La conservation des collections photographiques dans les musées d'ethnographie

Autor(en): **Brandt, Christophe**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Ethnologica Helvetica**

Band (Jahr): **20 (1997)**

PDF erstellt am: **06.06.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-1007567

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Christophe Brandt

La conservation des collections photographiques dans les musées d'ethnographie

Les méthodes et techniques de conservation à mettre en œuvre pour la sauvegarde des collections photographiques répondent, pour une part, à la connaissance que nous avons des mécanismes de dégradation, mais elles sont également liées à la compréhension que nous avons de ce médium.

A la question: «comment conserver ?», se substitue immédiatement une autre: «que conserver ?» Prendre en compte cette dernière, c'est éviter les vieux schémas qui prétendent, par exemple, établir une distinction entre archives et photographies d'art, et c'est se pencher une fois pour toutes sur la spécificité de ce nouveau mode de représentation.

Du statut des épreuves aux sels d'argent

La photographie est depuis longtemps pour les ethnologues et anthropologues une activité pragmatique en même temps qu'une source d'interrogations quant à son statut. Habitués à créer et à manier des outils et des modèles théoriques issus des sciences humaines, ils développent une réflexion sur le médium photographique qui les pousse à prendre en compte les questions relatives à la lecture du document, à son objectivité et à son éventuelle fonction scientifique, au rôle de l'observateur, à la notion de point de vue, aux modes de représentation.

A ce titre, les ethnologues sont de proches parents des historiens de la photographie avec qui ils partagent bon nombre d'outils conceptuels pour tenter de comprendre le fonctionnement particulier de la photographie, simultanément document et artefact à documenter, archive et système de représentation.

Construction mentale et fruit d'une démarche artistique ou simple élément anonyme de documentation, la photographie ne cesse de nous interroger sur la relation qu'elle entretient avec le réel. C'est pourquoi on ne fera pas l'économie de la question du référent, passage obligé qui oppose depuis cent cinquante ans sociologues, historiens, photographes et artistes.

Perçue par Baudelaire et son siècle comme un simple miroir du monde, un transfert mécanique de la réalité, «la photographie s'oppose à l'œuvre d'art, produit du travail, du génie et du talent manuel de l'artiste» (Dubois 1990: 21).

Durant les années cinquante, Pierre Bourdieu, Hubert Damisch, Christian Metz et d'autres, prendront à contre-pied le concept de la «vérisimilitude» en montrant que la photographie est bel et bien une transformation du réel, un médium codé du point de vue technique, artistique, sociologique, esthétique.

Depuis lors, critiques et historiens réfléchissent à l'image aux sels d'argent davantage comme à une trace, une ombre portée du réel. La photographie est ainsi comprise comme physiquement liée à son référent dans l'acte même qui la fonde. C'est là toute la théorie de l'index, issue des recherches du sémiologue Charles S. Peirce qui, englobant le «ça a été» de Roland Barthes, tend à montrer que la photographie ne dit rien sur le sens de sa représentation. Dans l'ensemble du processus photographique, la trace

est un court instant, celui de la capture. Avant et après, la photographie est envahie par toutes sortes de codes, que ce soit le choix de l'appareil, l'angle de prise de vue, le tirage ou la diffusion de l'image dans tel circuit de distribution.

Ainsi donc, la photographie serait d'abord index et c'est ensuite seulement qu'elle devient ressemblante (icone) et qu'elle peut acquérir du sens (symbole). On comprend mieux pourquoi le médium photographique, par la nature technique du procédé – l'empreinte lumineuse régie par les lois de la physique et de la chimie – intègre, malgré lui et dans son propre mouvement, d'autres histoires, celle du paysage, de l'architecture, du vêtement, des hommes.

La photographie objet/matière

Au cours de ces cent cinquante dernières années, cette histoire du regard s'est matérialisée et fixée sur différents types de supports qui constituent, à leur tour, une histoire des procédés. La photographie opère ainsi constamment dans cette double dimension: *système de représentation* spécifique et *objet/matière* particulièrement fragile sur le plan de sa stabilité chimique.

A une époque où le tout numérique envahit les esprits, il devient utile d'établir une distinction entre consultation et lecture. Les nouvelles technologies favorisent déjà avec bonheur, grâce au CD-Rom ou au réseau Internet, la consultation sur place et à distance des épreuves de Charles Marville conservées à la Bibliothèque nationale de Paris; elles permettent également de ne plus recourir systématiquement à l'épreuve originale et contribuent ainsi à la préserver. Toutefois, la réduction des collections photographiques à leur seule dimension iconographique serait une illusion puisque la lecture d'une épreuves aux sels d'argent est aussi déterminée par la nature même du phototype; ainsi l'authenticité historique de l'épreuve, son support, sa matière sont autant d'éléments essentiels à sa compréhension.

Les collections réunies dans les musées d'ethnographie sont d'une exceptionnelle richesse et recoupent toute l'histoire du médium depuis 1839. Elles sont en partie constituées d'images réalisées par des ethnologues à l'occasion de missions et de voyages, et il n'est pas rare, au détour d'un rayon, d'y découvrir des albums du siècle dernier portant la signature de Bonfils, du baron von Stilfried ou de Felice Beato.

Demeurées inconnues et peu valorisées à ce jour, elles constituent un formidable outil de travail et de réflexion pour les ethnologues et les historiens de la photographie. Pour entreprendre leurs travaux, ces chercheurs doivent disposer de documents intacts et de première qualité, tant il est vrai qu'une épreuve pâlie ne contient plus les mêmes éléments de lecture. Il est donc essentiel aujourd'hui d'adopter, sur le plan national, une stratégie de conservation propre à assurer la pérennité de ce précieux patrimoine.

La photographie, médium fragile

Tout phototype est constitué d'un *support* (papier, cuir, verre, métal, polyester, autre) et d'un *liant* (amidon, albumine, arrow-root, collodion, gomme arabique, gélatine) contenant en suspension des halogénures d'argent ou des pigments, comme par exemple, le charbon.

La première tâche du conservateur consiste à cataloguer sa collection et à identifier chaque phototype. Il faut en effet savoir qu'il existe une bonne centaine de procédés susceptibles de former une image photographique. Pour ce faire, il demandera

l'assistance d'un spécialiste qui procédera à l'identification à l'œil, en lumière réfléchie ou rasante, sous loupe binoculaire, avec des réactifs à base d'eau ou d'alcool, ou encore à l'aide d'un spectromètre à fluorescence-x qui permet une analyse des composés inorganiques. Cette technique est utile quand il s'agit de différencier une épreuve au gélatino-chlorure d'une épreuve au collodion chlorure.

La structure des phototypes, chimiquement complexe, est particulièrement fragile et peut être altérée par les facteurs de dégradations suivants.

Les agents d'altération physico-chimique

La lumière

Les radiations que perçoit l'œil humain se situent sur une longueur d'onde comprise entre 400 et 750 nm. Au-dessous et au-dessus de ces deux valeurs existent respectivement les rayons ultraviolets (U.V.) et les rayons infrarouge (I.R.). Ces deux types de rayonnement sont susceptibles de porter atteinte aux photographies anciennes et modernes.

A l'occasion d'expositions, on veillera à protéger les salles de la lumière solaire directe. Les lampes seront équipées de filtres I.R. et U.V. et leur intensité sera adaptée au matériel exposé, soit 50 Lux pour les épreuves du XIXe siècle et les épreuves en couleur, et 150 Lux pour la photographie contemporaine en noir et blanc.

L'humidité relative et la température

Les conditions climatiques qui règnent dans les magasins sont des paramètres déterminants pour la conservation des collections photographiques. Une étude récente (Adelstein 1991) a largement démontré qu'une épreuve soumise à une humidité relative (HR) trop importante aura tendance à perdre de son contraste. Par ailleurs, l'augmentation de ce même paramètre favorise le gonflement de la gélatine, la disparition du colorant cyan pour les épreuves en couleur, et la prolifération et l'action des micro-organismes.

A contrario, une humidité trop basse contraint la gélatine à se rétracter. Les épreuves présentent alors des craquelures et il n'est pas rare d'observer, sur les plaques de verre, le décollement général ou partiel de l'émulsion.

Les collections photographiques supportent mal les variations climatiques. Il serait donc judicieux d'adapter les magasins et autres locaux d'archives aux normes internationales suivantes:

Noir et blanc	20°C et HR% 35±5
Nitrate	12°C et HR% 40±5
Couleur	0°C et HR% 30±5

Ces normes strictes doivent être adaptées de lieu en lieu en fonction des budgets et de la nature des salles de conservation.

La pollution atmosphérique

Les magasins de conservation devraient être construits de manière à demeurer naturellement stables sur le plan climatique. Cela évite l'installation d'une enceinte de climatisation, souvent délicate à maîtriser.

Dans les locaux anciens, il est parfois nécessaire de recourir à un déshumidificateur ou à un traitement général de l'air. Dans ce cas de figure, il est indispensable de filtrer l'air puisé à l'extérieur de manière à empêcher l'intrusion de particules minérales et

organiques en suspension. Il en est de même pour les gaz tels qu'oxyde d'azote, ozone et anhydride sulfureux qui attaquent la gélatine, l'argent métallique de l'image ainsi que les composés résiduels mal éliminés.

Les agents biologiques

Au moment d'acquérir une collection photographique ou en inspectant un magasin à archives peu fréquenté jusqu'ici, il est courant d'y rencontrer des champignons, des bactéries ou certains insectes qui ont élu domicile à l'intérieur des boîtes à archives, dans les albums ou entre les épreuves. Le recours à un spécialiste est alors conseillé. Ce dernier procédera à l'identification des agents biologiques et désinfectera, avec le gaz opportun, les phototypes dans un autoclave. Les magasins seront à leur tour traités.

L'attaque par les champignons peut survenir à l'occasion d'expositions itinérantes. En effet, durant le voyage, en camion ou en avion, les phototypes enregistrent de fortes variations de température et d'hygrométrie. La condensation à l'intérieur des cadres en est une des manifestations; ces épreuves exposées soudainement dans des locaux trop chauds verront le développement rapide de champignons sur la surface des tirages.

La qualité des matériaux

Trois types de matériaux posent des problèmes de vieillissement demeurés sans réponse à ce jour. Ils s'agit des supports en nitrate, des supports en diacéate de cellulose et des plaques au collodion. Sans entrer dans les détails de dégradation bien connus et largement commentés dans la littérature spécialisée, ces trois matériaux manifestent une tendance à la décomposition. La mesure de conservation préconisée consiste à les archiver séparément dans un local bien ventilé et à les dupliquer sans retard.

Les interventions humaines

Le fixage et le lavage

La première intervention humaine sur un phototype a lieu au moment où le photographe procède au traitement de son épreuve ou de son négatif. La phase du développement du phototype ne pose en principe pas de difficultés majeures, contrairement à l'étape du fixage et du lavage.

Découvert par Herschel en 1816 mais appliqué pratiquement à la photographie dès 1840, le rôle du thiosulfate de sodium comme agent fixateur est de rendre solubles les sels d'argent non exposés ou partiellement exposés, c'est-à-dire dans les blancs ou dans les demi-teintes. La qualité du bain de fixage (sa teneur en argent et autres composés résiduels) est un facteur déterminant pour la stabilité de l'épreuve.

Quant au lavage des épreuves et des négatifs, son efficacité dépend de la qualité du bain de fixage (un fixateur neuf ne contenant presque pas d'argent et autres composés résiduels s'élimine aisément alors qu'un fixateur chargé sera difficile à éliminer même avec un lavage prolongé) ainsi que de la qualité et de la température de l'eau. Une eau dure ou, mieux encore, l'eau de mer favorisent le lavage.

Les manipulations et les restaurations hasardeuses
Si l'on part du principe que les collections photographiques ne se réduisent pas à leur seule dimension iconographique, chacun admettra que c'est également un objet à manipuler avec la même précaution qu'une estampe, une sculpture ou une céramique.

Il y là de nouveaux comportements à adopter et une formation à donner aux responsables des institutions abritant des collections photographiques. Une photographie ne se photocopie pas, pas plus qu'on ne se promène dans les couloirs avec une albumine entre deux doigts. Il est essentiel de porter des gants en coton et de transporter les épreuves sur un plateau roulant ou dans le couvercle d'une boîte à archives. Enfin, les timbres à base d'encre industrielle, les adhésifs de type «scotch», les élastiques sont à proscrire.

Quant aux restaurateurs improvisés, les méfaits qu'ils provoquent, par manque de connaissance, sont souvent graves et irrémédiables.

Les matériaux pour un archivage longue durée
Les pochettes en papier utilisées pour conditionner les phototypes sont souvent réalisées à partir de pâtes mécaniques ou de papiers contenant de la colophane. On utilise également des pochettes transparentes à base de chlorure de vinyle pour archiver les diapositives. Tous ces matériaux sont à rejeter en raison des composés corrosifs qu'ils contiennent. Il conviendrait de les remplacer par des pochettes en papier neutre ou réalisées en polyester (Mylar, Terphane, etc.) dont le prix demeure encore élevé.

Conserver

En ce qui concerne les méthodes d'archivage des phototypes, il faut distinguer les trois catégories suivantes.

Les *épreuves* sont en principe montées sous passe-partout. On veillera à utiliser des cartons de haute qualité tant pour le fond que pour la fenêtre. Les phototypes seront fixés sur des charnières en papier japon ou avec des petits coins en papier neutre. Quant aux colles, elles seront fabriquées artisanalement à base d'amidon ou de méthyl-cellulose. L'archivage des épreuves montées se fait horizontalement dans une boîte de conservation. A ce stade, il est important de ne superposer, dans une même boîte, que des images de même format.

Une autre méthode consiste à supprimer le passe-partout et à conditionner l'épreuve dans une pochette en papier ou en polyester. Cette technique est intéressante pour la place qu'elle permet de gagner mais elle n'est réalisable qu'avec des épreuves de même format. En effet, des images de formats différents provoqueraient entre elles une déformation grave des supports et de la couche image.

Les *négatifs sur plaque de verre* sont conditionnés dans des pochettes en papier pur chiffon avec ou sans réserve alcaline. Ils sont ensuite archivés verticalement dans des boîtes en carton neutre ou dans des containers en aluminium anodisé. Il est important d'éliminer les étagères en bois qui contiennent trop de lignine, néfaste pour les images argentiques. On veillera à ne pas oublier le poids d'une collection sur plaques de verre et à ne pas négliger, avant tout archivage, la résistance du sol au mètre carré.

Enfin, il faudra établir une distinction entre les plaques de verre à l'albumine, les plaques au collodion et les plaques au gélatino-bromure d'argent.

Les *négatifs souples* peuvent être conditionnés dans des pochettes en polyester et archivés dans des classeurs en carton neutre. Il conviendra également d'identifier les supports sur nitrate, les supports sur diacétate et les supports sur polyester triacétate.

Restaurer

«la restauration constitue le moment méthodologique de la reconnaissance de l'œuvre d'art, dans sa consistance physique et dans sa double polarité esthétique et historique, en vue de sa transmission au futur»

Cesare Brandi

Pratiquée à l'origine par les photographes sur leurs propres images, la restauration est devenue un métier à part entière. En effet, les interventions réalisées dans le passé, comme par exemple le traitement des daguerréotypes dans une solution de thio-urée, ne nous paraissent plus compatibles avec les règles déontologiques de la profession. Ces traitements, *a priori* spectaculaires, modifient et endommagent définitivement la structure argentique des phototypes. Ils sont par ailleurs irréversibles, ce qui est inacceptable du point de vue de l'éthique professionnelle.

La pratique quotidienne du conservateur/restaurateur observe aujourd'hui une méthodologie d'intervention propre à l'ensemble des disciplines de la conservation des biens culturels. La restauration de photographies anciennes et modernes réunit un savoir-faire artistique, une formation scientifique, une bonne connaissance de l'histoire de la photographie et de l'histoire de l'art ainsi qu'une maîtrise de l'histoire des procédés et des facteurs d'altération.

Chaque phototype est ainsi documenté, les facteurs de dégradation analysés puis discutés. L'état sanitaire défini et le phototype restitué dans son contexte historique, un diagnostic est établi et des traitements sont proposés. Le résultat de ces travaux, s'ils sont entrepris, est ensuite répertorié dans un protocole de restauration. L'ensemble de ces données permettra de réaliser un suivi de l'objet au cours des années à venir.

Les quelques ateliers de restauration de documents photographiques installés aujourd'hui en Europe pratiquent avant tout des traitements de préservation (analyse des supports, reconstitution des lacunes, doublage, isolation) qui respectent le principe de réversibilité. Il y a là une prise de position claire: nous ne souhaitons pas pour l'heure entreprendre des travaux de restauration chimique dont l'issue est aléatoire. Ces méthodes, intéressantes sur le plan expérimental, offrent des résultats parfois frappants mais elles remettent en cause le principe de réversibilité des traitements, élément essentiel de la charte internationale de restauration.

La plus grande prudence demeure donc de rigueur. La restauration des épreuves photographiques est une discipline récente et notre rôle consiste avant tout à documenter les altérations, à analyser les facteurs de dégradation et à promouvoir les méthodes de conservation. C'est en faisant preuve de patience et d'humilité que nous parviendrons à transmettre intact ce précieux patrimoine aux générations futures.

Summary

There is a complex relationship between photography and what is real. In 1859 Baudelaire understood photography to be a simple «mirror of the world», a mechanical transfer of reality. Since then, critics and historians have been looking at the photographic image mainly as a trace, a shadow cast by what is real. A photograph is thus understood as being physically linked with its subject through the act of photographing.

Whether it starts with an idea resulting in a creative act or is simply an anonymous element of documentation, the photographic image operates simultaneously in this double dimension: it documents a reality – the document per se – but does not make any sense of this representation. The history of the medium of photography integrates in its development other histories, those of landscape, architecture, style of clothing, people... It is an integrating part of our national heritage and at the same time throws new light on it.

In the course of the last one hundred and fifty years, this history of viewing has materialized and been based on various types of support which in turn constitute a history of processes. Photography is not only a system of representation but also creates an object or a material which is particularly fragile as far as its chemical stability is concerned. It is made up of a support and a binder with suspended silver halide which is subject to rapid changes. The factors causing degradation are numerous and often connected: faulty treatment of the photographs at the time of their taking, adverse climatic conditions, atmospheric pollution, inadequate materials for long-term storage as well as manipulation by people.

The restoration of photographs is a recent practice, forming part of the tradition and the methodology of safekeeping cultural valuables. Work undertaken on the great international collections mainly consists of preservation involving documentation of the photographs, restoration using reversible treatments only, and conservation.

Bibliographie

ADELSTEIN PETER Z.

1991. «Recent findings on acetate film stability», in: *Sauvegarde et conservation des photographies, dessins, imprimés et manuscrits,* p. 78-90. Paris: CRCDG.

BRANDI Cesare

1963. *Teoria del restauro*. Roma: Edizione de historia e de litteratura. 160 p.

BARTHES Roland

1980. *La chambre claire: note sur la photographie*. Paris: Seuil / Gallimard. 193 p. [Cahiers du Cinéma]

BOURDIEU Pierre

1965. *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Minuit. 360 p.

DUBOIS Philippe

1990. *L'acte photographique et autres essais*. Paris: Nathan. 309 p.

HENDRICKS Klaus B.

1991. *Fundamentals of Photographic Conservation: a study guide*. Toronto: Lugus. 560 p. [National Archives of Canada]

LAVEDRINE Bertrand

1991. *La conservation des photographies*. Paris: Presses du CNRS. 158 p.

PEIRCE Charles Sanders

1978. *Ecrits sur le signe*. Paris: Seuil. 262 p. [L'ordre philosophique]

REILLY James M.

1986. *Care and identification of 19th-century photographic prints*. s.l.: Kodak. 116 p.