

## RÉPARER LES LISANTS

### ENTRETIEN AVEC L'ATELIER DE RESTAURATION DE LA BIBLIOTHÈQUE DE L'ARSENAL : CAROLINE BERTRAND, MAGALI DUFOUR, ANNE-LAURE FESSART ET MARLÈNE SMILAUER

Un jour de l'automne 2022, alors que je suis installée dans la salle de lecture de la Bibliothèque de l'Arsenal, Claire Lesage, la responsable des collections, vient très aimablement me saluer. Nous sortons toutes les deux d'une émission du *Doc stupéfiant* consacrée à Sade, sur France 5. Toute la presse parle alors de l'acquisition du manuscrit des *Cent vingt journées de Sodome* et de son récent statut de « trésor national ». Or ce manuscrit, plus communément appelé « le rouleau », je ne l'ai jamais vu : je le connais en images, en photographies, j'en connais l'histoire éditoriale et la bibliographie critique, mais j'en ignore la réalité. De l'objet rouleau, si inaccessible ces dernières années, je n'ai jamais pu découvrir la dimension concrète, ni apprécier l'effet en présence. C. Lesage me propose alors d'organiser une visite. Rendez-vous est pris à l'Arsenal, grâce à la générosité d'Olivier Bosc, de Claire Lesage et de Fabienne Queyroux, quelques semaines plus tard.

La rencontre a lieu un vendredi d'octobre. O. Bosc et F. Queyroux m'ouvrent pour la première fois les portes de l'atelier de restauration situé sous les salles de lecture. J'y découvre une équipe très sympathique, majoritairement féminine et installée au milieu d'une salle dotée des meilleurs équipements : outils de découpage, projecteurs, appareils, microscopes ou fac-similés meublent l'immense table sur laquelle, quelques minutes plus tard, est déposée la boîte en carton épais, de couleur rouge-orangé, contenant le manuscrit des *Cent vingt journées*.

Le rouleau est délicatement porté, puis déroulé par quatre femmes qui toutes m'expliquent, avec un mélange de professionnalisme, de passion et de tendresse pour un objet qui les accapare depuis de longs mois, l'ensemble des soins qu'elles lui ont prodigué. J'ai l'impression de voir un nourrisson langé, convalescent, qui passe de bras en bras. Sade, par un fascinant hasard, est encore aux mains de femmes bienveillantes.

Mais au fur et à mesure des explications, alors que j'ai la chance de découvrir le rouleau et sa matérialité – sa longueur, le collage des feuillets, les modalités concrètes de sa rédaction –, les questions soulevées par l'examen du manuscrit et les hypothèses auxquelles l'atelier est parvenu déroutent et bouleversent la chercheuse que je suis. J'apprends en effet que les *Cent vingt journées* ne seraient peut-être pas un brouillon, mais un texte rigoureusement pensé par Sade sous sa forme actuelle. Impossible, en d'autres termes, d'évoquer l'inachèvement ou l'état provisoire d'un document que son auteur conçoit en réalité, dès le départ, comme une bande de 11,85 m destinée à accueillir un nombre précis et parfaitement anticipé d'épisodes.

Ces révélations remettent profondément en cause l'interprétation des *Cent vingt journées* : de leur réception aux lectures qu'elles ont suscitées, tout change dès lors que Sade a pensé la forme littéraire du rouleau et associé son projet – esthétique et anthropologique – à une matérialité singulière<sup>1</sup>. L'objet *Cent vingt journées* jette par conséquent une lumière inédite sur l'œuvre des *Cent vingt journées*. Et la restauration du rouleau, loin de ne réparer que le manuscrit, pourrait bien tout autant réparer – réorienter et éclairer – celles et ceux qui lisent ou étudient le texte de Sade.

---

1. L'impact de l'examen et de la connaissance approfondie du manuscrit des *Cent vingt journées de Sodome* a été l'un des enjeux du colloque « De quoi Sade est-il le nom ? Vers l'éclipse du Soleil noir : le rouleau des *Cent vingt journées* dans les collections de la BNF », organisé par Olivier Bosc et Claire Lesage le 22 septembre 2023. Pour les conséquences scientifiques de cette acquisition, voir Stéphanie Genand, « Sade, écrivain du désir » : <https://youtu.be/iJg5mjuaxHA>

*Dix-Huitième Siècle : Quels défis spécifiques ce manuscrit des Cent vingt journées de Sodome de Sade a-t-il représenté pour votre atelier au moment de son acquisition par la BnF, en juillet 2021 ?*

*Atelier de l'Arsenal* : D'abord l'enroulement et le déroulement : c'est là le premier défi de ce manuscrit. Nous n'étions pas sûrs de son état général car les deux premiers mètres sont les plus abîmés, ayant été traditionnellement les plus exposés. La première fois donc que nous l'avons déroulé en entier, que d'émotions et de frissons ! Un livre en effet, on le feuillette, mais un rouleau, il faut nécessairement l'ouvrir en intégralité pour découvrir son état. Même à son arrivée, lorsque le rouleau a été montré à plusieurs reprises aux conservateurs ou aux mécènes, seuls les deux premiers mètres ont été rendus visibles. La difficulté consistait alors à le ré-enrouler car plusieurs morceaux se détachaient. Notre équipe a donc immédiatement signalé la nécessité d'une restauration. Il fallait même intervenir en urgence.

Autre difficulté, et non des moindres : le fait que le texte soit écrit en continu sur le recto et sur le verso. Nous y avons été perdus à maintes reprises ! Jamais un manuscrit ne nous avait à ce point désorientés : rapidement et régulièrement, tout au long du travail de constat et de restauration, nous ne savions plus où nous étions dans le texte. Dans un livre, les feuillets sont numérotés et paginés, sans oublier que l'espace de la page permet lui aussi de conserver des repères ; alors qu'en parcourant le rouleau manuscrit de Sade, il est très difficile de savoir si l'on est au début ou à la fin du texte ; difficile également de savoir si la partie que nous lisons se situe au recto ou au verso, et quel épisode ou moment précis de l'intrigue nous découvrons. Le choix de cette forme instaure une fascinante confusion. Sade a bien laissé quelques indices : les journées, notamment dans la première partie du manuscrit, mais elles disparaissent ensuite.

Techniquement, pour préserver le rouleau et éviter de le manipuler trop souvent, nous sommes passés par l'image : nous avons fait un constat d'état photographique imprimé, puis inséré dans un lutrin pour pouvoir consulter le document sous forme de livre et s'y repérer plus facilement. Chaque page reproduit en image un feuillet du manuscrit, la photographie étant accompagnée de l'indication : « Premier feuillet, recto », « Premier feuillet, verso », etc.

DHS : *Cet ordre n'est pas celui du texte ?*

AA : Non, bien sûr. Le manuscrit de Sade débute en haut du premier feuillet, au recto, perpendiculairement à la longueur du rouleau. Puis il est écrit en continu jusqu'à la fin du 32<sup>e</sup> feuillet. Un renvoi indique alors la suite au verso du premier feuillet. Le texte se déroule donc en continu jusqu'à la fin du 32<sup>e</sup> feuillet. Là, un feuillet supplémentaire permet à Sade de terminer le texte au verso, puis d'ajouter la dernière séquence au recto de ce 33<sup>e</sup> feuillet. Il est assez fascinant de constater que Sade a prévu la taille exacte de son manuscrit, à un feuillet près.

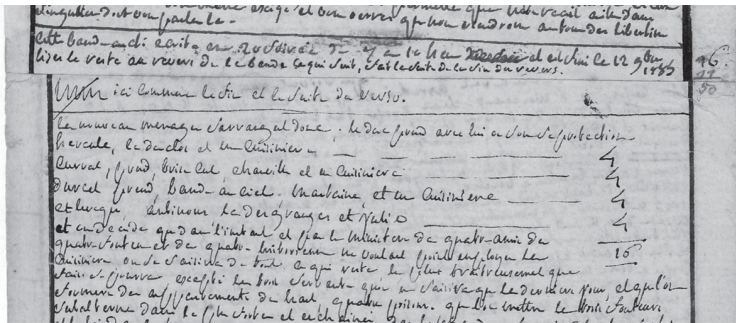


Figure 1 : Début feuillet 33 recto. © Béatrice Lucchese, BnF

Dernière particularité qui nous a posé bien des difficultés : la superposition des lignes de la bordure, tracées à l'encre métallo-gallique et qui, parce qu'elles se recouvrent entre le recto et le verso, attaquent le papier. Ces lignes ont certainement été dessinées par Sade lui-même : non seulement c'est la même encre qui est utilisée, mais leur tracé est réalisé avant le collage des bandes de papier entre elles puisqu'il se recouvre sous la jonction et qu'elles ne sont pas toujours exactement alignées.

DHS : *Diriez-vous que la découverte et la restauration de ce manuscrit ont représenté une expérience inédite pour vous ?*

AA : Oui, totalement. En vingt ans d'expérience, nous n'avions jamais été confrontés à un manuscrit de ce type. La forme du rouleau reste extrêmement rare dans la littérature occidentale. À quoi s'ajoutent la concentration et la densité de l'écriture, de taille

minuscule et resserrée sur un très petit espace, et la dégradation des feuillets, abîmés car c'est toujours l'extérieur qui a été manipulé, déposé dans des boîtes, etc. Pour toutes ces raisons, nous sommes en présence d'un objet unique. Il s'agit en outre d'un livre sans couverture, d'un livre à nu.

*DHS : Quelles dégradations avez-vous constatées ? Quelles restaurations ont été pratiquées sur le rouleau ?*

*AA :* La première inquiétude, encore une fois, concernait l'état général du manuscrit. Il fallait d'abord, au plus vite, le dérouler pour examiner l'intégralité des 11,85 m. Nous avons alors été immédiatement rassurés car l'intérieur – le cœur de l'objet – était en très bon état : nous n'y avons vu que des dégradations habituelles pour les manuscrits de cette période, c'est-à-dire inhérentes, au 18<sup>e</sup> siècle, à l'usage de l'encre métallo-gallique ou du papier qui se détache localement par petits morceaux. Dans le cas du rouleau de Sade, ce papier était particulièrement dégradé à l'emplacement des lignes de bordures qui se superposent recto et verso. Mais matériellement au moins, nous étions en terrain familier et aucune restauration majeure n'était nécessaire.

Scientifiquement en revanche, l'objet nous a déroutés et a soulevé d'emblée de nombreuses questions : comment Sade a-t-il fait pour assembler ces feuillets ? Comment un tel objet a-t-il pu être fabriqué en prison ? Plusieurs indices suggèrent en effet qu'il est lui-même le créateur de ce rouleau : la régularité de la marge notamment et la précision de l'emplacement du texte, qui commence toujours immédiatement après la marge, sans hésitation, ni rature. Cette disposition suppose que la marge précède l'écriture. Cette marge remplit en outre différentes fonctions stratégiques : elle préserve les bords du papier, fragilisés à chaque manipulation du rouleau, et évite la moindre perte du texte. L'écriture chevauche également les jonctions des feuillets, preuve que Sade a collé lui-même ces feuillets avant de les recouvrir. Le rouleau est donc un manuscrit techniquement pensé par l'auteur. En témoigne encore l'ultime feuillet ajouté à la fin : Sade a prévu très précisément la longueur de son texte. Il en connaît la dimension exacte au feuillet près, alors que l'ensemble représente

33 feuillets : c'est dire son impressionnant degré de maîtrise. Le rouleau est donc forcément fabriqué avant l'écriture.

Après, deux hypothèses techniques sont possibles : soit Sade a fabriqué l'intégralité de l'objet avant d'écrire, soit il a collé ses feuillets au fur et à mesure. Pour en avoir le cœur net, nous avons essayé nous aussi et suivi sa technique : en utilisant un morceau de papier du même format, nous avons reconstitué, au plus près, l'action de Sade en train d'écrire. Il nous est alors apparu très difficile, voire quasi impossible que Sade dispose, en amont, de la totalité du rouleau. Ne serait-ce que parce qu'un tel objet, sur la table de sa petite cellule, prendrait trop de place et serait impossible à manipuler. Cette hypothèse ne concerne bien sûr que le recto : au moment d'écrire au verso, Sade disposait bien sûr de la totalité du rouleau. Et il a pu alors être gêné par la quantité de papier générée par sa première phase d'écriture. Intellectuellement, ce manuscrit présente donc une situation passionnante. Au point qu'en découvrant plusieurs traces de plis sur le rouleau, nous nous sommes demandé si Sade avait lui-même plié son manuscrit, un peu à la manière d'un accordéon, pour écrire plus facilement ou de manière plus confortable sur une table.

*DHS : La matérialité de l'objet est donc étroitement liée à ses enjeux littéraires ?*

*AA :* Oui, car Sade sait exactement ce dont il a besoin et il a mûrement réfléchi son projet. Il ajoute en effet à son rouleau un ultime feuillet, sur lequel il écrit au recto et au verso en le précisant. Il avait donc tout prévu, à 36 cm près. L'étude d'un tel manuscrit est infinie, mais l'enquête sur les modalités concrètes de l'écriture que Sade y déploie fait partie des pistes les plus passionnantes à creuser. Nous disposons pour cela d'une maquette du rouleau en fac-similé. On y distingue des raccords, des ajouts et parfois même des changements d'écriture : l'encre y est ponctuellement plus claire, les lettres plus petites, si bien que l'on distingue, dans la genèse des *Cent vingt journées*, plusieurs séquences de rédaction. Reste à savoir à quel temps chacune d'entre elles correspond, à quelle vitesse Sade les écrit, à quel rythme se fait le collage, si ces phases d'écriture correspondent aux « journées » évoquées dans le texte, etc.

L'analyse doit donc se poursuivre, mais sans rien perdre de son humilité : il ne s'agit que d'hypothèses même si elles permettent,

par déductions, d'avancer. Au terme de nos observations par exemple, nous avons établi qu'il était à la fois plus pratique et plus rapide pour Sade de réaliser lui-même les collages et le lignage de ses feuillets, plutôt que de les confier à quelqu'un d'autre. Il possède certainement une dextérité suffisante pour avoir fabriqué lui-même l'objet rouleau, même s'il s'est peut-être fait livrer, en prison, les feuillets prédécoupés.

*DHS : Sade souffrait pourtant, à cette époque, de différentes maladies oculaires (voir le Journal de mon œil<sup>2</sup> dans sa correspondance). Comment concilier ces pathologies avec les conditions concrètes d'écriture des Cent vingt journées ?*

*AA :* Nous nous sommes posé les mêmes questions. Non seulement l'écriture manuscrite est minuscule et régulière, mais Sade entreprend cette rédaction durant l'automne 1785<sup>3</sup>, autrement dit à une période de l'année particulièrement sombre et où la nuit tombe tôt. Ces circonstances suggèrent qu'il s'est procuré de la lumière ou qu'il a utilisé des loupes. Les instruments d'optique deviennent en effet de plus en plus fréquents à cette époque. Ce qui est certain, c'est que Sade a délibérément choisi une écriture de très petite taille : il a donc aussi délibérément décidé de rendre son texte difficile d'accès. Nous l'avons bien senti lorsque nous avons nous-même été égarés par l'étude du rouleau. C'est du moins l'une de nos hypothèses : Sade aurait sciemment problématisé l'accès au texte car même si le rouleau était découvert, il était quasiment impossible au lecteur d'y repérer un début ou une fin, comme de déchiffrer directement les lignes. Le manuscrit des *Cent vingt journées* ressemble à un labyrinthe où l'on a vite fait de se perdre. Les titres eux-mêmes restent

---

2. En 1783, Sade souffre de violentes douleurs oculaires dont il rend compte très précisément dans sa correspondance. Il entreprend même la chronique quotidienne de ses maux dans un document qu'il intitule *Journal de mon œil*, rédigé entre le 31 janvier et le 12 juin 1783. Voir Alice M. Laborde, *Correspondance du marquis de Sade et de ses proches*, Genève, Slatkine, t. XVIII, p. 106 et sq.

3. Le texte des *Cent vingt journées de Sodome* s'achève sur l'indication suivante, aussi célèbre que le rouleau : « Toute cette grande bande a été commencée le 22 octobre 1785 et finie en trente-sept jours » : Sade, *Ceuvres*, éd. Michel Delon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 1990, p. 383.

difficiles à identifier ou ne se situent pas là où on les attend, en l'occurrence au début du texte : Sade les a disposés un peu plus loin. Pour nous qui n'étions pas forcément des lectrices de cet auteur avant l'acquisition du rouleau, lorsque nous avons découvert le texte imprimé des *Cent vingt journées* grâce aux différentes éditions qui en existent, ce fut un choc. Un tel livre est insoupçonnable, aussi bien techniquement que littérairement : il est en d'autres termes impossible, en déchiffrant le manuscrit, de deviner la longueur du texte et d'imaginer sa dimension sulfureuse.

*DHS : Lorsqu'on évoque ce manuscrit de Sade, on parle couramment du « brouillon » des Cent vingt journées. Avez-vous fait des découvertes qui obligent à reconsidérer cette désignation ?*

*AA :* Plusieurs questions subsistent encore. Mais l'hypothèse la plus vraisemblable à ce jour, proposée par Claire Lesage<sup>4</sup>, serait que Sade disposait déjà d'un brouillon des *Cent vingt journées* à Vincennes<sup>5</sup> : ce brouillon n'a jamais été retrouvé, mais le rouleau en serait une mise au propre. C'est la raison pour laquelle il contient si peu de ratures. Pour nous aussi, l'écriture régulière de Sade, qui progresse par jets ou par flux continus et réguliers, sans jamais laisser le moindre espace, confirme cette hypothèse. Comme si ce manuscrit représentait pour Sade une sauvegarde ou ce que nous appellerions aujourd'hui un fichier compressé. Sade, emprisonné, s'inquiétait beaucoup pour ses manuscrits : à son arrivée à la Bastille<sup>6</sup>, il se plaint à de nombreuses reprises des biens qu'on lui a confisqués, de ceux qu'il a perdus, des livres qui ont disparu de sa bibliothèque et ses conditions d'incarcération se dégradent considérablement lorsqu'il quitte Vincennes. Nous pensons donc qu'il a voulu protéger son texte.

Mais la confirmation de cette hypothèse exige de revenir à l'étude détaillée de sa correspondance, de découvrir quelles livraisons de papier il recevait exactement, etc. Ce sont des recherches que

---

4. Claire Lesage est responsable du service des collections à la Bibliothèque de l'Arsenal.

5. Sade est arrêté par lettre de cachet et enfermé au donjon de Vincennes le 13 février 1777.

6. Sade est transféré du donjon de Vincennes à la Bastille le 29 février 1784.



Claire Lesage a déjà entreprises et nous avons avec elle plusieurs collaborations possibles autour de ces pistes : est-ce le même papier qui est utilisé dans la correspondance de Sade et dans la fabrication du rouleau ? Quels indices temporels Sade livre-t-il dans ses lettres sur ses séquences de travail et d'écriture ? Se consacre-t-il par séances de trois heures à son manuscrit ? Et ces trois heures sont-elles pleinement consacrées à la copie ou mêlent-elles l'écriture à la réflexion sur le projet ?

*DHS : Quels ont été, lors de ce travail sur le rouleau, vos pires découragements et vos plus grandes joies ?*

*AA :* Il y a parfois une part de surprise dans notre métier : en entrant dans l'objet, nous découvrons des éléments qui font sens. Nous sommes comme des enquêteurs lancés dans un jeu de pistes. Avec le rouleau, nous avons d'abord collecté les indices livrés par la matérialité de l'objet et les questions ont surgi peu à peu. Nous nous sommes demandé comment Sade procédait, comment il préparait l'écriture de son manuscrit, etc. Mais nous n'avons pas d'emblée eu conscience des changements de lecture ou d'interprétation des *Cent vingt journées* auxquels notre travail de restauration allait donner lieu. Il a fallu pour cela un processus, enrichi par la discussion avec Claire Lesage et avec différents spécialistes de Sade, pour que nous prenions conscience de l'importance de nos découvertes. Nous connaissons très bien la matérialité des documents du 18<sup>e</sup> siècle, mais le rouleau nous confrontait à un objet totalement inédit.

Sade, en outre, est un auteur sulfureux, dont le nom est plus célèbre que ses œuvres et ce texte a lui-même la réputation d'être le plus scandaleux. L'entrée enfin rocambolesque et médiatique du rouleau dans les collections publiques justifie la profondeur exceptionnelle des questions que nous lui avons posées : ce n'est pas n'importe quel objet que nous avons entre les mains. En accord avec le directeur de l' Arsenal, Olivier Bosc, et avec la responsable des manuscrits, Claire Lesage, nous avons donc pris la décision d'un examen très approfondi.

*DHS : Quelles sont les conséquences éditoriales de vos découvertes ? Que faudrait-il idéalement faire désormais ou à l'inverse éviter absolument en rééditant les Cent vingt journées ?*

*AA :* L'idéal serait un fac-similé en l'état : qui restitue la forme rouleau et permette d'expérimenter la gestuelle de lecture originale. On pourrait également envisager un double support, comme on le fait par exemple pour des textes traduits : d'un côté, un fac-similé du rouleau et de l'autre, une transcription du texte qui en facilite la lecture, même si l'effort que représente le décryptage du texte est en soi passionnant et surtout stratégique pour Sade. Ce dispositif, on l'a vu, dissimule partiellement le texte : le travail de déchiffrement est si difficile et exige une telle concentration que la question du sens passe d'abord au second plan. La matérialité du rouleau est donc une piste passionnante qui reste à explorer plus avant. L'enquête est loin d'être terminée et les *Cent vingt journées de Sodome* n'ont pas livré tous leurs secrets.

*DHS : Votre atelier de restauration se trouve au cœur de la Bibliothèque de l'Arsenal, à la fois sous les collections et près des lecteurs. Y voyez-vous une position stratégique ? Quels liens établissez-vous entre la place de l'atelier et les différentes fonctions qu'il assume au sein de la bibliothèque ?*

*AA :* Il faut ici rappeler le contexte et l'histoire de notre atelier : ce dernier existe depuis 1970. Il s'agit d'un atelier *sur site*, qui permet de restaurer les documents qui sont eux aussi sur site. La Bibliothèque de l'Arsenal a auparavant été rattachée à la Bibliothèque nationale en 1930 : c'est la deuxième collection la plus importante après celle du roi, donc l'une des plus prestigieuses. Jusqu'en 1970, les ouvrages sont traités par l'atelier de restauration de la Bibliothèque nationale à Richelieu, comme certains papillons en témoignent encore, ou par des sites plus éloignés. Or avoir un atelier sur place offre des avantages considérables : cela permet un suivi quotidien des ouvrages, des retours de communication en direct et le traitement immédiat des documents, dont la circulation est grandement facilitée. Cela nous offre aussi l'occasion d'apporter notre regard et notre expertise aux responsables des collections : pour éclairer par exemple la date de rédaction de tel ouvrage ou analyser en détail sa matérialité. C'est tout l'in-

térêt des ateliers de restauration sur site, même si leur survie est aujourd'hui contestée et l'enjeu de batailles difficiles au sein de la fonction publique, qui a tendance à séparer les services techniques des collections en privilégiant les grands centres en périphéries, auxquels les responsables de fonds envoient les ouvrages en caisses. Mais l'on perd dans ce cas la proximité et le lien humain entre les différents acteurs, alors qu'il est capital pour la vie des objets.

Nous avons toutes et tous à l'Arsenal une longue expérience, une pratique d'autres ateliers et d'autres structures, ce qui nous permet d'affirmer sans hésitation que l'atelier de proximité reste la meilleure formule. Les restaurations sont sinon menées à distance des collections et surtout sans lien avec les responsables de fonds, comme s'il s'agissait d'*unica*. Alors qu'ici, quand nous recevons l'objet, nous connaissons à la fois son environnement, les ouvrages à côté desquels il est rangé et la collection à laquelle il appartient. Une restauration ne s'envisage jamais sans prise en compte du contexte et à l'Arsenal, nous avons la chance de travailler sur l'intégralité des fonds tout en étant au cœur des collections, dans une proximité immédiate avec elles. Cette intimité facilite considérablement notre travail et lui donne tout son sens.

*DHS : Comment définiriez-vous le travail de restauration au cœur de vos activités ?*

*AA :* Les termes de « restauration » et de « conservation » suscitent aujourd'hui de vives discussions au sein de la profession. Plusieurs collègues militent même pour la création d'un statut unique de « conservateur-restaurateur ». La restauration désigne souvent une intervention profonde dans la matérialité de l'objet ; la conservation évoque quant à elle la fabrication d'un écrin qui protège l'objet de la lumière et de la poussière. Nos interventions recoupent donc des activités différentes, mais la restauration en reste peut-être le volet le plus fascinant : elle consiste en effet à *entrer dans l'objet*. Elle engage donc une responsabilité qui la rend plus passionnante encore, voire plus troublante. C'est la raison pour laquelle le travail en équipe s'impose : aborder à plusieurs un cas difficile permet une diversité de points de vue et le croisement contradictoire des expertises. L'intervention sur l'objet reste en effet un acte critique qu'il faut décider en connaissance de cause et après en avoir mesuré toutes les conséquences.

La discipline a beaucoup évolué ces dernières années, aussi bien scientifiquement que déontologiquement. On ne se demande plus seulement aujourd'hui comment intervenir sur les objets, mais selon quelles règles. Et plusieurs principes sont désormais acquis : le choix de techniques et de matériaux réversibles par exemple, qui peuvent être retirés facilement si le diagnostic évolue, ou le choix de matériaux durables, capables de résister au temps, par contraste avec les matériaux synthétiques qui ont d'abord suscité un engouement, avant de montrer leurs limites et d'entraîner un retour aux techniques et aux matières plus anciennes. Ces dernières présentent en effet l'avantage d'avoir surmonté l'épreuve du temps : on connaît mieux leur vieillissement, si bien que l'utilisation de matériaux synthétiques est désormais soumise à des tests de vieillissement artificiels.

La restauration, entrant dans l'objet, suppose plus généralement une analyse critique des techniques et des matériaux utilisés : quels sont-ils, comment ont-ils été produits ? Nous revenons par conséquent aux sources concrètes de l'objet, ce qui permet d'ouvrir de nouvelles interprétations ou de modérer des hypothèses trop théoriques. Rien n'est plus facile que d'échafauder une piste séduisante qui va ensuite se heurter à la réalité de la pratique et à la matérialité de l'objet.

Il arrive aussi souvent que des ouvrages soient abîmés : par le temps, par les manipulations ou par une dégradation intrinsèque. L'expérimentation papetière de l'industrie du 19<sup>e</sup> siècle a par exemple produit un certain nombre de papiers très acides, qui aujourd'hui tombent en miettes. L'encre utilisée dans les manuscrits, suivant le dosage initial, peut également corroder le papier. Les objets sont aussi détériorés par l'humidité, par des insectes, par des champignons ou par des circonstances plus extraordinaires : nous possédons par exemple, à l'Arsenal, un livre traversé par une balle et donc perforé de part en part. Que faire dans ce cas ? Réparer l'ouvrage ou y laisser la marque du temps ? La Bibliothèque de l'Arsenal étant à la fois une bibliothèque de recherche et une collection patrimoniale, il nous faut trouver un juste équilibre entre ce qui se voit – ce qui se communique aux chercheurs : l'objet scientifique – et ce qui se conserve – ce qui se garde dans les collections : l'objet patrimonial. L'ouvrage, en d'autres termes, doit à la fois circuler et se conserver avec les traces de son passé.

Nous avons, pour chaque ouvrage ou chaque manuscrit, différents traitements possibles : des traitements « courts » (de moins d'une heure à quelques jours) et des traitements « longs » (plus d'une semaine, jusqu'à des centaines d'heures). C'est le cas notamment lorsque des vrillettes, ces insectes volants qui se nourrissent de papier, pondent à l'intérieur d'un ouvrage. La larve trace alors des galeries au fur et à mesure qu'elle se développe, avant de creuser un « trou d'envol » au terme de sa trajectoire. Plusieurs pages sont alors dégradées et nous intervenons pour y consolider le feuillet dentellé et permettre la consultation du livre. Si ce dernier doit être envoyé en urgence à la numérisation ou communiqué aux chercheurs pour une raison exceptionnelle, nous procédons d'abord aux réparations indispensables, avant d'appliquer les soins longs lorsque l'ouvrage nous revient. Nous nous adaptons toujours aux besoins et aux fonctions de l'objet : dans le cas d'un herbier relié en mauvais état du naturaliste Albrecht von Haller, conservé au Muséum, que nous avons eu à traiter, l'information scientifique primait sur la forme-livre : les spécimens risquaient d'être dégradés par la manipulation, si bien que l'ouvrage a été démonté.



Figure2 : Restauration du rouleau. © Béatrice Lucchese, BnF

La restauration implique donc toujours un choix et la décision d'équilibrer les points de vue sur l'objet. Nous nous permettons de vous

renvoyer, pour cet aspect, à l'ouvrage d'Aloïs Riegl, *Le Culte moderne des monuments*<sup>7</sup>, qui analyse les différentes valeurs qu'un objet peut avoir : la valeur d'usage, la valeur esthétique, la valeur historique, la valeur mémorielle, sans oublier la patine. La ruine, on l'aime ! (*rires*). Ce sont ces différentes valeurs que nous envisageons constamment. Les options même que nous choisissons sont souvent discutées et adaptées, ce qui justifie encore une fois le travail en commun et la diversité de nos regards. Nous équilibrons ainsi mieux les urgences – les dégradations constatées par le magasinier au moment de la communication de l'ouvrage –, l'actualité – les commandes ou les besoins des expositions notamment – les traitements longs et les exigences des récentes acquisitions pour la conservation du fonds.

Il arrive enfin que la mode ou un intérêt spécifique change les priorités. C'est le cas pour les archives de la Bastille, dont la valorisation a débuté grâce à un nouvel engouement dans les années 1980. Une grande partie de ce fonds est désormais numérisée, mais le travail est si important qu'il va sans doute durer encore plus de vingt ans. Nous arrivons à présent aux boîtes problématiques : celles, en très mauvais état, qui ne sont ni classées, ni foliotées, ce qui complique la prise en charge en restauration car le risque augmente d'un mélange et d'une perte. Il est donc impératif que ces documents soient au préalable classés par nos collègues bibliothécaires. Les archives de la Bastille représentent donc l'un des rares exemples de chantier au long cours, ayant donné lieu au déploiement de plusieurs techniques et de plusieurs approches. Et cette restauration est née d'une forte demande, encore accélérée par les techniques de consultation à distance.

*DHS : Diriez-vous que les gestes de votre atelier s'apparentent à un soin dispensé aux manuscrits fragilisés par le temps ? Ou au lent travail d'une enquête sur les traces du passé, aussi bien visibles qu'invisibles ?*

*AA : Si une restauration est décidée, dans le cas d'un ouvrage très détérioré, nous agissons en effet à la manière de chirurgiens. Nous sommes capables d'autopsier le livre – et donc de le décomposer*

---

7. Aloïs Riegl, *Le Culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*, Paris, Seuil, 2013.

en intégralité –, avant de pouvoir le reconstituer et lui redonner vie : nous conservons le support écrit – les feuillets –, mais reconstituons la totalité de son enveloppe, depuis la couture, qui est l'articulation, jusqu'à la couverture, qui va envelopper l'ensemble. La couverture représente en quelque sorte l'habit du livre : nous examinons donc sa matière, ses altérations et tentons, lorsque nous réparons ou recréons cet habit, de rester au plus près des textures originales. Les remplacements restent cependant exceptionnels. Mais pour réparer ou rendre vie à un ouvrage, il arrive, parmi les traitements impressionnants dont nous disposons, que nous donnions des bains aux feuillets après avoir testé la tenue des encres : l'immersion permet de nettoyer le papier de différentes dégradations et de lui redonner une certaine qualité.

Si l'on prend l'exemple, pour le 18<sup>e</sup> siècle, des archives de la Bastille, elles ont été piétinées, jetées dans la boue ou dans des fossés. Pour certains documents, nous allons donc choisir de conserver la trace de cette situation – lorsqu'elle ne recouvre pas une écriture manuscrite, la boue peut être laissée volontairement sur le feuillet –, mais pour certains feuillets dont elle recouvre l'écriture, nous allons baigner le document pour retirer la boue et pratiquer des traitements qui vont permettre à la fois la numérisation du document et sa communication en salle de lecture. Ces traitements sont en général minimalistes : on renforce juste le nécessaire, mais ils peuvent avoir une visée plus esthétique si la réintégration de la lacune est réalisée avec un papier similaire au papier d'œuvre.

Le temps d'intervention est bien sûr différent pour nos équipes et nous veillons à privilégier l'examen par objet plutôt que par période, sans quoi les siècles modernes – 19<sup>e</sup>-20<sup>e</sup> siècles –, où les ouvrages et les collections sont beaucoup plus nombreux, nous accapareraient davantage. La restauration est donc aussi la marque d'une époque : c'est une discipline qui évolue et l'un des avantages d'un atelier de restauration public, installé dans la durée et au plus près des collections, consiste précisément à garder la mémoire de ces temps enchevêtrés.

*DHS : Diriez-vous que chaque membre de l'atelier a sa spécialité ?*

*AA : Ses affinités, plutôt. Nous sommes toutes les cinq restauratrices dans l'âme, mais nous avons des domaines de prédilection*

qui se complètent. Il s'agit de périodes et de matériaux, plutôt que de techniques qui peuvent, elles, être transposées d'une matière à l'autre ou d'une période à l'autre. Certaines d'entre nous, par exemple, aiment davantage les manuscrits de l'époque médiévale, lorsque le livre est produit sur un temps très long. Ces manuscrits peuvent avoir un aspect matériellement plus brut, quand ils ne sont pas luxueux, mais ils sont source d'inspiration car ils recèlent une variété de techniques impressionnante. D'autres préfèrent les manuscrits d'auteurs contemporains : des feuille-à-feuille, dont il faut faire un livre pour s'assurer de ne rien perdre. Il faut ensuite concevoir la manière dont le livre va s'ouvrir, valoriser la spécificité de certains papiers décorés – le papier marbré, par exemple –, et concevoir l'écrin qui accueillera l'ensemble. D'autres enfin travaillent avec la réserve moderne dont les ouvrages, à partir du 19<sup>e</sup> siècle, présentent une riche variété de reliures. C'est donc une véritable créativité que nous déployons, dans le cadre d'un travail d'équipe offrant à chacune l'occasion de déployer des affinités particulières avec certains objets.

*DHS : La numérisation représente-t-elle un atout ou un risque pour l'atelier de l'Arsenal ?*

*AA :* Comme institution, en numérisant les manuscrits, nous travaillons parfois contre nos intérêts : notre première mission est en effet la sauvegarde d'un patrimoine qui appartient à tous, ce qui suppose d'accorder le plus grand soin aux objets de nos collections. Or la numérisation non seulement exige quelquefois des manipulations violentes pour l'objet, mais elle éloigne le lecteur de sa matérialité. Par là même, elle permet toutefois de diminuer la manipulation des originaux, ce qui est aussi une forme d'investissement pour le futur. Si l'on prend l'exemple du rouleau des *Cent vingt journées de Sodome*, sa numérisation sur Gallica permet certes de le lire et de zoomer dans le texte ; mais elle ne permet pas de se représenter la taille, ni la forme du manuscrit. Tout le monde le connaît désormais, tout le monde en a entendu parler, mais sa découverte matérielle provoque toujours un choc et une grande surprise : sa taille, sa forme, mais aussi la disposition de l'écriture, tout étonne et fascine les visiteurs, alors qu'il est entièrement visible sur Gallica depuis plusieurs mois. Il en va de même pour les



manuscrits médiévaux accompagnés de superbes enluminures. La numérisation offre là encore l'avantage d'être au plus près du texte, mais elle écrase l'image et estompe la subtilité du trait de pinceau, le brillant de la dorure, etc.

La numérisation représente bien sûr un intérêt car de nombreux documents ne seraient aujourd'hui plus consultables si cette technique n'existait pas. Mais elle provoque parfois des conflits d'usages : il nous est arrivé par exemple de devoir découdre un ouvrage pour sa numérisation, privilégiant ainsi l'intérêt scientifique au détriment de la valeur historique de l'objet. Nos disciplines et nos rapports aux livres sont aujourd'hui en pleine mutation et la numérisation constitue à l'évidence une rupture d'interprétations et d'usages qui place les ateliers de restauration face à des choix ou des concurrences, budgétaires notamment, qui supposent de rester vigilants. Les lecteurs, quel que soit leur âge, ont besoin de la matérialité de l'objet, malgré l'installation des écrans au cœur de nos vies et de nos apprentissages. Ils en ont la curiosité et le goût, ce dont témoigne aussi le récent engouement pour les métiers d'art.

*DHS : Vous évoquez souvent, à propos de votre travail, une restauration juste et humble. Quels sens donnez-vous à ces adjectifs ? Est-il important pour vous de mettre les plus précieux manuscrits français à la disposition et à la portée de toutes et tous ?*

*AA :* Nous sommes en effet, grâce à notre atelier de restauration, au cœur de l'histoire, mais cette histoire est l'histoire de tous. Ce qui nous porte au quotidien est donc de savoir que grâce aux objets, nous transmettons le passé et, à travers lui, une part de nous-mêmes. Nous sommes des passeurs et des passeuses d'histoires.

Et des passeurs de chair : le passé n'est pas désincarné, mais en lien étroit avec nos sens et avec nos corps. En entrant dans l'intimité de l'objet, en essayant de comprendre comment les auteurs de jadis ont procédé, nous rapprochons et revivons le passé à travers l'énigme ou la question technique qu'il nous pose. Notre travail consiste donc à prendre soin du passé, mais aussi du lien corporel avec lui.

Propos recueillis à Paris, le 8 février 2024, par Stéphanie Genand

