

LES SUPPORTS DE SUBSTITUTION

Gérard Cohen, conservateur général,
Mission Evaluation et Conseils,
Direction du livre et de la lecture

Comme les supports de substitution ne nécessitent pas une utilisation particulière aux commémorations, cette intervention portera sur l'usage général qu'on peut en faire dans les expositions ou les musées littéraires et dans les maisons d'écrivains.

Cet exposé ne consistera pas à dresser la liste des supports de substitution aux documents originaux susceptibles d'être utilisés dans les maisons d'écrivains. Vous en connaissez déjà la plupart ; et ceux que vous pourriez ignorer sont ceux que l'innovation technologique ne cesse de produire tous les jours.

Je vous propose plutôt une réflexion de synthèse sur la place qu'il convient d'accorder à ces techniques et à leurs produits, dans une présentation publique de documents écrits.

D'abord qu'entend-on par *support de substitution* ? Cette expression a pris un sens très moderne qu'il convient peut-être de préciser.

De tout temps, il a existé des substituts aux œuvres originales. La sculpture antique nous est principalement connue par des copies ; et il est certain que les amateurs hellénistiques ou romains se souciaient moins que nous de posséder un original plutôt qu'une copie. C'était la composition, l'agencement de l'œuvre, qui leur paraissaient révélateurs du talent d'un artiste, et non pas sa première expression matérielle. De même, pendant des siècles, la gravure, l'estampe ont été reconnus comme des substituts significatifs de l'œuvre originale, et bien des esthètes ou des amateurs ont fait toute leur éducation artistique à partir de ces substituts.

Il est incontestable que notre sensibilité sur ce point a changé. Nous ne goûtons sereinement que les œuvres originales. Conservons pourtant l'idée que le substitut de l'œuvre ou de l'objet original n'a pas toujours eu le statut secondaire que nous avons tendance à lui assigner ; et, un peu affranchis de ce qui n'est peut-être qu'une superstition, nous nous sentirons plus libres de lui donner une place différente.

Le support de substitution au sens moderne du mot est quelque chose d'autre. D'abord, il utilise non pas un savoir-faire traditionnel, transmis, appris, répété comme celui du graveur, mais ce qu'on nomme aujourd'hui des technologies, c'est-à-dire un ensemble d'applications scientifiques, de procédés techniques de reproduction, dans lesquels la marge d'interprétation de la copie par rapport à l'original est très nouvelle par rapport à l'ancien système.

Pourquoi ? D'abord, et paradoxalement, à cause de sa fidélité matérielle. Le support moderne de substitution présente en effet toutes les apparences de la similitude. Il suppose pourtant à chaque étape de son élaboration de nombreux choix techniques (lumière, définition, cadrage, matériels, etc.) et humains (choix de l'opérateur, définition de son cahier des charges, etc.). Ces choix sont autant de

choix d'interprétation.¹ Et même si nous savons tous qu'il serait urgent de définir une « philologie de l'image » qui puisse nous prémunir de la naïveté avec laquelle ces opérations sont souvent abordées, lorsque nous constituons des images comme lorsque nous les « lisons », nous en négligeons souvent les préceptes élémentaires : datation des prises de vue, mention des matériels utilisés, des intensités de lumière choisies, définition de l'image présentée, identification précise de tous les objets reproduits et, pour les images photographiques ou filmées, des lieux et des personnes représentées ainsi que des sources de production de l'image, etc.

Un autre caractéristique des supports modernes de substitution, c'est leur extrême rapidité d'évolution. La photographie, qui est tout de même le premier support moderne de substitution et dont on sait combien elle a changé le regard des hommes, et parmi eux, des peintres, a connu plusieurs révolutions. Le cinéma, de même. Les procédés de numérisation sont en perpétuel progrès, notamment quant à leurs capacités de définition.

Une conséquence de cette rapidité, c'est que ces technologies n'ont pas encore eu le temps de sécréter un savoir-faire, une culture, une critique, leur utilité n'est pas encore tout à fait explorée qu'ils laissent la place à d'autres. L'effet de mode y est donc particulièrement puissant ; sauf que la mode n'est pas ici dictée par le caprice mais par une nécessité inhérente à la sophistication croissante des procédés de reproduction et, par conséquent, des possibilités appropriées de leur utilisation.

Résumons brièvement l'état de notre raisonnement : le support de substitution peut légitimement jouer un rôle de premier plan dans la représentation de l'œuvre ou de l'objet ; mais il exige une méthodologie particulière dans les choix qu'on en fait ainsi que dans la maîtrise des interprétations qu'il implique au sujet de l'œuvre d'art ou du document qu'il permet de reproduire.

Voyons à présent comment ces deux données peuvent prendre place dans notre réflexion sur les expositions littéraires et les maisons d'écrivains.

Vous savez tous que le patrimoine que vous présentez à vos visiteurs leur apporte une satisfaction toute particulière, et en tout cas très différente de celle qu'ils peuvent trouver à la lecture d'un livre en bibliothèque ou à la contemplation d'une œuvre d'art dans un musée.

Première remarque : il s'agit souvent d'objets et de documents hétéroclites, éléments d'architecture ou de mobilier, objets d'art, livres et manuscrits, éléments paysagers, beaucoup d'autres encore. Cette hétérogénéité se trouve encore renforcée par le hasard ou l'état momentané dans lequel la plupart de ces objets ont été rassemblés, dans un lieu donné (la maison d'un écrivain) et qu'il devient urgent de corriger par l'utilisation de substituts d'autres objets appartenant à d'autres collections.

Restreignons-nous aux documents écrits ou imprimés. Il y aurait de longs développements à faire sur la muséographie très particulière des supports de l'écrit. Un colloque se tient en ce moment même à l'ENSSIB sur ce sujet. Nous verrons tout à l'heure en quoi les supports de substitution sont de nature à procurer d'élégantes solutions aux problèmes posés par la muséographie de l'écrit. Notons d'ores et déjà que la multiplicité des sources écrites relatives aux œuvres d'un écrivain ainsi que la fréquente abondance des études dont il est l'objet, requièrent une ouverture sur l'extérieur, une mise en relation, que le substitut est naturellement appelé à procurer.

Deuxième remarque : ces objets présentent pour certains un caractère rare, précieux, fragile qui n'en permet la mise en valeur qu'à leur détriment. La présentation qu'on a décidé d'en faire exige parfois des expositions durables à la lumière, à la poussière, à la température, qui non seulement leur sont dommageables mais qui, en les altérant, laissent perdre des informations précieuses et nécessaires à leur compréhension actuelle et future. Il y a des avantages certains à présenter, notamment pour les documents sur papier, des substituts plus commodes et moins fragiles.

¹ Sur la question des choix techniques de reproduction, voir notamment la synthèse procurée par la Direction du livre et de la lecture : *Protection et mise en valeur du patrimoine des bibliothèques*, sous la dir. de Jean-Marie Arnoult..., Paris, Ministère de la culture et de la communication, 1998.

Un certain nombre de règles, qui peuvent aussi être des règles esthétiques, doivent encadrer ces choix. Il faut, par exemple, éviter de présenter la reproduction d'un document sur le même support que l'original : le tirage papier d'une photographie d'un manuscrit, reproduit à l'échelle, procure une impression pénible d'ersatz et n'apporte rien par rapport à l'original, sinon le sentiment d'une perte d'authenticité. Au contraire, un transparent présenté devant une source lumineuse judicieusement éclairée, un agrandissement opportun, un vidéogramme, voire une série de vignettes reproduisant l'objet dans toutes ses dimensions et présentées par ordinateur avec un logiciel d'interrogation approprié à une découverte méthodique, apportent ce plus, ou cet autre, sans lequel le support de substitution n'acquiert qu'une justification décevante. L'idée principale est de ne jamais utiliser le support de substitution dans une exposition sans que cet apport présente un avantage comparatif bien défini par rapport à la présentation du document lui-même, que cet avantage soit de nature technique (préservation, indisponibilité, etc.) ou intellectuelle.

Dernière remarque : ces objets et ces écrits, à quel type de délectation, pour reprendre le terme renouvelé par Marc Fumaroli, invitent-ils les visiteurs d'une maison d'écrivain ? Est-ce d'ailleurs à une délectation ? Beaucoup y prennent du plaisir sans doute. Ils y apprennent sans doute aussi un certain nombre de choses mais des choses qui sont, nous le sentons bien, assez différentes de celles qu'une lecture ou une connaissance savante leur apporteraient ou leur apportent par ailleurs. Le terme d'évocation, d'évocation littéraire, serait sans doute plus exact. Mais est-il satisfaisant ? N'est-il pas même, à certains égards, légèrement inquiétant ? Ne comporte-t-il pas le risque d'une interprétation implicite ou pire involontaire, et dont les écueils ne sont que trop connus : le poncif et la sentimentalité ?

Nous allons maintenant essayer de voir comment ces deux éléments, la nature particulière des collections littéraires, notamment des maisons d'écrivains, et la muséographie spécifique de l'écrit, peuvent s'articuler avec les deux principes que nous avons dégagés tout à l'heure : la place majeure qu'on peut conférer aux supports de substitution ; et l'interprétation qu'ils impliquent et facilitent. Sur le premier point, il est clair que l'ensemble des objets et des documents présentés dans une maison d'écrivain ne sauraient être représentatifs de cet écrivain que dans une mesure très partielle. Ils sont souvent d'intérêt et de valeur inégaux ; leur signification même est appelée à changer avec l'interprétation des oeuvres et leur réception par les générations successives de lecteurs et d'historiens. Il est donc évident qu'ils doivent être complétés, éclairés, mis en perspective avec d'autres objets ou documents, qui, eux, sont absents. C'est donc au terme d'un choix précis et motivé de reproductions de ces pièces, étrangères à la collection formée dans la maison de l'écrivain, que les pièces qui y sont conservées viendront prendre place à l'intérieur d'une vision d'ensemble plus complète que celle que permet leur seule collection.

Dans le cas de l'écrit, la reproduction remplit une autre fonction que celle de convoquer, en quelque sorte, cette collection d'absents : c'est de mettre les livres et les manuscrits à une certaine distance de l'œil, qui n'est pas la même selon qu'ils sont destinés à être lus ou à être vus. Or il faut être clair : la présentation sous vitrine des livres et de manuscrits est inapte à produire la plupart des effets d'intelligence ou de plaisir que les commissaires d'exposition en espèrent. Les seules exceptions portent sur les manuscrits à peinture, les gravures, les calligraphies, les livres-objets : bref, lorsque le livre devient autre chose que le livre et qu'il est traité comme un objet d'art.

C'est alors que les supports de substitution sont capables d'augmenter notre compréhension aussi bien que notre plaisir. Ainsi, telle phrase, tel paragraphe, telle correction manuscrite, deviendra lisible et intelligible ; tel agrandissement fera apparaître un détail inaperçu ; un éclairage accru ou modifié rendra vie à un manuscrit que nos 50 lux réglementaires avaient dévitalisé. N'ayons pas peur de le dire : nous verrons parfois ce que nous ne pouvions voir à l'œil nu et retirerons des plaisirs insoupçonnés de ce qui ne nous causait dans sa forme originale qu'une indifférence insouciant. Et

de même que l'imagerie médicale permet à certains biologistes de visualiser des parties d'une molécule que la théorie ne suffisait pas à leur faire soupçonner ou que les archéologues, en reconstituant virtuellement un monument détruit accèdent à une connaissance globale de sa structure que sa connaissance parcellaire était impuissante à révéler, de même la présentation d'une partie d'un livre ou d'un manuscrit, agrandie, recomposée, comparée ou opposée à d'autres, éclairée ou assombrie, enfin mise en valeur avec toutes les techniques dont nous disposons peut contribuer à une intelligence renouvelée.

Peut contribuer à une intelligence renouvelée : car il nous faut une méthodologie précise de l'interprétation que les choix techniques de tel ou tel support de substitution vont induire. Et d'abord, il nous faut une interprétation d'ensemble. Simon Leys citait récemment un très joli mot de l'écrivain anglais Chesterton : *comme un méchant homme est malgré tout un homme, un méchant poète est malgré tout un poète*. De même une méchante interprétation est malgré tout une interprétation, et il en vaut mieux une que point du tout.

Deux idées peuvent nous guider dans cette approche. Ce sont des lieux communs de la méthode historique ; mais leur banalité ne doit pas nous faire négliger leur importance.

La première est que nous ne pouvons pas nous replacer dans l'époque ou dans la vie d'un écrivain parce que le temps nous en sépare et que cette distance est à jamais infranchissable. Notre travail de compréhension repose au moins autant sur une réflexion au sujet de cette séparation que sur la persistance du passé dans le présent à travers des vestiges matériels. Paradoxalement, nous nous rapprochons même de ceux-ci d'autant plus que nous évaluons mieux la distance qui nous en sépare. Ces vestiges ne peuvent retrouver un sens qui ne relève pas de l'arbitraire ou du contresens que si cette distance est aperçue, explorée, mesurée, évaluée.

La constitution d'un matériel de substitution est une excellente propédeutique à une meilleure compréhension des objets présentés parce que le choix de ceux qui les éclairent nécessite une réflexion de cette nature. En effet, tout conservateur d'une collection d'objets est captif de la manière dont cette collection s'est constituée et de l'interprétation que cette constitution induit, sans parler du charme qu'elle peut, à titre personnel, exercer sur lui. Au contraire, c'est de sa réflexion et de celle de son équipe que peut surgir une nouvelle collection constituée par l'ensemble formé des objets qu'il détient et des substituts qu'il a choisis de retenir pour les éclairer ou, au contraire, les mettre en retrait. Cette seconde collection n'a pas la pérennité de la première : elle est un état de la muséographie sur la première ; elle est révisable et destructible. Vous sentez assez combien cette conception est plutôt critique de ce qu'on appelle couramment les « musées permanents ».

La seconde idée est que l'écrivain est une chose et que son œuvre en est une autre, parfois même discordante. Des liens existent : mais il ne faut les renouer qu'avec prudence et en fondant toujours nos choix sur la base d'une interprétation d'ensemble qui soit cohérente et vérifiée par les travaux de la recherche. La traduction visuelle de cette interprétation d'ensemble fait l'objet de ce qu'on peut appeler un *travail scénographique*, lequel doit permettre de rendre dans ses proportions et dans sa cohérence l'interprétation qui la sous-tend. Il est clair qu'elle ne doit pas chercher systématiquement à être spectaculaire, sauf pour mettre en évidence des éléments d'interprétation jusque-là insoupçonnés ou occultés. C'est ainsi que tel objet ou tel document de l'exposition ou de la maison de l'écrivain ne devront pas prendre une place plus importante que celle que l'interprétation qu'on leur en donne dans l'ensemble ne le permet. En aucun cas, leur quantité ou leur curiosité ne doit l'emporter sur leur pertinence. Les supports de substitution sont notamment nécessaires à la rectification de ces distorsions de perspective.

Il est permis depuis quelque temps d'évoquer la visite virtuelle d'une exposition comme d'une maison d'écrivain : c'est aussi une scénographie, au sens que nous venons de donner à ce mot. Elle suppose certains choix techniques, qui influent ensuite sur la présentation des œuvres, des objets, des lieux. La construction d'un site informatique présentant sous forme virtuelle une maison

d'écrivain semble une entreprise paradoxale. En effet, ce que les visiteurs d'une maison d'écrivain espèrent y trouver, c'est précisément le réel dont le virtuel est dépourvu. Pourtant, les faits sont têtus et il est indéniable que le développement de ces techniques rencontre l'intérêt de ceux qui semblaient le plus attachés à une expérience directe d'un paysage ou d'un monument. Comme le travail scénographique, dont elle n'est qu'une expression, l'exposition virtuelle facilite la constitution d'un contexte pertinent des oeuvres, des objets, des lieux et son impact sur le public peut même s'avérer supérieur à une présentation d'originaux « décontextualisés ».

L'exposition virtuelle se présente donc comme une sorte d'apothéose du support de substitution par rapport aux objets qu'il représente. Ce qu'on doit éviter, me semble-t-il, c'est de la faire passer à son tour pour une solution définitive : en réalité, elle constitue une approche nouvelle mais particulière, une méthode d'interprétation dangereusement efficace et séduisante, parce qu'elle permet de représenter avec un maximum de vraisemblance des lieux, des oeuvres, des objets dont le tout, par définition dispersé, était hors d'état de se reconstituer. Comme pour tous les supports modernes de substitution, c'est cet « effet de réel » qui constitue le plus grand danger, si l'on ne sait pas, et si on laisse ignorer à ceux qui le subissent, de quels choix il est précédé, ce qu'il apporte et ce qu'il est incapable de restituer.

Que conclure ? D'abord, que les supports de substitution sont des moyens efficaces pour échapper à une présentation arbitraire, fétichiste ou compassée de l'objet littéraire. Un peu différemment des objets réels, ils permettent de présenter des objets *significatifs*. Le travail scénographique que leur utilisation implique stimule le travail d'interprétation des oeuvres et de l'auteur que la recherche historique nous a appris à conduire méthodiquement, s'agissant de nos sources de connaissance et de leur interprétation. Les supports de substitution doivent être, comme les objets et documents eux-mêmes, à part égale, les éléments d'un ensemble destiné à susciter l'intelligence de l'écrivain et de son oeuvre. C'est dans la définition adéquate et la mise en place de cet ensemble que consiste notre travail.

C'est dire à quel point il est éminemment souhaitable que les maisons d'écrivains aient le souci constant de faire reposer leur activité d'exposition, d'explication, d'évocation sur le double pilier de la recherche et de la création : de la recherche afin que les interprétations qu'elles proposent rencontrent le consensus de la communauté scientifique ; de la création parce que l'interprétation des oeuvres change avec le temps et que nous n'avons pas d'autre regard sur elles que le nôtre. Du moins les supports de substitution n'impliquent-ils rien d'irréversible : on peut sans dommage déconstruire ou recomposer les interprétations et les matériaux dont ils sont faits. Ce n'est pas une vertu négligeable en plus de toutes celles dont nous venons de faire l'éloge.

Note bibliographique

Norme AFNOR CG46/CN 10 Z 40L N12 : *les Conditions de conservation des documents graphiques pendant les expositions* ; sous la dir. de Marie-Lise Tsagouria (en préparation)

Sur le site Internet du Ministère de la culture et de la communication, 9 notes techniques ont été éditées portant sur la numérisation, notamment des documents photographiques, et sur la préservation des collections numériques.

<http://www.culture.gouv.fr/culture/mrt/numérisation/fr/technique.htm>