MARIE-LAURE PRÉVOST

Ecrit sur une page blanche

Les écrivains et leurs papiers

Soudain je crus entendre quelque chose,
Et, stupéfait, sondant les cieux, penchant mon front
Dans le plus ténébreux et dans le plus profond,
Dans l'espace impalpable et blême qui refuse
La forme et la dissout en vision confuse,
Je vis, avec le bruit vague et presque vivant
Que feraient des feuillets remués par le vent,
Je ne sais quoi d'obscur qui flottait dans les ombres,
Et qui semblait un livre en proie aux souffles sombres.

Victor Hugo,
Dieu. Fragments se rapportant aux *Voix.*

Tout support chez un poète comme Hugo peut servir à l'écriture : galets, sable ou neige, cette « page blanche » sur laquelle s'ouvrent Les Travailleurs de la mer… Mais quel lien se tisse entre le créateur et sa feuille de papier ? Sensibilité au bruit que font en se tournant les pages, à leur couleur, leur qualité, leur format… Les écrivains modèlent leur papier par des pliages, collages, découpages, caviardages...

Victor Hugo, *Dessin pour* Les Travailleurs de la mer, *"La Durande prise entre les Douvres".* Fol. 222 r°(M.II 722). B.N.

Victor Hugo, encore lui, utilise du papier azuré pour *Les Misérables* et veille à utiliser un papier similaire, lorsque treize ans après il reprend la rédaction de ce roman : il note, dans son carnet [1] avoir acheté le 9 juillet 1860 « une demi-rame de papier azuré pour continuer le manuscrit des *Misérables* (chez Redstone) ». A nouveau, le 15 mars 1861, le romancier se procure du « papier azuré acheté chez Barbet pour continuer le manuscrit des *Misérables.* 1 1/2 rame».

Mais ce qui frappe le plus, chez Hugo, c'est le goût de l'alternance blanc/bleu : ainsi le manuscrit des *Travailleurs de la mer* est-il rédigé sur un papier blanc bleuté ; les pages signalant les trois parties et les livres successifs sont sur un papier bleu soutenu. Pour le manuscrit de *L'Homme qui rit*, le romancier a inversé le choix des couleurs, adoptant un papier bleu soutenu, identique à celui d'une partie des pages de titre des *Travailleurs de la mer*, et séparant les livres et les diverses parties de feuillets blancs ; comme pour les *Misérables*, il a veillé à conserver tout au long de la rédaction qui s'est échelonnée sur deux ans et en deux lieux, Guernesey et Bruxelles, les mêmes papiers. Citons également le manuscrit de *Quatre-vingt-treize*, écrit sur papier blanc et comportant, à trois exceptions près,des intercalaires « azurés ». Le goût pour cette alternance de papiers bleus et blancs se rencontre tôt dans l'oeuvre de Hugo, dès 1843, lors du voyage en Espagne : dans son portefeuille de voyage, le poète utilise des feuillets en majeure partie bleus, pour prendre des notes sur le vif et dessiner sur le motif. Puis il extrait de ce carnet factice une série de lavis (lavis d'encre ? lavis de café ?) pour les faire figurer dans son album [2]. Les lavis sur papier bleu sont néanmoins plus rares dans l'oeuvre graphique du poète : ainsi sur les trente six dessins que Victor Hugo a fait poser dans le manuscrit des *Travailleurs de la mer*, seule une tête d'homme, [le spectre de Clubin] a été réalisée sur papier bleu.

Le choix de la couleur du papier est-il le fruit du hasard lorsque Flaubert recourt à un papier bleu pour écrire *Trois contes* ou *Le Candidat* tandis que *L'Education sentimentale* est rédigée sur papier blanc ?

Les goûts de Colette sont bien connus [3]. Elle a elle-même raconté, dans *L'Etoile vesper*, en 1946, comment elle en était venue à utiliser son célèbre papier bleu :

« C'est à Henri Duvernois que je dois la reposante habitude du papier teinté de bleu :

— Quittez le papier blanc, ma bonne dame, il vous râpe la rétine. Choisissez entre le mauve, le rose, le vert d'eau. Laissez-moi le jaune un

1. Voir Agendas de Guernesey in Victor Hugo, *Oeuvres complètes*. Ed. Massin, t. 10 à 14.
2. BnF, Mss, NAF 13346, f. 38.
3. Voir Michèle Le Pavec, «L'Ecriture de Colette : son évolution, ses supports » *Cahiers Colette*, n°10, 1988, p. 87-100.

peu mélancolique, le bleu vous va si bien. Vous demanderez rue du Jour, à Gaubert, le «simili-Japon teinté coupé pour avocats.
Bien que je ne fusse pas inscrite au barreau, le papier bleu pour avocats m'accompagna longtemps, puis je le perdis.
— Je n'en ai plus, me dit Gaubert. Je pourrais vous le faire si vous en preniez une cuve.
— Va pour la cuve!
Mais je me résignai à un autre azur, quand gaubert m'apprit qu'une cuve signifie vingt-cinq ou trente mille kilos... »

Ainsi, Colette est-elle passée de l'emploi du papier blanc à des papiers verts — peut-être sous l'influence de Léopold Marchand qui lui-même utilisait du vert — au papier turquoise avant d'adopter la couleur bleue. Citons aussi le papier vert qu'utilise pendant un laps de temps assez court Romain Rolland, ou encore le papier mauve dentelé de Renée Vivien. Le blanc peut être aussi le choix délibéré d'un auteur : ainsi, Marie Bashkirtseff rédige-t-elle son journal exclusivement sur un papier blanc, qu'elle fait relier de parchemin blanc : on connaît son goût légendaire pour cette couleur, puisque, dit-on, même son attelage était blanc.

Quant à Louis Pasteur, son recours au papier de couleur semble dicté par des raisons utilitaires et par sa valeur signalétique; c'est alors en scientifique qu'il en souligne l'importance : « Comme je vous tiendrai toujours au courant - écrit-il à son gendre, René Vallery-Radot - des expériences devant la commission, conservez mes lettres, *sur papier vert*. Ce sera comme un double des procès verbaux » [4].

Les qualités de papier requises par les auteurs sont très diverses. Certains semblent peu soucieux du support sur lequel ils écrivent : ainsi Villiers de l'Isle-Adam, dont les papiers posent aujourd'hui de délicats problèmes de conservation; Barbey d'Aurevilly, pourtant très attaché à l'esthétique de ses manuscrits enluminés d'initiales rubriquées et de dessins, se sert d'un papier ordinaire; néanmoins, lorsqu'il offre le manuscrit du Cid à Marthe Brandès, il découpe en arrondi les angles de son manuscrit, sans doute pour lui donner l'aspect d'un vieux grimoire. D'autres utilisent le papier dont ils disposent : Huysmans rédige sur papier à en-tête du ministère de l'Intérieur *La Cathédrale*, *A rebours*, *En rout*e...Les oeuvres de Barrès figurent souvent au verso de feuilles à en-tête de la Chambre des députés, et Claudel sur celles du ministère des Affaires étrangères ; du Bureau des Oeuvres et du Service d'Information de ce même ministère provient le papier des lettres à Lilita et de *Simon le Pathétique* avant que

4. BnF, Mss, NAF 18099, f. 30.

NELLY KUNTZMANN

Le papier à l'épreuve de la transparence

Ce sont donc de drôles de petites images dont il sera question ici. Editées à la fin du siècle dernier, des années 1880 à la Grande Guerre pour l'essentiel, très peu au-delà, elles s'apparentent à l'imagerie scolaire et populaire. Elles nous racontent, en huit, douze ou seize vignettes de taille standardisée (8,5 x 10) que légende un petit texte ou une courte phrase, aussi bien « L'histoire du parti républicain du 2 décembre à la reconnaissance définitive de la République » que « Les causes de la Révolution Russe » ; « La vie de Jésus » et « Les inondations de Paris » ; « Le Diable » ou « Les expériences agricoles de René Leblanc ».Mais, elles ont beau nous rappeler tout à la fois les planches des images d'Epinal, les premières bandes dessinées, les gravures des manuels et les journaux illustrés du XIXème siècle, elles ne ressemblent à rien et s'offrent à nous, étranges et familières.

Entre botanique et entomologie, ce papier n'existe pas

Leur étrangeté tient sans doute en premier lieu au papier sur lequel elles sont imprimées. Ni mat ni brillant, ni opaque ni transparent, il peut, en douceur, se laisser traverser par la lumière ; en retenir juste ce qu'il faut : assez pour vivifier les couleurs sans les tuer ; suffisamment pour, lorsque les images sont en noir et blanc, réveiller les espaces clairs et les espaces sombres, sans en caricaturer l'opposition.
Si nous essayons de préciser la nature de ce papier, le doute nous saisit : papier de soie ? Non, celui qui nous occupe est moins souple. Papier Cellophane ? Non, il est moins brillant et moins uniformément lisse. Papier calque ? Cristal ? Sulfurisé ? Non, sa transparence est plus franche, moins mate... Alors ?
Seule Annie Renonciat, dans le remarquable catalogue que le Musée national de l'Education a consacré à ses collections, s'est penchée sur ces images et sur leur fabrication. Elle nous

Giraudoux n'utilise de 1927 à 1934, le papier de la Commission d'évaluation des Dommages de guerre en Turquie [5].

Chez Victor Hugo, en revanche, l'utilisation du papier se structure selon les moments de l'écriture; l'écrivain distingue le papier à manuscrit, le papier pour copie, le papier pour dessin. S'il recourt à toutes sortes de papiers de récupération pour les notes et ébauches — ne trouve-t-on pas une lettre de Nerval à Hugo réutilisée par celui-ci au verso ?—, si le papier pour copie est de médiocre qualité, en revanche, le poète se montre précurseur dans le choix qu'il fait du papier pour manuscrit. Dans les carnets de comptes de Guernesey, le poète a noté ses achats de papeterie. Le 22 décembre 1862, il inscrit dans son carnet : "papeterie chez Barbet (y compris une rame et onze mains de papier Tellière américain tout en fil pour bank-notes, dit indéchirable. j'en userai pour mes manuscrits." De même,

5. Voir Mauricette Berne, «Trois grands fonds littéraires [Segalen, Giraudoux, Sartre] au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France » in *Editer des Manuscrits*, Presses universitaires de Vincennes, p. 23-32.

apprend ainsi qu'un brevet : « Papyrodiaphanie pour projections scientifiques et récréatives », aboutissement de recherches successives destinées à trouver « un procédé permettant de réaliser d'une manière pratique et industrielle la substitution du papier au verre pour les projections en général », a été déposé à l'Institut national de la Propriété industrielle, en 1883. Charles Arnaud Durand, héliographe, et John Clayton, peintre, ont uni leurs efforts pour mettre au point un traitement qui rende transparent le papier. Celui-ci doit être un « papier à soie », de pâte ou de fil, de texture légère et qui aura été préalablement imprimé par les moyens habituels : taille douce, typographie, lithographie, décalque ou transfert en noir et en couleurs. Il est ensuite enduit d'un vernis gras, vernis de résine, gomme-résine, baume Copal, gomme Damar, Sandaranque, gomme-laque ou baume du Canada, dissous dans de l'essence de térébenthine, de benzine ou de lavande.
Au Musée de l'Ecole de Chartres le « Fonds Guillemain » nous offre un précieux témoignage de la préparation et de l'usage des petits papiers diaphanes. Un hussard noir de la République, qui enseignait dans le Perche de 1902 à 1936 a fait don, en 1978, de sa lanterne, de sa collection de vues *Après l'école* ainsi que d'archives relatives aux séances qu'il organisait, dans le cadre de « cours du soir ».
C'est à partir de ce corpus que nous pouvons aujourd'hui reconstituer la laborieuse cuisine à laquelle devaient se livrer les conférenciers-projectionnistes. Qu'on en juge.
Pour préparer les images à projeter...

Prendre une planche de vues pelliculaires. Si elle n'est pas déjà vernie, l'enduire d'un vernis spécial afin de la rendre plus transparente. Laisser sécher. Une fois la planche sèche, découper soigneusement chaque vignette.
Numéroter les vues et recopier la légende qui risque d'être cachée par le cadre. Si vous disposez de temps, vous pouvez colorier les images, les retoucher à la plume ou au pinceau, en utilisant des couleurs à l'aniline.
Monter chaque vignette dans un cadre en carton que vous aurez fabriqué ou que vous vous serez procuré auprès d'une maison spécialisée. Plutôt que d'encadrer les vues, il est

Vue sur papier diaphane pour projection lumineuse. Document N. Kuntzmann.

lorsqu'il rédige les Travailleurs de la mer, Hugo note, en tête du premier chapitre "un mot écrit sur une page blanche » [6] :
« 4 juin 1864
j'entame aujourd'hui ce papier Charles [il faut lire C. Harris] 1846 que Bichard m'a vendu comme inaltérable ».

Au f. 8, il note les modifications intervenues dans la composition du roman et donc les divers papiers utilisés : « en avril 1866 j'ai ajouté les feuillets h^{bis} $i^{bis\ quater}$ m^{ter} m^{quater}. tous ces feuillets sont reconnaissables en ce qu'ils sont dorés sur tranche.[...] ». Au dernier feuillet, il constate : « j'écris la dernière page de ce livre sur la dernière feuille du lot de papier Charles 1846. ce papier aura commencé et fini avec ce livre », comme si l'espace disponible avait déterminé la longueur du roman. Victor Hugo se montre également très préoccupé par la conservation de ses

6. BnF, Mss, NAF 24745 (1), f. 45.

possible de les rigidifier en les appliquant sur un verre. Celui-ci devra être préalablement chauffé, pour assurer à l'image une adhérence parfaite et pour éviter que des plis et des rides ne se forment… Vous pouvez également utiliser des porte-vues (deux plaques de verre assujetties à l'aide d'une charnière de toile) qui vous dispenseront d'encadrer les images ; inutile alors de recopier le texte : il apparaîtra à la projection.
Les vues pelliculaires sont, elles, imprimées sur un étonnant papier diaphane et l'on peut se demander si, à ce titre, elles ne demeurent pas indéfectiblement attachées à la sphère du livre ; partant, on peut trouver que la place qui leur est volontiers faite dans la généalogie de l'audiovisuel, via le pré-cinéma, est sujette à caution, moins légitime qu'il n'y parait.
Elles participent certainement d'une culture qui a commencé à s'élaborer avant le cinématographe et s'est enracinée avec lui ; elles entrent sans doute dans la catégorie des inclassables que les bibliothécaires anglo-saxons ont désigné sous le terme éloquent de « non-books ». Mais, autant et peut-être davantage que d'un pré-cinéma, elles relèvent sans doute d'un « post-imprimé » ou, plutôt, « néo-imprimé », processus dont on n'a pas fini de découvrir les développements et les variations.

Les yeux des auditeurs

Pourquoi s'attarder sur des images dont la qualité fut si douteuse et le succès aussi précaire que fugitif ? En raison d'abord du singulier rapprochement que l'on peut établir entre l'archaïque audiovisuel dont les vues sur papier diaphane sont les fragiles vestiges et la notion de multimédia.
Qu'il soit question de la réception des images : « Une bonne projection sur un écran malpropre ou chiffonné ressemble à une belle gravure dont le papier a été sali ou froissé » ou de leur sélection : nombre de vues reproduisent, avec l'autorisation des éditeurs, des gravures tirées d'ouvrages ou de revues, et les projections lumineuses demeurent, à plus d'un titre, en rapport étroit avec la culture du livre. Elles ont également à voir avec l'enregistrement de la parole. En effet, au cours des séances, on ne se contentait pas de montrer des images, on les commentait. Les « bandes-son » étaient élaborées à partir de confé-

manuscrits; au moment de s'embarquer de Guernesey pour la Belgique, au printemps 1861, il prend soin d'acheter « un sac water-proof » pour transporter le manuscrit des Misérables auquel il travaille alors.

Hugo, toujours d'après ses carnets achète des rames de papier qu'il garde en réserve en les roulant, semble-t-il, comme ses manuscrits et qu'il destine à la rédaction de telle ou telle oeuvre : « aujourd'hui jeudi 1er février [1866], je tire de ma réserve les deux rames de papier Bichard 1831 doré sur tranche. c'est sur ce papier que, selon toute apparence, D. V., j'écrirai les deux drames *Cinq cents francs de récompense* (prose) et *Torquemada* (vers) — je mets sous presse sous ma grosse bible le premier fascicule ». Si *Torquemada*, rédigé finalement du premier mai au 21 juin 1869, trois ans après ces notes, est écrit sur un autre papier, le manuscrit de Mille francs de récompense, achevé le 29 mars 1866, est bien écrit sur ce papier qui porte

rences qui avaient pu être déjà prononcées et qui étaient intégralement reproduites dans des revues spécialisées. Lorsque le conférencier n'était pas en mesure d'improviser, il pouvait en lire à haute voix des passages. Le public des projections lumineuses était donc, déjà, tout à la fois lecteur, spectateur et auditeur.

Modestes images, dont les couleurs ne sont pas sans rappeler le doux exotisme des autochromes, les vues sur papier diaphanes ont servi d'ambitieuses missions : convaincre, éclairer les esprits, instruire, distraire aussi. Elles se présentent aujourd'hui à nous comme des mutantes, comme un petit chaînon manquant dans la généalogie complexe des industries de transformation de l'imprimé et de l'écrit.

BIBLIOGRAPHIE

J. Perriault, *Mémoires de l'ombre et du son. Une archéologie de l'audiovisuel*, Flammarion, 1981.
L. Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*, Nathan, 1994.
S. Le Men, *Lanternes magiques, tableaux transparents*, catalogue d'exposition, RMN, 1995.
A. Renonciat, *Images lumineuses, tableaux sur verre pour lanternes magiques et vues sur papier pour appareils de projection*, collections du Musée national de l'Education, INRP/MNE, 1995.

Nelly Kuntzmann est conservateur au Département de l'audiovisuel de la BNF. En 1995, elle a collaboré à l'exposition *Lanternes magiques, tableaux transparents*, au Musée d'Orsay, et elle travaille actuellement à un inventaire des répertoires de diapositifs sur verre.

un filigrane qu'il faut lire, non pas Bichard 1831, mais « Bickford 1841 ». Ce papier, d'après les carnets avait été acheté par le poète le 9 janvier 1864 : « acheté à M. Bichard trois rames de papier de fil : 2 de 1831, 1 de 1846 ».

Le papier peut être également choisi en fonction de l'oeuvre ; pour écrire, le poème des *Voix intérieures*, « A Eugène Vicomte H. », Hugo utilise le verso des faire-part du décès de son frère, mort le 20 février 1837 ; or le poème est daté du 6 juillet. Si *William Shakespeare*, *Les Travailleurs de la mer*, *L'Homme qui rit*, ces livres où il « expose l'Angleterre », sont écrits sur des papiers anglais, Hugo fait venir de France celui qu'il destine à la rédaction de *Quatrevingt-treize*, ce roman qu'il consacre à l'histoire toute récente de la France : « j'ai pris dans la caisse envoyée de Paris la première rame de papier Montgolfier (pour le livre 93) », note-t-il le 25 mai 1866 dans son carnet.

N'est-ce pas la même démarche qui conduit Victor Ségalen [7] à utiliser du calque d'architecte ? Ce papier assez rigide, dénué de relief, que l'écrivain fait couper toujours aux mêmes dimensions, semble prolonger cette oeuvre vouée à la pierre et rappelle ce que Segalen écrivait de Stèles : « Ce que je sais d'aujourd'hui, en hâte je l'impose à ta surface, pierre plane étendue visible et présentée ». Dans Maïeutique, il expose son principe de travail :
« Faire son plan : Construire le Palais factice, prêt à crever cadres et murs si le Germe s'y trouve mal à son aise [...]. Bondir sur le germe dès qu'il est né, le secouer et l'étirer, le serrer et l'écrouir pour connaître s'il est , ou non, digne de la densité des Mots. Alors écrire à l'aventure, mais avec un jeu mécanique, un papier habituel, plume d'aigle longue et dure. Barrer avec force les t. Dessiner ses majuscules... Ecrire lisiblement. Faire son devoir ».

Mais n'est-ce pas à l'Orient qu'il doit son goût du papier :
« J'ai exploré la ville chinoise.. J'en ai rapporté de petits bibelots absolument chinois [...] : une cupule d'ardoise incrustée où le Chinois lettré délaie son encre de chine, un pinceau monté sur bambou et enfin — joie — du papier à lettre extraordinaire, léger, soyeux ». Mais c'est surtout dans l'édition de Stèles que se révèle le goût de l'écrivain pour le papier, pour le papier de Corée, notamment : « Corée de rêve, Corée hollande, Corée velours, Corée nacrée… Des merveilles ». Comme Claudel : « Quel papier. Où l'avez-vous trouvé ? Cette espèce de feutre nacré où l'on voit par transparence des algues, des cheveux de femme, des nerfs de poisson, des cultures d'étoiles et de bacilles, la vapeur et tout un monde en formation et sur le papier ces visions nostalgiques de la vieille Chine qui réveillent en moi quinze années ou quinze mille siècles de souvenirs... »

Les écrivains peuvent imprimer aux papiers leurs particularités, tels le pliage de la feuille. Ainsi Romain Rolland écrit-il le premier jet d'un texte sur des feuillets pliés en deux, utilisant le recto et le verso, tandis que la mise au net n'occupe que le recto de la feuille, de même papier, entièrement déployée. Roger Martin du Gard réduit au format de fiches le papier utilisé pour sa documentation; les scénarios figurent sur des demi-feuilles; le texte est rédigé, comme chez Romain Rolland sur la feuille entière, mais utilisée dans le sens oblong. Dans ces deux cas on voit la dimension du papier s'accroître au fur et à mesure de l'élaboration du texte. Processus d'écriture à l'inverse de celle de Flaubert qui écrit ses scénarios sur des feuilles 390x320mm et rédige le texte sur des feuilles de dimension moindre, de 350x220mm : le volume du papier semble aller de pair avec le mouvement de l'écriture, tantôt expansion, tantôt contraction.

7. Voir Mauricette Berne, « L'Unité du livre chez Victor Segalen » in *Littérales* n°2, *la Présentation du livre*, Centre de recherches du Département de Français de Paris X Nanterre, 1987, p. 259-267

Bien des auteurs utilisent des cahiers d'écolier : on ne peut s'empêcher de se remémorer ce passage des Maîtres du temps où Vladimir Volkoff évoque cet écrivain qui ne peut utiliser que des carnets de moleskine :

« Il compta les carnets de toile cirée noire, aux pages de beau papier épais, sans lignes, avec une marge délimitée par un mince filet rouge.
— Huit annonça-t-il avec une soudaine gravité, après un rapide calcul mental. J'en ai pour jusqu'à la fin de mes jours [...].
— Me voilà redevenu génie, fit-il en écartant les bras ».

Nombreux sont les écrivains à utiliser des cahiers. Rappelons ceux de Proust [8] et son habitude d'enrichir de paperoles les pages qui peuvent atteindre plus de deux mètres de long. C'est également dans des cahiers que Raymond Radiguet a consigné *Le Diable au corps* et *Le Bal du comte d'Orgel*. Dans le fonds Bernanos figurent près de trois cents cahiers utilisés par l'écrivain aussi bien pour rédiger ses romans, que ses articles ou conférences; certains cahiers aux couvertures polychromes rappellent ses années brésiliennes; parfois, sur la page de gauche, est ébauché le texte rédigé sur la page de droite. Han Ryner a également recours aux cahiers écoliers qui rappellent que, parallèlement à son oeuvre d'écrivain, il enseigne au lycée Charlemagne. Il en va de même pour Alain et ses quelque cinquante cahiers. Le manuscrit de *La Nausée* rédigé sur des feuilles quadrillées et perforées de classeur petit format évoque les années d'enseignement de Jean-Paul Sartre ; celui-ci n'a pas encore adopté les blocs de papier à petits carreaux allongés qui caractérisent ensuite ses manuscrits et sa corespondance.

Les papiers utilisés pour les correspondances sont également significatifs : papiers de convention, telles ces cartes de visite annotées au crayon, cornées et déposées, lettres sur papier à en-tête d'hôtels ou de navires ou de cafés (ainsi les lettres de Simone de Beauvoir); le papier à lettre bordé de noir, particulièrement abondant dans des correspondances telles celles de Barrès, Romain Rolland, Vaudoyer... rappelle combien la Grande Guerre fut meurtrière. C'est sur un papier extrèmement mince que Maurice Bourdet, alors interné à Compiègne avant d'être déporté, parvenait à faire parvenir à sa femme des nouvelles.

Les pratiques des écrivains sont, là aussi, multiples : Ozanam réutilise des feuillets, et s'en excuse auprès de son correspondant ; Dumas fils fait passer, pendant une séance de l'Académie française à Pasteur une cocotte en papier sur laquelle il a noté : « une de mes héroïnes restée inconnue. A. Dumas fils » et Pasteur de répondre, sur l'enveloppe : « Cher et illustre

8. Voir Florence Callu, « Support et écriture à partir d'exemples pris chez des écrivains contemporains » in *Le Texte et son inscription*, Paris, CNRS, 1989, p. 63-68.

confrère, vous avez de l'esprit à revendre; mais quand vous ne feriez qu'apporter votre signature sur votre cocotte, je l'emporterais encore à ma petite fille avec bonheur. L. Pasteur » [9]. Suarès, en 1892 utilise pour sa correspondance des bandes de papier pouvant atteindre jusqu'à 460x160 mm. Madeleine Slade, la disciple de Gandhi, juge bon d'ajouter en note, dans une lettre adressée à Romain Rolland de l'Ashram de Sabarmati, le 16 mars 1928 : « Ce papier est fait à la main ».

L'utilisation de cahiers de format écolier marque le début d'un mouvement de normalisation; les papiers d'écrivains comportent désormais nombre de feuillets "standards" aux dimensions 21x27 ; la remarque de Madeleine Slade en ce sens est importante : au moment où les choix de papier se réduisent, couleur, formats, matière, certains auteurs sont désormais plus attentifs au papier; ainsi le choix des papiers par René Char pour ses manuscrits enluminés [10] semble procéder d'une véritable recherche : *L'Homme qui marchait dans un rayon de soleil*, illustré par Fernand Léger est écrit sur vélin BKF de Rives ; c'est un papier vergé ancien qui a servi à *Quatre fascinants*. *La Minutieuse*, illustré par Charbonnier ; un vélin d'Arches satiné à *L'Amie qui ne restait pas* illustré par Jacques Villon...

Le papier, support de l'écriture, en est aussi la métaphore : remettre son papier, conserver les papiers d'un écrivain. Le papier-objet a-t-il fini par prendre le pas sur la pensée qu'il exprime ou véhicule ? Il peut en tout cas en reproduire la charge affective, historique ou même sacrée, comme le feuillet du *Mémorial* de Pascal, porté dans son scapulaire jusqu'à sa mort et précieusement conservé à la Bibliothèque nationale de France.

9. BnF, Mss, NAF 18103, f. 80.
10. BnF, Mss, NAF 25701-25724.

Marie-Laure Prévost est conservateur en chef au département des manuscrits de la Bibliothèque Nationale de France (direction des collections spécialisées). On lui doit d'importantes études sur les manuscrits modernes. Elle prépare actuellement une exposition des dessins et œuvres sur papier de Victor Hugo.