LE TRAITEMENT TECHNIQUE DE L'IMAGE, L'EXPERIENCE FRANÇAISE

François Lemaire

Si le document audiovisuel appartient aujourd'hui au champ d'investigation de l'historien, la recherche reste fortement conditionnée par l'acessibilité des collections. Dans ce domaine, la France pourrait faire figure de terrain privilégié: lieu de naissance de la photographie et du cinéma son patrimoine apparaît potentiellement riche et diversifié; dès l'origine, l'Etat s'est intéressé à ces inventions: les travaux de Daguerre furent soutenus et présentés à l'Institut par Arago. Sous le Second Empire de nombreuses commandes officielles furent passées tandis qu'à partir de 1859 la photographie eut son salon au Palais de l'Industrie ou que les premiers clichés entrèrent dans les collections de la Bibliothèque Nationale en 1851. La durabilité des images enfin, fut aussi l'un des axes de recherche des premiers inventeurs.

Pourtant la conservation de ces supports s'avère récente et l'histoire de sa mise en place n'a rien de linéaire, ni d'évident. Comment s'est donc constitué le patrimoine audiovisuel? Quel bilan dresser des actions ménées pour sa sauvegarde? De quelles structures et de quels moyens dispose la recherche pour en améliorer la connaissance technique et la restauration? Tels sont les trois axes de cet exposé qui permettront d'apprécier l'expérience de la France dans le domaine du traitement technique des images.

• • •

L'émergence de fonds photographiques ou cinématographiques s'est produite selon une lente évolution au sein des institutions chargées de la Conservation, passées graduellement d'une acceptation passive à une politique de collecte volontaire, sous l'effet d'une prise de conscience de leur valeur historique et artistique. En revanche l'élaboration et l'application d'une politique de sauvegarde adaptée à la nature spécifique des supports audiovisuels est un phénomène récent et le bilan des actions menées dans les grandes collections présente un tableau contrasté.

Les photographies firent leur entrée dans les collections publiques quelques années seulement après l'invention de cette technique. Pourtant, il ne s'agit pas à l'origine d'une action délibérée ayant expressement pour but leur conservation. Dans le cas le plus simple, les épreuves photographiques furent considérées comme le prolongement d'autres techniques de reproduction et intégrées naturellement à des collections plus anciennes de documents graphiques, dessins ou gravures. A cet égard, les cabinets d'estampes des musées ou des bibliothèques jouèrent un rôle fondamental, principalement celui de la Bibliothèque Nationale (1851) ou celui du Musée Carnavalet (1872). D'autres fonds se constituèrent de façon organique, tel celui de la Société Française de Photographie (1854), fruit de son activité de promotion en faveur des artistes ou des praticiens. Plus entreprenantes, certaines institutions admirent dans un but documentaire et en complément d'autres sources iconographiques, gravures, cartes ou plans, des fonds photographiques illustrant leur domaine d'activité ou de recherche: Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts (1862), Bibliothèque Historique de la Ville de Paris (1872), Académie des Sciences (1839), ou Société de Géographie (1881).

Les organismes reçurent les photographies, tout d'abord sous formes de dons, témoignages de gratitude d'anciens usagers (la bibliothèque de l'Institut obtint les photographies des voyages en Egypte de Maxime du Camp ou celles d'Aimé Civiale dans les Alpes) ou encore contribution à une mission d'enseignement (les compagnies de chemin de fer transmirent leurs fonds à l'Ecole Nationale des Ponts et Chaussées). Par ailleurs, le cadre législatif du Dépôt Légal permit à la Bibliothèque Nationale de recueillir régulièrement des tirages. Bien que la loi n'ait mentionné la photographie qu'à partir de 1943, les artistes avaient pris l'habitude de déposer leurs tirages dès 1851 appréciant la garantie que leur offrait cette institution pour assurer leur propriété artistique et se conformant à l'usage qui prévalait pour les images, soumises au Dépôt Légal depuis le XVIIè siècle. Enfin des politiques plus volontaires caractérisèrent quelques institutions; politique

d'achat: en 1853 la Bibliothèque Nationale fit l'acquisition des reportages d'Henri le Secq sur les cathédrales de Chartres, Reims et Strasbourg; politique de commande de reportage auprès de photographes parfois prestigieux: en 1851, la Commission des Monuments Historiques confia à cinq artistes, Baldus, Bayard, le Gray, le Secq et Mestral la mission de photographier les monuments de l'Antiquité et du Moyen Age, édifiés sur le sol Français. Une seconde campagne eut lieu en 1875, complétée par le travail régulier de nombreux photographes attachés à la commission. Ainsi se sont constituées la Archives Photographiques de la Direction du Patrimoine au Ministère de la Culture; à un échelon plus modeste, l'Ecole Nationale des Ponts et Chaussées développa l'enseignement de la photographie et eut sa propre production. En revanche, dans les services d'Archives, la pratique administrative fit entrer peu à peu, par le biais des versements, de supports photographiques intégrés à des dossiers. Ainsi, dès le 19ème siècle, Archives, Bibliothèques, Musées ont recueillis des photographies au même titre que les documents plus traditionnels qu'ils avaient vocations à conserver.

En ce qui concerne les films, les implications commerciales furent déterminantes et entrainèrent en France comme ailleurs, plusieurs vagues de destructions massives, la première frappa, à l'issue de la guerre de 1914-1918, le cinéma «primitif», la seconde fit disparaître de nombreux films muets lorsqu'apparut le parlant, enfin, l'interdiction d'utiliser le support nitrate provoqua, au cours des années 50, la disparition d'une large part de la production antérieure.

Pourtant c'est à Paris qu'avait été publié en 1898 l'opuscule de Boleslav Matuszewski, *Une nouvelle source de l'histoire* qui marqua la naissance de l'idée de cinémathèque. Mais, en dépit de cette prise de conscience précoce, l'évolution vers la notion de patrimoine cinématograhique ne s'imposa que très lentement. Au début du siècle, les premiers fonds qui se constituèrent furent ceux des maisons de productions, Pathé, Gaumont, pour lesquelles les images avaient une valeur commerciale avant tout. Avec la Première Guerre Mondiale, les Armées créèrent un Service Cinématographique dont l'une des missions fut d'oeuvrer à la constitution d'archives historiques. Mais aucune disposition concrète ne fut prise et, en 1919, avec la dissolution de la Section de Production, les films réalisés, véritable mémoire du conflit, furent, cédés à une société privée d'exploitation.

Avec les années 30, se développa enfin, à l'échelon international un intérêt artistique pour le cinéma des origines qui entraina la création des cinémathèques. En France, une initiative privée et originale celle d'Albert Kahn fondateur des «Archives de la Planète» avait largement contribué à faire du film un témoin privilégié du fait social. Financier mais aussi lettré, ami du philosophe Bergson, Albert Kahn (1860-1940) était animé d'un idéal généreux et s'était donné pour mission de contribuer à l'établissement de la paix universelle en diffusant auprès des élites intellectuelles et politiques une meilleure connaissance des peuples, de leurs cultures et de leurs aspirations. Utilisant sa fortune au service de ses idées, il dépêcha dans le monde sept opérateurs-photographes qui, de 1910 à 1930, furent chargés de constituer l'inventaire photographique de toute la surface du globe occupée et aménagée par l'homme telle qu'elle se présente au début du XXè siècle. Ces Archives de la planète forment aujourd'hui un ensemble documentaire unique de 170.000 m de films et plus de 72.000 plaques de verre autochromes. Puis, en 1936, à l'instigation de cinéphiles passionnés, Franju, Langlois et Mitry naquit la Cinémathèque Française, association privée que se donna pour but de «conserver et diffuser les films de répertoire».

L'Etat ne prit que peu à peu conscience de ses responsabilités: il accorda d'abord des subventions aux institutions existantes (Cinémathèque Française) avant de s'engager dans une véritable politique de conservation en créant, en 1969, le service des Archives du Film.

Les archives de la télévision suivirent une évolution similaire: les stocks furent d'abord constitués pour répondre aux besoins de l'exploitation, rediffusion d'émission ou réemploi de plans

dans le montage de nouveaux produits, avant d'être organisés et gérés pour une conservation à long terme. Ce ne fut qu'en 1982 soit plus de trente ans après la constitution de la première cinémathèque à l'O.R.T.F., que la législation enterina le caractère patrimonial des documents de radio et de télévision par la loi de 1982 sur la communication audiovisuelle.

Bien qu'elle se soit déroulée longtemps dans l'indifférence, l'accumulation de ce patrimoine au sein des institutions chargées de la conservation fut le support du renversement de tendance qui débuta, il y a une trentaine d'années par la reconnaissance du fait photographique avant d'aboutir dans le courant des années 80, à la mise en place officielle d'une politique de conservation spécifique pour l'ensemble des documents audiovisuels.

Cette prise de conscience se concrétisa dans les travaux de quelques historiens, Marc Ferro, Pierre Sorlin ou Raoul Girardet qui eurent pour l'image un nouveau regard et lui donnèrent valeur de source à part entière. Cette nouvelle problématique suscita bien sur un écho auprès des responsables de la conservation, archivistes, bibliothécaires qui, dans leur souci de servir la recherche historique, furent conduits à s'intéresser davantage à la sauvegarde de ces documents. En parallèle, des préoccupations sur la durabilité des supports se firent jour chez les professionnels, autour du photographe Jean Dieuzaide ou lors de rencontres comme le Salon de la Photographie en raison de l'évolution de la technologie et du peu de fiabilité de certaines innovations (papiers plastiques, procédés couleurs).

Ces nouvelles approches, issues de milieux très divers, trouvèrent fort heureusement des points d'appui institutionnels, dont le plus solide fut la Bibliothèque Nationale. Sous l'impulsion du conservateur en chef du Cabinet des Estampes Jean Adhémar, elle intensifia ses acquisitions ce qui permit d'éviter la dispersion de nombreuses collections proposées sur le marché. Puis avec la nomination, au tournant des années 70, de deux conservateurs chargés exclusivement de la photographie, une politique cohérente put être mise en place: individualisation des fonds photographiques jusqu'alors dispersés dans les séries thématiques, reconditionnement des supports, et organisation d'exposition grâce à l'ouverture d'une galerie.

Sous son égide se créa une synergie dont furent issues les principales innovations, évolution du cadre législatif, elaboration d'un savoir technique... L'Etat en effet, acheva sa réflexion sur le Dépôt Légal des oeuvres audiovisuelles en complétant la loi du 21 juin 1943 par deux décrets d'application: celui du 30 juillet 1975 concernant tous les supports autres que le film et celui du 23 mai 1977 pour les oeuvres audiovisuelles sur support film. Ces textes confièrent à la Bibliothèque Nationale la gestion de l'ensemble de ces dépôts, tandis que la préservation des fonds fut confiée par délégation au C.N.C. pour le film et à l'I.N.A. pour les documents de télévision.

Il promulgua en 1979 la loi sur les Archives: pour la première fois elles bénéficièrent d'une définition large puisque furent désignées comme tels l'ensemble des documents quelle que soit leur date, leur forme, leur support matériel, etc.... Enfin, il organisa par un ensemble de textes les missions de l'Institut National de l'Audiovisuel. L'INA fut créé par la loi du 7 août 1974 et ses missions, notamment la conservation des archives audiovisuelles furent confirmées par la loi du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication. Ainsi en une dizaine d'années l'Etat, reconnut officiellement l'obligation d'assurer la sauvegarde du patrimoine audiovisuel.

L'élaboration d'une connaissance scientifique des supports fut l'ultime et indispensable étape de ce dispositif. Elle s'appuya sur des institutions déjà spécialisées: le Centre de Recherche sur la Conservation des Documents Graphiques créé en 1963 qui développa, à partir de 1978, un département consacré aux matériaux photographiques, ou sur des organismes nouveaux: l'Atelier de restauration photographique de la Ville de Paris ouvert en 1983 et animé par Anne Cartier-Bresson.

Ce savoir fut diffusé grâce à des structures associatives: Interphotothèque qui regroupe l'ensemble des services détenteurs de collections photographiques et qui édita en 1977 la première publication consacrée aux problèmes techniques: *la conservation des images fixes*. Dans le même but, de nombreux services firent part de leurs expériences au cours de conférences ou de stages. Des colloques portèrent le débat devant un public de plus en plus large. En novembre 1984, Paris-audiovisuel en organisa un sur le thème *Conservation et restauration du patrimoine photographique*. Deux congrès nationaux des Archivistes Français en 1985 et 1986 traitèrent des Archives Audiovisuelles, sujet repris en 1988 lors du Congrès International des Archives qui se tint à Paris.

Mais surtout plusieurs évènements artistiques consacrèrent définitivement la valeur du patrimoine photographique et cinématographique auprès du grand public. En 1986, l'ouverture du Musée d'Orsay et la présentation de photographies au sein des collections permanentes, peinture ou sculpture témoigna de la volonté de les protéger, de manière irrémédiable, en les tirant du mépris qui les avaient longtemps entourées.

Ce musée accueillit également les manifestations qui se déroulèrent en 1988 pour le cinquantième anniversaire de la Fédération Internationale des Archives du Film et surtout l'exposition *A la recherche des films perdus* destinée à sensibiliser les personnalités du cinéma, de l'audiovisuel et le grand public aux aspects scientifiques, techniques et méthodologiques de la sauvegarde du film. Dans le même mouvement, de nombreux musées ou bibliothèques de province exhumèrent des fonds tombés jusqu'alors dans l'oubli: la ville de Strasbourg commença en 1981 le recensement de plusieurs centaines de milliers de photos dispersés dans différents services culturels; le Musée des Beaux Arts de Bordeaux reçut récemment en donation le fonds de la maison Goupil, éditeur d'estampes et de photographies de 1827 à 1920.

Enfin, le cent cinquantième anniversaire de la photographie en 1989 traça de nouvelles perspectives. Jack Lang, Ministre de la Culture, au cours d'une conférence de presse, confirma l'engagement du gouvernement en faveur de la photographie, tant du point de vue du patrimoine que de la création. En octobre de la même année, il créa la Commission Nationale de la Photographie qui coordonne les actions de sauvegarde, de recensement ou de diffusion.

A Paris, quatre expositions permirent une redécouverte de la photographie ancienne: *la photographie révélée* (Archives Nationales), *l'Invention d'un Art* (Centre Georges Pompidou), *Paris et le daguerréotype* (Musée Carnavalet) et *Invention d'un regard* (Musée d'Orsay).

La même année, l'Institut Français de Restauration des oeuvres d'art ouvrit son premier cycle de formation de restaurateurs de photographies parachevant ainsi la mise en place, depuis environ cinq ans, de cycles d'enseignement d'histoire de la photographie destinés aux professionnels de la conservation (Ecole du Louvres).

o o o

En une dizaine d'années, la nécessité de préserver les supports audiovisuels est devenue une conviction unanimement partagée. Mais les applications concrètes sont récentes et demeurent multiformes: quelques pôles se dessinent autour d'institutions qui ont développé des expériences variées mais riches dans leur complémentarité.

La Bibliothèque Nationale compte 4 millions de documents et ses collections, qui continuent d'être régulièrement alimentées par les acquisitions et le Dépôt Légal, illustrent toutes les techniques photographiques qui se sont succédées depuis 1851. Exclusivement collectées sous forme de tirages papier, les photographies ont bénéficié du savoir-faire élaboré par l'atelier de restauration au profit des collections plus anciennes. Toute restauration chimique des émulsions est exclue. Les interventions pratiquées sur les documents ne cherchent pas à améliorer le rendu ou effacer les altérations, mais à assurer leur préservation en l'état, en leur créant un environnement chimi-

quement neutre qui stabilise leur évolution. Ce travail repose sur une identification précise du procédé, suivi du montage de la photographie sur un support correspondant aux normes de conservation et répondant aux principales fonctions du cabinet des Estampes: faciliter la consultation recto/verso afin de ne perdre aucune des annotations manuscrites permettant l'identification du cliché et rendre possible la mise sous cadre du document pour une exposition.

Ce type de traitement se retrouve dans les collections constituées de tirages précieux, notamment les musées. Le Musée d'Orsay réunit, depuis 1979, plus de 15.000 clichés dont 2.000 sont désormais restaurés grâce à un spécialiste formé à la Bibliothèque Nationale. De plus, ce fut l'une des premières collections publiques à acquérir des négatifs papier et à mettre l'accent sur leur qualités esthétiques lors d'expositions.

Le Service des Archives Photographiques de la Direction du Patrimoine a pour vocation essentielle la conservation d'un million cinq cent mille négatifs sur plaque (colodion et gélatino-bromure) ou sur supports souples. Depuis 1982 ces documents on été installés au Fort de St Cyr (Yvelines) dans des locaux conçus spécialement: une attention toute particulière a été portée aux matériaux utilisés; l'ensemble des unités est maintenu en atmosphère contrôlée à 19° et 50% HR; une chambre froide à 12°, 40% HR ext aménagée pour le rangement des négatifs sur verre au collodion; les supports sont stockés dans des containers en aluminium anodisé. Enfin, dans le souci de concilier les exigences de la conservation et de la diffusion, un programme de contretypage systématique de certains fonds a été établi afin d'éviter, dans toute la mesure du possible, la consultation des originaux. Pour faire connaître son action, le Service des Archives Photographiques organise régulièrement des stages de formation.

L'Espace départemental Albert Kahn représente un troisième pôle autour duquel s'est développé un savoir technique particulier, lié à la présence de 72.000 plaques de verre autochromes.

La volonté de conserver et de mettre en valeur ce patrimoine conduisit le département des Hauts de Seine à financer en 1977 l'équipement d'un laboratoire photographique interne au musée, animé par deux photographes qui, face à la nécessité de traiter un fonds d'autochromes, se sont spécialisés dans la connaissance de ce procédé rare et précieux: ils mènent des recherches dans le domaine du tirage et de la conservation de ce support et effectuent un travail de documentation sur la photographie en couleur (historique de ces techniques et expérimentation des matériaux actuels).

C'est en 1969 que le Centre National de la Cinématographie reçut la charge d'assurer la sauvegarde des films cinématographiques et que fut crée la Service des Archives du Film. Depuis cette date plus de 1.500 déposants, producteurs, distributeurs, laboratoires, administrations, collectionneurs ou auteurs ont remis 790.000 bobines soit 95.000 titres parmi eux 25.000 sur support nitrate. Aux films s'ajoutent les affiches, photographies, scénario, appareils anciens de prise de vue ou de projection qui représentent autant de témoignages sur l'évolution de cet art. Installé sur les terrains de l'ancienne batterie de Bois d'Arcy (Yvelines), le service dispose pour les films, de bâtiments de sécurité en parois isothermes avec revêtements en panneaux d'aluminium et prévus pour un conditionnement permanent à 12° et 50% HR. Pour les films nitrate, plus de 180 cellules sont aussi conditionnées selon les mêmes normes. Depuis sa création, ce service se mobilise pour le sauvetage des films nitrate; c'est seulement en 1961 qu'un décret a interdit en France la circulation, la distribution et la programmation de films cinématographiques établis sur support inflammable. Mais, de fait, la fabrication avait cessé depuis 1954. C'est dire que la production française antérieure est condamnée si les oeuvres ne sont pas transférées sur les supports actuels. En 1951, Kodak a estimé la longévité du nitrate à 50 ans. Ce qui laisse une quinzaine d'années seulement pour effectuer une sauvegarde. Pour traiter ce problème, un laboratoire a été mis en

place au Service des Archives du Film et des équipements spéciaux ont été réalisés avec le concours financier de l'enveloppe recherche du Minstère de la Culture. Dès leur entrée les films transitent par la section vérification qui assure leur examen détaillé: état chimique, physique, mesure du retrait, relevé des déteriorations mécaniques. Les résultats sont codifiés sur une fiche d'inventaire qui permet le suivi des collections et constitue un plan de travail pour les restaurateurs. En fonction des urgences, la section «laboratoire» effectue ensuite tous les traitements de surface, nettoyage, dépolissage, etc... grâce à une tireuse optique spéciale, les formats spéciaux aujourd'hui obsolètes (films Lumière à perforations rondes, 9,5 mm, 17,5 mm, 28 mm), peuvent être transférés sur format 35 mm ou 16 mm. Seuls les travaux de développement sont effectués en liaison avec les laboratoires cinématographiques privés. Ces traitements techniques sont complétés à la section archivage et documentation par un travail d'identification et de catalogage.

Le Service des Archives du Film, tant en raison de ses installations que de son personnel spécialisé, représente le véritable point de référence pour la sauvegarde du support film. Il assure en outre la conservation inerte de la seconde collection de films anciens en France, celle de la Cinémathèque Française. Compte-tenu de sa volonté de diffuser les oeuvres, cette dernière participe activement au contretypage des supports nitrate et restaure près de cent films par an, régulièrement présentés dans la salle de projection qu'elle possède à Paris.

L'INA s'est forgé une autre spécialité, celle de la connaissance des supports vidéo. En effet, l'Institut est chargé de la conservation et de l'exploitation des Archives des Sociétés Nationales de programme [1], Radio France, Radio France Internationale, A2, FR3, archives dont il devient propriétaire trois ans après leur première diffusion. Cet ensemble représente un million de documents soit la production radiophonique depuis 1936 et la production télévisée depuis 1949, auxquelles s'ajoute le fonds des Actualités Françaises (1940-1969). Depuis 1982, l'INA développe une politique d'archives autour de quelques grands axes: extension de la gestion informatisée (recherche documentaire, gestion des droits relatifs aux émissions, contrôle des stocks), inventaire systématique des fonds, politique de restauration et de transfert. L'utilisation croissante de la vidéo dans la production télévisée et surtout les mutations perpétuelles de cette technologie font de l'INA non seulement un terrain privilégié d'observation de tous les problèmes techniques: durabilité des supports, altérations, méthodes de restauration, mais aussi un lieu indispensable de collection des différents matériels qui se sont succédés en fonction du renouvellement de standards et qui sont aujourd'hui nécessaires pour la relecture de documents anciens. L'INA dispose ainsi d'une matière assez abondance et d'un recul suffisant pour proposer des études complètes et fiables.

Enfin, une troisième expérience bien plus modeste mais correspondant à un cas de figure intéressant peut être mentionnée, celle de l'Etablissement Cinématographique et Photographique des Armées qui gère une cinémathèque de 80.000 bobines soit la production des Armées depuis 1915, stockée au Fort d'Ivry (Val de Marne) depuis 1945. 17.000 bobines sur support nitrate sont en cours de contretypage. Or cette cinémathèque à la double vocation de préserver un patrimoine et de mener une politique d'exploitation commerciale des images, exploitation qui menace d'usure non seulement les copies positives utilisées comme exemplaires de consultation mais surtout les négatifs et marrons manipulés dans les laboratoires pour la fabrication des éléments commandés par la clientèle. Pour préserver définitivement les films, l'option a été prise réaliser, pour tout contretypage de film nitrate, deux éléments de première génération, l'un placé en réserve, l'autre en exploitation: deux marrons lorsque le travail s'effectue à partir du négatif original ou bien deux contretypes lorsque le seul original conservé est un positif. Dans le même but, les films les plus communiqués sont transférés sur des supports vidéo, master 1 pouce et VHS avec timecode à l'image, qui permettent la consultation et la fourniture d'une partie des commandes.

• • •

La volonté de préserver le patrimoine audiovisuel a entrainé l'élaboration d'un nouveau savoir technique, destiné à répondre aux besoins des conservateurs et restaurateurs. Ces recherches ont plusieurs caractéristiques: elles s'élaborent dans un cadre institutionnel qui garantit le respect d'une déontologie propre où la finalité n'est pas de restituer les qualités esthétiques d'une oeuvre, mais d'assurer sa stabilité dans le temps et de permettre la reversibilité de toutes les interventions; elles sont aussi marquées par une grande prudence qui interdit toute intervention chimique sur les oeuvres, les expérimentations n'étant menées, à l'heure actuelle, que pour parvenir à une connaissance précise des procédés ou des composants. Deux centres, de statut très différent, concourent à l'avancement de ces travaux, le Centre de Recherche sur la Conservation des Documents graphiques, et l'Atelier de restauration Photographique de la Ville de Paris.

Le Centre de recherches sur la Conservation des Documents Graphiques créé en 1963 est une unité mixte CNRS. Ministère de la Culture et de la Communication, lié par une convention à la Bibliothèque Nationale et au Muséum d'Histoire Naturelle. Son but est de promouvoir des recherches sur la conservation et la restauration de tous les documents détenus par les bibliothèques, les Archives, ou les cabinets de dessin des musées. Ses premiers travaux ont portés sur les matériaux traditionnels (papyrus, parchemin, papier, cuir, encre...) avant d'être étendus à l'audiovisuel (matériaux photographiques, archives sonores). Pour tous ces matériaux, les recherches suivent deux orientations dont la première est la recherche appliquée. Afin, de conserver un document dans son état originel pour une durée illimitée dans le temps, il est souvent nécessaire, compte-tenu des altérations constatées, d'effectuer des restaurations. Dans ce but, le CRCDG s'efforce de définir des matériaux et les techniques appropriées, par la sélection de nouvelles matières premières, l'élaboration de produits adaptés à des besoins particuliers et non commercialisés, la mise au point de nouveaux procédés. D'autre part, tous les problèmes posés par la conservation proprement dite sont étudiés: climatologie, choix des matériaux de stockage, définition des conditions optimales de conservation.

La recherche analytique constitue le second volet de ses activités. Son but est l'analyse et l'identification des différents composants des documents graphiques afin d'informer les restaurateurs sur la nature précise des matériaux qu'ils ont à traiter et de fournir aux chercheurs des éléments pour la datation ou l'origine des documents. Enfin, de ce travail de recherches découle la volonté de diffuser des informations auprès des utilisateurs. Des cours théoriques et pratiques sont dispensés par les chercheurs du centre auprès des étudiants de différentes formations: Paris I (UER d'Art et d'archéologie), Institut Français de Restauration des Oeuvres d'Art, formation des conservateurs du patrimoine, formation continue de stagiaires français et étrangers. Il publie régulièrement les résultats de ses travaux soit par l'intermédiaire de revues françaises et étrangères, soit dans des recueils édités depuis 1980 par le CNRS pour les deux premiers, puis par la Direction des Archives Nationales pour les suivants [2].

De création plus récente, l'Atelier de restauration des photographies a été mis en place en 1983 à l'initiative de la Direction des affaires Culturelles de la Ville de Paris. D'une part, cette dernière abrite, dans ses musées et bibliothèques, en plus des fonds exceptionnels de tirages de Marville et Atget, un ensemble très riche d'épreuves du Second Empire et, aujourd'hui encore poursuit ses acquisitions, tant dans le domaine de la photographie ancienne que dans celui de la création moderne et contemporaine. D'autre part en 1980, elle se lança dans une véritable politique photographique en organisant une manifestation biennale qui connut très vite un grand succès: le «Mois de la Photo». La rencontre de cette volonté et d'un potentiel encore inexploité

a eu pour conclusion naturelle la mise en valeur du patrimoine ancien. Cet atelier qui compte sept personnes remplit des fonctions multiples: la plus originale est la restauration des tirages et clichés, spécialité d'Anne Cartier-Bresson auteur d'une thèse publiée en 1984[3]. Les travaux sont effectués en priorité sur les collections de la Ville de Paris, mais, compte - tenu de son caractère unique, l'atelier effectue aussi des restaurations ponctuelles pour de nombreuses institutions. Il dispose également de sections plus traditionnelles: une section archivage qui assure un suivi des traitements individuels ainsi que des contrôles périodiques de l'ensemble des fonds; une section reproduction qui complète les travaux de préservation des oeuvres précieuses ou fragiles en permettant de limiter leur consultation ou leur manipulation. Enfin, l'Atelier prend en charge la formation d'un ou deux stagiaires par an et assure des cours ou séminaires d'information sur les procédés photographiques anciens.

Les normes de conservation ainsi élaborées trouvent des relais de diffusion auprès de différentes associations professionnelles: «Interphotothèque» est un premier centre d'études audiovisuelles qui réunit les responsables des services photographiques publics animé par la Documentation Française[4]. Il effectue le recensement de toutes les photothèques quelles que soient leurs origines et mène une action de normalisation des méthodes de traitement grâce à la publication de périodiques *Interphotothèque Actualités* ou de dossiers thématiques[5] et à l'animation de groupes de travail et à l'organisation de visites, d'échanges.

D'avantage tournée vers les problèmes techniques, l'Association pour la Recherche Scientifique sur les Arts Graphiques (ARSAG) a pour objectif de faire passer les messages scientifiques dans la pratique quotidienne. La présence des administrations et établissements publics responsables au niveau national de la conservation lui confère un rôle quasi-officiel de conseil auprès de ses membres, institutions, individuels, ou sociétés privées. Le CRCDG en est l'élément moteur et les résultats de ses travaux sont ainsi portés à la connaissance de chacun grâce au bulletin les *Nouvelles de l'ARSAG* ou, de manière plus originale, par des contacts directs et ponctuels avec les conservateurs ou restaurateurs, lorsqu'ils se trouvent confrontés à des difficultés que le centre est à même de régler: il peut s'agir de conseils, d'analyses à effectuer, de traitements à prescrire en cas d'urgence (inondations...). Cette disponibilité fait de l'ARSAG un lieu d'échanges précieux pour les responsables de collections.

Dans un cadre strictement institutionnel, deux commissions récemment mises en place par le Ministère de la Culture ont permis de rompre l'isolement, voire la rivalité, de grands organismes de conservation et de tendre vers une harmonisation des actions de conservation. La Commission Nationale de la Photographie créée en 1989 apporte une aide aux administrations pour toutes les opérations d'inventaire, de sauvegarde ou de valorisation. Un an plus tard, la Commission Scientifique des Archives du film, où siègent les responsables des cinémathèques ainsi que des historiens du cinéma ou des experts, a entrepris la coordination des actions de contretypage du film nitrate. A plus longue échéance, son objectif pourrait être, selon des besoins actuellement ressentis, de faire respecter des normes de qualité propres à la conservation par les laboratoires cinématographiques privés qui traitent les documents.

La diffusion du savoir technique serait incomplète sans son intégration dans des programmes d'enseignement. Plusieurs cycles d'études lui consacrent une part relative: l'UER d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris I, l'Ecole Nationale de la Photographie d'Arles qui sensibilise ses élèves, avant tout destinés à être des créateurs, par une initiation à la conservation et à la restauration, au cours de la troisième année. Mais l'innovation la plus importante demeure la création d'un diplôme spécifique de restaurateur-photographe à l'Institut Français de restauration des Oeuvres d'Art qui allie recherche théorique et travaux pratiques au cours d'un cycle de 4 années, qui inclut chimie,

histoire des matériaux photographiques, histoire de l'Art et qui s'achève par la rédaction d'un mémoire pour l'obtention du Diplôme d'Etudes Approfondies en Restauration d'Oeuvres d'Art.

Si les principales options en matière de traitement technique peuvent être aisément caractérisées, le traitement documentaire en revanche reste marqué par une très grande diversité et par un retard important. La plupart des fichiers répondent encore à des pratiques internes. Quelques expériences seulement correspondent à des projets aboutis: - le fonds ATGET a fait l'objet d'un catalogage collectif, réalisé conjointment par la Bibliothèque Nationale, le Service des Archives photographiques et le Musée Carnavalet; - à l'Espace Départemental Albert Kahn, les fonds photographiques concernant plusieurs pays d'Asie, est consultable grâce à un système informatisé qui combine une base de données documentaire avec possibilité d'interrogation multicritères et un vidéodisque haute-définition de 10.000 images. Pour le traitement de la totalité des collections, 7 vidéodisques sont prévus. Enfin, une aide très générale à la recherche documentaire est apportée par la Documentation Française. Face aux demandes de plus en plus précises des chercheurs, et au nombre croissant de collections photographiques, le service a crée la base de données ICONOS qui fournit des renseignements aussi précis que possible sur une photothèque, qu'ils soient de nature signalétique ou descriptive, à partir d'une enquête réalisée en France auprès de toutes les collections recensées. L'indexation effectuée par grandes séries de documents, aboutit à la constitution d'un thésaurus de plus de 2.000 descripteurs matière. Dans le domaine du film, ces inventaires sont encore en cours dans la plupart des institutions. Les analyses les plus fines sont pratiquées par l'INA grâce au système documentaire informatisé IMAGO 2: l'unité documentaire est le plus souvent l'émission (parfois une partie d'émission ou un ensemble d'émissions). Les feuilletons et les séries sont traités à deux niveaux de catalogage, celui de l'oeuvre et celui de l'épisode. La norme française de catalogage des images animées a été adaptée aux documents de télévision. L'analyse du contenu se fait au niveau du thème, de l'évènement ou de l'oeuvre dans son ensemble; au niveau des images; au niveau des oeuvres interprêtées ou auxquelles il est fait référence. L'indexation caractérise la catégorie d'émission, les thèmes principaux, les images les plus significatives. Au total, le descriptif des documents comporte 45 champs. Par ailleurs, ce travail s'effectue lors de la diffusion des émissions à l'antenne.

En conclusion et après ce rapide tour d'horizon des moyens mis en place en France pour le traitement technique du patrimoine audiovisuel, l'image qui s'impose est celle d'une réalité riche d'expériences encore neuves, mais où les applications concrètes ne sont pas encore généralisées. Il est vrai que la conservation de ces nouveaux supports est coûteuse, mais du moins, force est de constater que les solutions existent et sont désormais connues de tous.

NOTES

1. Les chaines privées demeurent en dehors de ce cadre réglementaire.

2. *Les documents graphiques et photographiques: analyse et conservation. Travaux du Centre de Rocherches sur la Conservation de Documents Graphiques.* 1980-1981, Paris, CNRS 1981, p. 146. Id. 1984-1985, Paris, Archives Nationales, 1986, p. 242.

3. *Les papiers salés - Altérations et restauration des premières photographies sur papier.* Les Annales Photographiques de la Ville de Paris. Direction des Affaires Culturelles de la Ville de Paris, Paris Audiovisuel 1984.

4. Centre de documentation rattaché au Service du Premier Ministre.

5. *Adresses utiles pour la photographie.* Paris: la Documentation Française. 1988. *Termes usuels de la photographie:* lexique photographique/Interphotothèque. Paris. La Documentation Française. 1979. *La Communication de photographies au public*: guide à l'usage des photothèques du secteur public, Interphotothèque. Paris: La Documentation Française. 1985. *Conservation des Images fixes*/Interphotothèque. Paris: La Documentation Française. 1977.

Remerciements: Anne Cartier-Bresson, Directeur de l'Atelier de Restauration Photographique de la Ville de Paris; Françoise Heilbrun, Conservateur au Musée d'Orsay; Patrick Lamotte, Restaurateur à la Bibliothèque Nationale; Bernard Marbot, Conservateur à la Bibliothèque Nationale; Michel Quettin, Conservateur en Chef aux Archives Nationales.