique*. Paris : L'Harmattan, 1999.

JOIGNOT, Frédéric. « Musée Bodmer, de mains de maîtres ». *Le Monde* 2, 15 décembre 2007, p. 32-35

MERLEAU-PONTY, Claire, et EZRATI, Jean-Jacques. *L'Exposition, théorie et pratique*. Paris : L'Harmattan, 2005.

VALÉRY, Paul. *Regards sur le monde actuel et autres essais*. Paris : Folio, 1988.
[Première édition : Gallimard, 1945]

CATALOGUES D'EXPOSITIONS

Antonin Artaud. Sous la direction de Guillaume Fau. Paris : Bibliothèque nationale de France / Gallimard, 2006.

L'Aventure des écritures. La page. Sous la direction d'Anne Zali. Paris : Bibliothèque nationale de France, 1999.

Bibliothèque nationale. Imprimés. Manuscrits. Estampes. Notice des œuvres exposées. Paris : Honoré Champion, 1881.

Brouillons d'écrivains. Sous la direction de Marie-Odile Germain et Danièle Thibault. Paris : Bibliothèque nationale de France, 2001.

Michel Butor. L'écriture nomade. Sous la direction de Marie-Odile Germain et Marie Minssieux-Chamonard. Paris : Bibliothèque nationale de France, 2006.

Colette. Paris : Bibliothèque nationale, 1973.

L'Enfer de la bibliothèque. Éros au secret. Sous la direction de Marie-Françoise Quignard et Raymond-Josué Seckel. Paris : Bibliothèque nationale de France, 2007.

Gustave Flaubert. Exposition du centenaire. Paris : Bibliothèque nationale, 1980.

André Gide. Paris : Bibliothèque nationale, 1970.

Jean Giraudoux. Du réel à l'imaginaire. Paris : Bibliothèque nationale, 1982.

Victor Hugo. Paris : Bibliothèque nationale, 1952.

Victor Hugo. L'homme océan. Sous la direction de Marie-Laure Prévost. Paris : Bibliothèque nationale de France / Seuil, 2002.

Joris Karl Huysmans. Du naturalisme au satanisme et à Dieu. Paris : Bibliothèque nationale, 1979.

Un journal à soi ou la passion des journaux intimes. Sous la direction de Philippe Lejeune et Catherine Bogaert. [Bibliothèque municipale de Lyon, 1997]. Ambérieu-en-Bugey : Association pour l'autobiographie et le patrimoine autobiographique, et Lyon : Amis des bibliothèques de Lyon, 1997.

Le Livre monde. Sous la direction de Catherine Bertho-Lavenir. [Pavillon français, Exposition universelle de Séville, 1992]. Paris : Flammarion, 1992.

Lumières ! Un héritage pour demain. Sous la direction de Yann Fauchois, Thierry Grillet et Tzvetan Todorov. Paris : Bibliothèque nationale de France, 2006.

La Mer, terreur et fascination. Sous la direction d'Alain Corbin et Hélène Richard. Paris : Bibliothèque nationale de France / Seuil, 2004.

Marcel Proust, l'écriture et les arts. Sous la direction de Jean-Yves Tadié et Florence Callu. Paris : Gallimard / Bibliothèque nationale de France / Réunion des musées nationaux, 1999.

Alain Robbe-Grillet, le voyageur du Nouveau Roman. [Caen, Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine, 2002]. Caen : Éditions de l'IMEC, 2002.

Sartre. Sous la direction de Mauricette Berne. Paris : Bibliothèque nationale de France / Gallimard, 2005.

Soleil d'encre. Manuscrits et dessins de Victor Hugo. Sous la direction de Roger Pierrot et Judith Petit. Paris : Musée du Petit-Palais, 1985-1986.

Trajectoires du rêve, du romantisme au surréalisme. [Paris, Pavillon des Arts, 2003].
Paris : Parismusées, 2003.

Paul Valéry. Exposition du centenaire. Paris : Bibliothèque nationale, 1971.

Zola. Sous la direction de Michelle Sacquin. Paris : Bibliothèque nationale de France / Fayard, 2002.

SITES WEB CONSULTÉS (au 25/03/2008)

Bibliothèque nationale de France : <http://www.bnf.fr>

Bibliothèques municipales de Grenoble : <http://www.bm-grenoble.fr>

ICOM (International Council of Museums) : <http://icom.museum>

British Library, Online Gallery : <http://www.bl.uk/onlinegallery/ttp/ttpbooks.html>

Fondation Martin Bodmer : <http://www.fondationbodmer.org>

« *Library and Archival Exhibitions on the Web* » : Site des bibliothèques de la Smithsonian Institution : <http://www.sil.si.edu/SILPublications/Online-Exhibitions>

Site du Musée Jules Verne, Nantes : <http://www.nantes.fr/julesverne/acc.htm>

Agence NC, scénographes (Nathalie Crinière) : <http://www.agencenc.fr>

Projet Optima : actes des journées professionnelles de la Bibliothèque nationale de France « Numérique et bibliothèque : le deuxième choc » (7-8/12/2006) : http://www.bnf.fr/pages/infopro/journeespro/ppt/optima/optima2_frame.htm

Massimo Quendolo, scénographe : <http://www.quendolo.fr>

EXPOSITIONS VIRTUELLES CONSULTÉES (au 25/03/2008)

Site de la Biblioteca Nazionale Centrale de Rome : « Elsa Morante. Le stanze di Elsa ». <http://www.bncrm.librari.beniculturali.it>

Site de la Bibliothèque nationale de France : « Brouillons d'écrivains », « Victor Hugo, l'homme océan », « Lumières ! Un héritage pour demain », « La mer, terreur et fascination », « Zola » ; <http://www.bnf.fr>

Site de la Bibliothèque du Congrès, Washington : « Revising himself : Walt Whitman and *Leaves of Grass* » ; <http://www.loc.gov/exhibits/treasures/whitman-home.html>

Site des Bibliothèques municipales de Grenoble : « Stendhal. La révolte et les rêves » ; <http://www.bm-grenoble.fr>

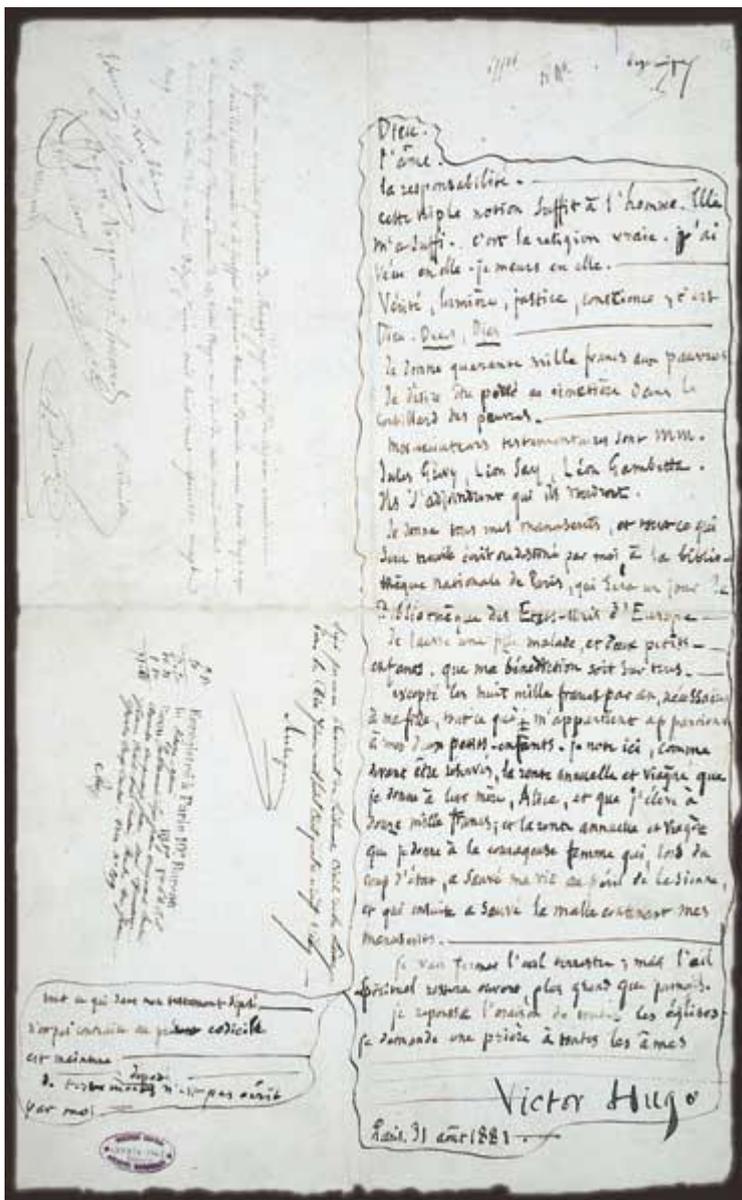
Site de la Cité du livre d'Aix-en-Provence : « Zola à Aix. La ville et l'œuvre ». <http://www.citedulivre-aix.com>

Site du Harry Ransom Humanities Research Center (Université d'Austin, Texas) : « Fathoms from Anywhere : A Samuel Beckett Centenary Exhibition » ; <http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/web>

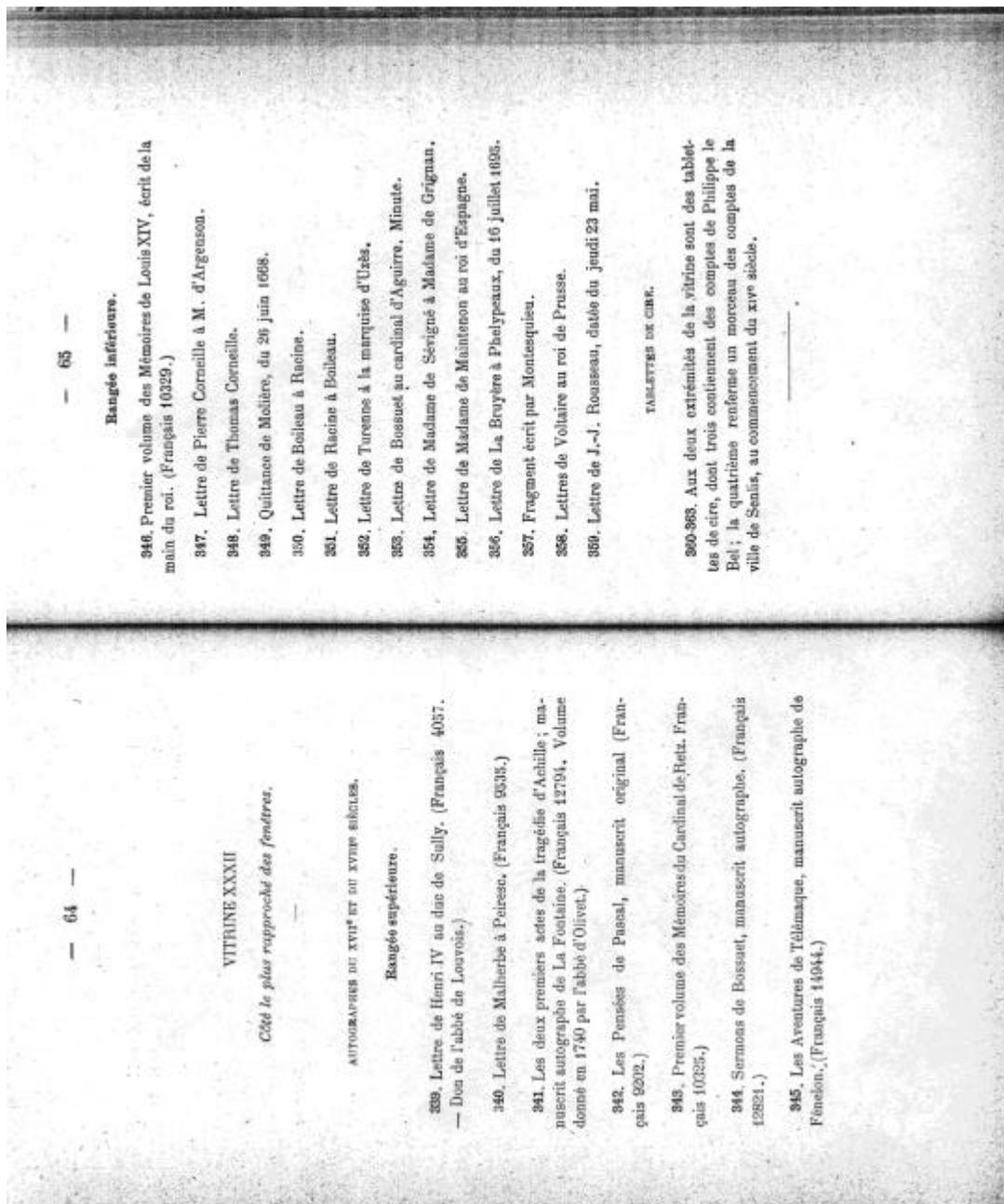
Table des annexes

ANNEXE 1: Victor Hugo, testament, codicille du 31 août 1881 (exposition virtuelle « Brouillons d'écrivains », www.bnf.fr)	76
ANNEXE 2: Extrait du catalogue des manuscrits exposés à la Bibliothèque nationale, 1881 (<i>Bibliothèque nationale. Imprimés. Manuscrits. Estampes. Notice des œuvres exposées</i> . Paris : Honoré Champion, 1881, p. 64-65).....	77
ANNEXE 3 : Flaubert, page du manuscrit de <i>La Légende de saint Julien l'Hospitalier</i> . BnF, Manuscrits, N. a. fr. 23663, f. 429 (exposition virtuelle « Brouillons d'écrivains », www.bnf.fr).....	78
ANNEXE 4 : Balzac, page d'épreuves corrigées de <i>La Femme supérieure</i> . BnF, Manuscrits, N. a. fr. 6899, f. 31 (exposition virtuelle « Brouillons d'écrivains », www.bnf.fr).....	79
ANNEXE 5 : cartels de l'exposition <i>Michel Butor. L'écriture nomade</i> . Paris, BnF, 2006. (Archives personnelles).....	80
ANNEXE 6: Exposition universelle de Paris, 1937, Musée de la littérature. Cimaïse consacrée à Flaubert (Julien Cain (dir.). <i>Ébauches et premiers éléments d'un musée de la littérature</i> . Paris : Denoël, 1937).....	83
ANNEXE 7: Exposition universelle de Paris, 1937, Musée de la littérature. Cimaïse consacrée à Proust (<i>ibid.</i>).....	84
ANNEXE 8 : Cartels de l'exposition <i>Antonin Artaud</i> . Paris, BnF, 2006. (Archives personnelles).....	85

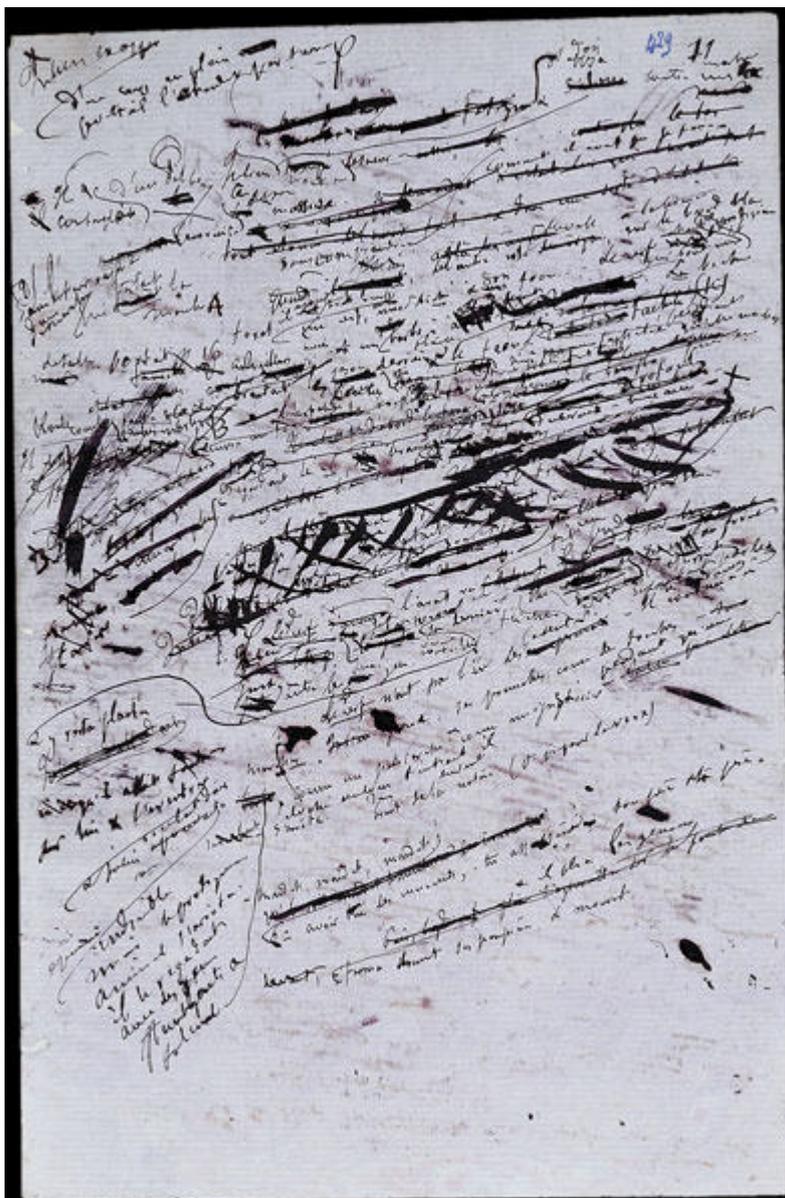
ANNEXE 1



ANNEXE 2



ANNEXE 3



ANNEXE 5

5. ROME * LA MODIFICATION* L'HISTOIRE

Vitrine n° 19 (120 cm)

[79]

Michel Butor et Serge Assier

Cronaca di Roma

Photographies de Serge Assier ; dialogue de Fernando Arrabal ; quatrains manuscrits de Michel Butor ; préface de Bruna Donatelli ; postface de Jean Roudaut
Marseille, Conseil général des Bouches du Rhône, 2005
BNF, Estampes

Avant chaque photographie de Serge Assier, s'inscrit un quatrain manuscrit de Michel Butor, comme une légende portée sur un fragment de vie quotidienne.

Vitrine n° 20 (120 cm)**[69]****La Modification**

Paris, Editions de Minuit, 1957

Exemplaire H.C. 3, l'un des 45 ex. de tête avec une eau-forte d'Enrique Zanartu

Collection particulière

Un homme hésitant entre deux femmes - et entre deux villes, Rome et Paris : l'intrigue de ce « récit ferroviaire » est classique, la technique romanesque l'est moins, avec son architecture complexe et l'usage surprenant de la deuxième personne, qui permet d'impliquer le lecteur dans la narration.

[70]**La Modification**

Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1970

Collection particulière

Une édition en poche du « plus achevé et du plus célèbre des romans français d'avant-garde » (selon la quatrième de couverture), avec en appendice le texte de Michel Leiris sur « Le réalisme mythologique de Michel Butor » paru dans *Critique* en février 1958.

[71]**La Modification**

Manuscrit de travail : versions dactylographiées avec corrections autographes

BNF, Manuscrits

Ce dossier de travail ne représente qu'une partie des états préparatoires du roman... Dans la version dite 0, certains feuillets débordent de corrections autographes ; la mise en place de la structure narrative n'est pas encore fixée, avec son alternance de différentes voix temporelles signalées par des lettres.

Le dernier état comporte d'ultimes remaniements, comme l'abandon des titres attribués aux trois parties du roman... Ou la réduction drastique du dernier passage sur le livre à venir.

[72]**Jean Paulhan****Lettre à Michel Butor, [novembre-décembre 1957]**

Manuscrit autographe

BNF, Manuscrits

Après l'attribution du Prix Renaudot, Jean Paulhan félicite l'heureux lauréat : « A chaque nouvelle lecture, *La Modification* me semble plus essentielle »

[73]**Jean Wahl****Lettre à Michel Butor, 4 décembre 1957**

Manuscrit autographe

BNF, Manuscrits

Des vers de fantaisie, en guise de compliment pour son ancien élève !

[78]**Emile Henriot****Le Monde, 13 novembre 1957**

Coupure de presse

Collection particulière

Une des premières recensions, favorable, de *La Modification*, sous la plume du chroniqueur littéraire du *Monde*, qui y voit le premier roman réussi de ce qu'il appelle « faute encore de mieux, l'Ecole du Regard ».

Cimaises

[81]

Rome

Photographie de Michel Butor, [1952]

Tirage argentique

Collection particulière

« Une des grandes vagues de l'histoire s'achève ainsi dans vos consciences, celle où le monde avait un centre... »

[80]

Michel Butor et Henri Maccheroni

Tocsin

Collages originaux de photographies issues de magazines français et américains

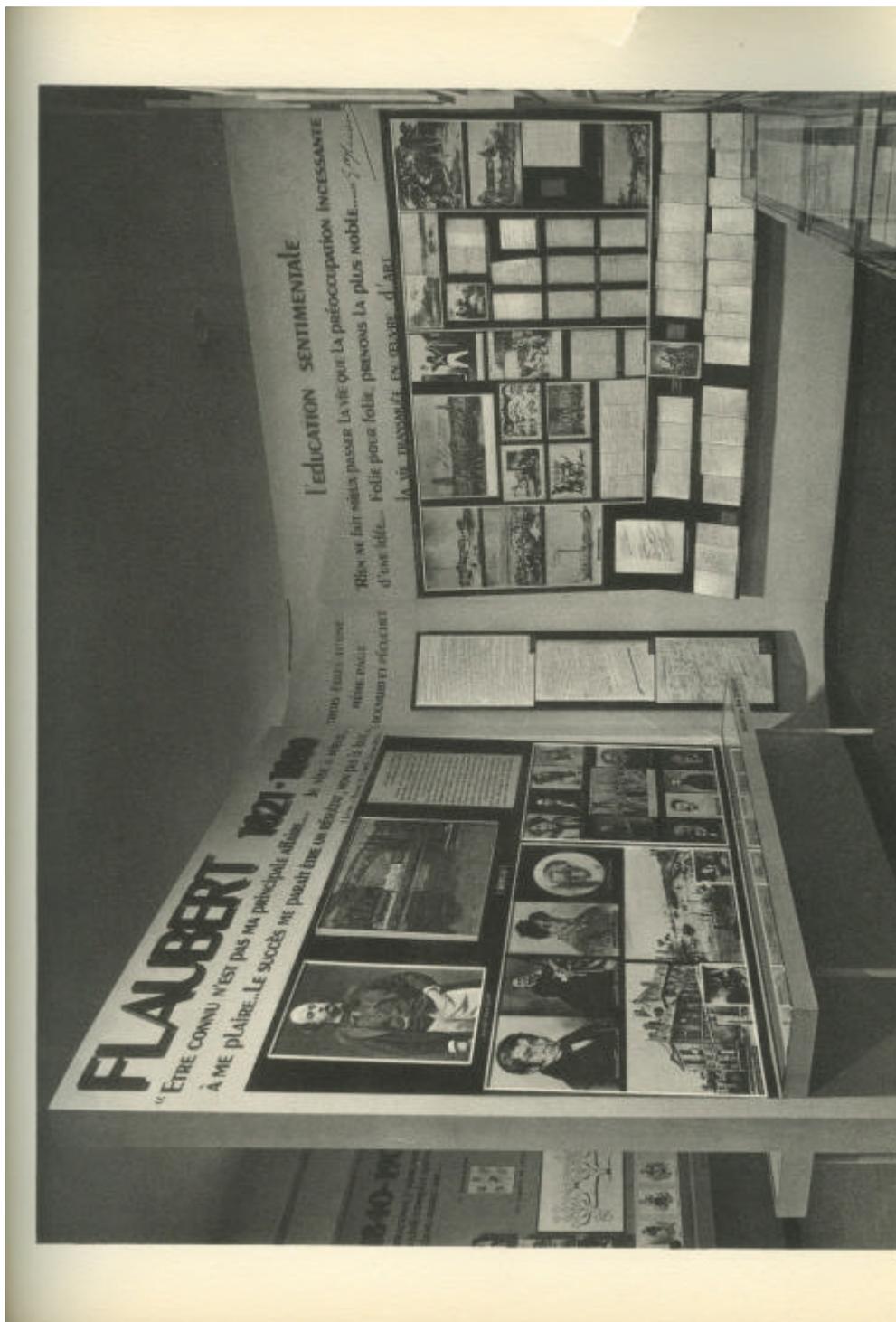
Paris, [Henri Maccheroni] et Lucinges, [Michel Butor], 2002

Réalisé à 6 ex.

Collection particulière

11 septembre 2001 : l'Histoire a rendez-vous avec l'enfer. C'est l'Apocalypse qu'évoque Butor devant ces photographies des Twin Towers, découpées en forme de tête de mort. La nouvelle capitale du monde vient d'être frappée. Plus d'Empire, plus de centre.

ANNEXE 6



ANNEXE 7



ANNEXE 8

[110]

Antonin Artaud. Cahier n° 310

[Ivry, vers juin 1947] ♦ manuscrit autographe
 ❖ BNF, Manuscrits

[111]

Antonin Artaud. Cahier n° 400

[Ivry, vers février 1948] ♦ manuscrit autographe
 ❖ BNF, Manuscrits

Ce cahier porte les traces des coups de couteau dont Artaud accompagnait parfois la scansion de ses textes.

[135]

Antonin Artaud. Cahier n° 384***Les trafics d'héroïne à Montmartre***

[vers décembre 1947] ♦ manuscrit autographe
 ❖ BNF, Manuscrits

[112]

Antonin Artaud. Cahier n° 294

[Ivry, vers mai 1947] ♦ manuscrit autographe
 ❖ BNF, Manuscrits

Artaud parseme certains cahiers de glossolalies, groupes de syllabes sans rapport avec la grammaire des langues connues. Il y utilise toutes les ressources poétiques de l'écriture : mise en page, épaisseur du trait, enchaînement des éléments selon un ordre rythmique et sonore qui se substitue à celui de la syntaxe.

[113]

Antonin Artaud. Cahier n° 406[Ivry, début mars 1948] ♦ manuscrit autographe
♦ BNF, Manuscrits

Cette page est la dernière écrite par Artaud la veille de sa mort à Ivry, le 4 mars 1948, d'une surdose d'hydrate de chloral.

[114] R^ov^o**Antonin Artaud. *Le Retour d'Artaud, le Môme***

[1946] ♦ manuscrit autographe ♦ BNF, Manuscrits

Ce manuscrit porte la 3^e version du texte d'ouverture du recueil *Artaud le Môme*, composé à Ivry.

[115] R^ov^o**Antonin Artaud. Lettre à Pablo Picasso, 3 janvier 1947**

manuscrit autographe ♦ BNF, Manuscrits

L'éditeur Pierre Bordas accepte de publier *Artaud le Môme* mais souhaite l'illustrer d'eaux-fortes de Picasso. Pendant plusieurs mois, Artaud multiplie les démarches auprès du peintre mais Picasso ne donne pas suite. Excédé, Artaud rompt le projet de collaboration.

[transcription]

« J'ai déjà chié et sué ma vie en des écrits qui ne valent guère que les affres d'où ils sont sortis, mais qui se suffisent à eux-mêmes, et n'ont pas besoin du patronage ou de l'accompagnement de qui ou de quoi que ce soit pour faire leur petit chemin »

[118]

Antonin Artaud. Cahier n° 321

[Ivry, juillet 1947] ♦ manuscrit autographe
 ❖ BNF, Manuscrits

[119]

Antonin Artaud. Cahier n° 328

[Ivry, juillet 1947] ♦ manuscrit autographe
 ❖ BNF, Manuscrits

[120]

Antonin Artaud. Cahier n° 320

[Ivry, juillet 1947] ♦ manuscrit autographe
 ❖ BNF, Manuscrits

[116]

Antonin Artaud. Cahier n° 330

[Ivry, juillet 1947] ♦ manuscrit autographe
 ❖ BNF, Manuscrits

Pour illustrer *Artaud le Môme*, Artaud sélectionne finalement huit dessins tirés de ses propres cahiers. Ils portent encore la numérotation originale de la série, au crayon rouge.

[117]

Antonin Artaud. Cahier n° 326

[Ivry, juillet 1947] ♦ manuscrit autographe
 ❖ BNF, Manuscrits