

COLLOQUE: LES COLLECTIONS D'ART JAPONAIS EN EUROPE
LILLE 4 ET 5 OCTOBRE 1997

Also available in ENGLISH at www.oldsiaiphography.com

Annabelle SIMON
Restauration de Photographies
anna.restorer@wanadoo.fr

LES PHOTOGRAPHIES JAPONAISES DU XIXe SIECLE: TECHNIQUES, CONSERVATION, RESTAURATION

Introduction

La grande majorité des photographies japonaises sur papier produites au XIXe siècle et se trouvant à l'heure actuelle dans les collections, sont des photographies sur papiers albuminés. Nous pouvons trouver également quelques papiers salés, mais ils sont beaucoup plus rares.

Le papier albuminé

Le procédé sur papier albuminé fut découvert par le photographe français Louis-Désiré Blanquard Evrard en 1850. Il s'agit d'un procédé à deux couches, le papier de support, toujours de très bonne qualité, assez fin, sur lequel se trouve l'émulsion protéinique: l'albumine.

L'albumine est préparée en battant des blancs d'oeuf auxquels a été ajouté du sel (chlorure de sodium ou d'ammonium), puis en laissant la mousse retomber dans sa forme liquide. Les feuilles de papier sont alors albuminées par flottaison une par une, puis mises à sécher verticalement.

Des feuilles de papiers albuminés étaient ainsi vendues et les photographes devaient eux mêmes procéder à la sensibilisation. Pour cela les feuilles étaient déposées le côté albuminé à la surface d'un bain à 10% de nitrate d'argent. Le nitrate d'argent formait alors avec le sel présent dans la couche d'albumine, du chlorure d'argent photosensible. Ces papiers ainsi préparés ne pouvaient se garder très longtemps, ainsi la sensibilisation, l'exposition et le traitement devaient bien souvent se faire le même jour.

L'exposition se faisait dans un châssis presse qui maintenait en contact le négatif et le papier sensibilisé. Une grande quantité de lumière était nécessaire en raison de la faible sensibilité des papiers de l'époque, ainsi l'exposition devait se faire à la lumière du soleil et l'agrandissement tel que nous le connaissons aujourd'hui, étaient rarement pratiqué.

Les négatifs au collodion

Les négatifs étaient essentiellement des plaques de verre au collodion humide, procédé mis au point par Scott Archer en 1850, puis au collodion sec, enfin les plaques gélatinées apparurent au Japon dans les années 1890.

L'utilisation de négatifs au collodion humide imposait des conditions de travail très contraignantes. Le collodion devait être coulé sur les plaques de verre, et sensibilisé juste avant la prise de vue, puis immédiatement développées. Cette technique exigeait ainsi que l'on transporte pour chaque cliché en extérieur, tout le matériel nécessaire et que l'on dispose d'un endroit abrité de la lumière.

Pour cela, quand les photographes ne pouvaient s'isoler dans une auberge ou un temple, ils avaient souvent recouru à une tente de tissu épais. L'ensemble de l'équipement était lourd et fragile, les plaques et les flacons de chimie en verre étaient alors disposés dans des malles en bois compartimentées. Un porteur était souvent nécessaire. La température était également un paramètre important et une chaleur excessive était souvent nuisible aux bons résultats.

Malgré tous ces inconvénients, les contraintes du développement immédiat des plaques impressionnées permettaient aux photographes de pouvoir juger des résultats et de procéder à une nouvelle prise de vue si nécessaire, sans devoir faire un second déplacement ou reconstruire une scène. Ainsi, les négatifs de cette époque étaient souvent de grande qualité technique.

L'avènement du négatif au collodion sec permit aux photographes de préparer leurs plaques à l'avance, ce qui leur donna plus de liberté.

Le collodion photographique est, rappelons le, une dissolution de nitrate de cellulose dans un mélange d'éther et d'alcool. C'est un produit hautement inflammable, et ce fut peut-être la cause d'incendies tel que l'incendie qui détruisit l'atelier de Felice Beato en 1865 à Yokohama.

Il est fort possible que les photographes européens exerçant au Japon, importaient la majorité de leur matériel d'Europe. En effet, les photographes avaient beaucoup de difficultés à se procurer des produits chimiques de bonne qualité, en quantité suffisante et des plaques de verre qui bien souvent arrivaient cassées ou voilées. Les produits n'étaient disponibles qu'en Europe ou quelquefois depuis Calcutta. La présence du filigrane de la papeterie française B.F.K. RIVES sur plusieurs photographies japonaises tendrait à prouver l'existence de commandes directes entre Yokohama et la France. Il est également possible que les papiers importés aient été préalablement albuminés par les entreprises d'émulsionnages de Dresde. Les papiers de Rives étaient en effet employés presque exclusivement comme support de la couche d'albumine en Allemagne, ce papier possédant toutes les qualités nécessaires à un papier photographique.

Le montage

La majorité des photographies sur papier albuminé japonaises ont été collées en plein, c'est à dire sur toute leur surface, sur des cartons de plus ou moins bonne qualité. Les papiers albuminés ont la particularité de s'enrouler sur eux-mêmes, car la couche d'albumine crée des tensions que le papier très fin ne peut annuler. Ainsi, les photographies très fragiles, sont difficilement lisibles et présentables. Le montage en album présente ainsi de nombreux avantages, outre le fait de conserver les épreuves à plat, la structure de l'album préserve les images des chocs physiques et climatiques. Mais nous y reviendrons.

Le coloriage

Comme vous avez pu l'observer dans l'exposition, de nombreuses photographies étaient coloriées. Depuis des siècles, les artistes japonais étaient "rompus au travail minutieux de la mise en couleurs". En effet, de nombreuses estampes étaient coloriées à la main. Ainsi il existait une tradition autochtone et un savoir faire très important. Au milieu du XIXe la production d'estampes ukiyo-e étant plus réduite, "cela fournissait une main d'oeuvre talentueuse". Les artistes japonais savaient parfaitement maîtriser les lavis et la transparence. Charles Wirgman fut sans doute le premier à tenter d'apposer des rehauts de couleurs sur les photographies de Felice Beato. Aux couleurs à l'huile dont il disposait sans doute, étant peintre lui-même, il préféra utiliser les couleurs transparentes que la peinture traditionnelle japonaise et les estampes lui avaient fait découvrir. D'après ce que nous savons aujourd'hui, ce serait lui qui, voyant les résultats satisfaisants et le succès de ces images peintes, qui insista auprès de son ami Felice Beato pour que celui-ci emploie un artiste japonais dans leur atelier. De ce peintre, il fera d'ailleurs le portrait, preuve de son importance au sein de l'atelier et de la reconnaissance que le photographe avait pour l'habileté et le talent de cet homme, symbole également de l'entente entre la nouvelle technologie photographique venue d'Occident et la tradition artistique japonaise ancestrale. Plus la production

de photographie se développe, plus le nombre de coloristes se multiplie dans les ateliers et il serait faux d'associer une production à un seul coloriste. En 1891, le photographe Adolfo Farsari employait 19 coloristes et l'atelier de Tamamura Kôsaborô comptait 105 assistants et coloristes. Les ateliers étaient de véritables fabriques d'images. Le coloriste comme tous les peintres japonais travaillait à plat, assis en tailleur ou sur ses talons, les genoux glissés sous une table basse en bois où étaient déposées les images maintenues par des presse-papiers (bun-chin). Sur la table étaient disposés les pinceaux (fude), les pierres à encre et les coupelles emplies de couleurs fraîchement préparées.

Au Japon, chaque peintre achetait ses pigments et couleurs en poudre, de différentes granulométries, puis après un nouveau broyage si nécessaire, l'artiste mélangeait chaque pigment qu'il comptait utiliser avec une petite quantité de colle de peau de daim appelée nikawa, concentrée à 2%. Le mélange s'effectuait toujours avec le doigt, généralement l'index, en prenant garde lorsqu'il s'agissait de pigments toxiques tels que l'orpiment à base d'arsenic ou le vermillon composé de sulfure mercurique. Une coupelle de porcelaine, ezara, était réservée pour chaque couleur, les recherches de tons s'effectuant par la suite dans une assiette à compartiment dite assiette en fleur de prunier umebara.

Une couleur préparée ne se conservait pas très longtemps, surtout en été où la chaleur entraînait une perte d'adhésivité du liant. Dans les ateliers de photographie, la consommation étant importante, la préparation des couleurs devait avoir lieu presque quotidiennement. Le peintre devait parfaitement doser la quantité de pigments et de liant, ainsi que sa concentration. Une dilution trop faible pouvait jaunir la couleur et provoquer des tensions au moment du séchage, alors que l'inverse entraînait un manque d'adhérence des pigments au support. La préparation terminée, la couleur était laissée à sécher avant la première utilisation. Certaines couleurs comme l'indigo (aï) étaient vendues en bâtonnets (boenogu) déjà mélangées avec de la nikawa. Les artistes alors frottaient les bâtons sur une pierre à encre (suzuri) avec un peu d'eau comme pour l'encre de Chine (sumi).

Sur les photographies coloriées, nous trouvons généralement de l'indigo et du bleu de Prusse pour les bleus, de la gomme-gutte pour les jaunes, du vermillon ou cinabre pour les rouges et rouges orangés, mais également du carthame (beni en japonais), le violet est violet de Tokyo (murasaki). Ce sont essentiellement des pigments organiques traditionnellement employés au Japon. Ils sont très sensibles à la lumière.

Si certaines couleurs nous apparaissent aujourd'hui "criardes", maladroites, cela peut avoir deux raisons. Tout d'abord, l'emploi à partir des années 1880-90 des couleurs à l'aniline, très vives, contrastait avec la douceur des pigments naturels et de l'albumine. D'autre part, la baisse de densité de l'image argentique, qui apparaissait plus claire qu'à l'origine, fait ressortir les couleurs.

Les dégradations chimiques

La baisse de densité et le jaunissement sont les principales altérations chimiques que nous pouvons rencontrer sur des photographies albuminées. Ces dégradations sont principalement causées par des attaques de composants soufrés. En se combinant avec le soufre, les grains d'argent noirs de l'image se transforment en sulfure d'argent de couleur légèrement jaune, ce qui entraîne une perte progressive de l'image. Ceci est irréversible. Le soufre peut provenir du bain de fixateur, quand le lavage des images n'a pas été suffisant, les images nous apparaissent alors aujourd'hui uniformément pâli. Mais la pénétration de l'air est sans doute une des causes principales d'altération. Ceci est particulièrement visible dans les albums de photographies japonaises sans boîte dont les pages se sont gondolées. Les creux provoqués par la déformation des pages ont permis à l'air, aux gaz polluants et à la poussière de l'infiltrer. La colle ayant servi au montage des photographies, lorsqu'il s'agit de colle animale, comme c'est le cas parfois au Japon, peut également attaquer l'argent de l'image et provoquer une décoloration associée à un jaunissement en traînées. Comme je l'ai déjà signalé, ces dégradations chimiques sont irréversibles car elles se situent dans la structure moléculaire de l'image argentique. En revanche,

nous savons que ces dégradations sont grandement accélérées par l'humidité et la chaleur, qui jouent alors le rôle de catalyseur de réaction. Ainsi, nous pouvons freiner les processus de dégradation et réellement préserver les photographies en les protégeant les photographies du milieu extérieur dans des boîtes, en les plaçant dans un milieu où la température et l'humidité pourront être contrôlées. La stabilité des conditions thermohygrométriques est un facteur très important. Au niveau de la reliure, s'il y a des éléments en cuir, un air trop sec provoquera un dessèchement parfois irréversible et favorisera la cassure au moment de la manipulation, si les plats de l'album sont en bois, il peut se déformer, vriller, s'incurver et provoquer la cassure des charnières dans le cas d'albums en accordéon, nous avons même observé un cas où le bois était tellement déformé que la photographie collée au dos a éclaté sous la tension. Un air trop humide et une température élevée favoriseront le développement de moisissures, et de taches de foxing, taches brunâtres que l'on rencontre très souvent sur les cartons, les papiers, mais également sur les photographies. Si une photographie est placée contre du bois, une humidité trop forte pourra faire migrer les tannins vers le papier et l'image en provoquant des taches. La stabilité des conditions de conservation est importante car le passage d'un air humide à un air sec provoquera le gondolement des pages et l'apparition de craquelures à la surface des papiers albuminés. Ainsi la conservation des albums et photographies dans de bonnes conditions est très importante d'un point de vue préventif. Nous recommandons ainsi de conserver les oeuvres à $18\pm 1^{\circ}\text{C}$ et à une humidité relative comprise entre 40 à 60%. Les boîtes de conservation ne doivent pas contenir de lignine qui en vieillissant provoque une acidité des cartons, tous les matériaux contenant du chlore et du soufre sont à bannir. Les meubles seront de préférence en métal ou en vieux bois mais surtout pas en aggloméré ou autres bois reconstitués dont les colles sont sources d'oxydation. Protéger au maximum les images de la lumière solaire car elle provoque sur les photographies peintes un jaunissement de l'albumine, l'affaiblissement des pigments organiques, une fragilisation du papier de support, une accélération des réactions chimiques de dégradation.

La restauration

De nombreuses photographies souffrent de dégradations physiques. Elles sont d'—es dans la majorité des cas à de mauvaises manipulations, mais également à des réparations amateurs. Les photographies peuvent aussi avoir subi un accident, un dégât des eaux ou les méfaits d'un incendie.

La restauration d'une photographie et de son support ne peut être abordée dans le détail, mais en voici cependant quelques exemples.

Le restaurateur peut intervenir en enlevant les causes d'altérations, par exemple un morceau de scotch posé pour maintenir une déchirure, qui aura jauni, sera devenu poisseux et aura migré dans le papier ou pire dans l'émulsion de la photographie. Le montage d'une photographie peut également mettre en danger l'image quand celui-ci est de trop mauvaise qualité, acide et cassant. La photographie sera alors, si cela est possible, démontée de son support et placée dans un nouveau montage répondant aux normes de qualité exigée. Les plis sont consolidés. Les déchirures sont repositionnées. Si une photographie ou un carton de montage que l'on doit conserver, présente une lacune, un manque, une nouvelle pièce sera fabriquée puis réintégrée. Cette année j'ai également pu mettre au point une méthode permettant de redonner une planéité à des pages d'album contenant des photographies peintes collées des deux côtés. En règle générale, la restauration permet de redonner une bonne lisibilité et une cohérence physiques aux oeuvres. Chaque intervention est spécifique, chaque image présente ces problèmes particuliers. Il est donc important de faire appel à des restaurateurs spécialisés ayant reçu une formation leur donnant une parfaite connaissance des procédés, des matériaux et des règles déontologiques qui régissent la profession.

Les photographes nous ont laissé en héritage un patrimoine fragile, nous devons le préserver avec le plus grand soin.

© Annabelle Simon 1998

[Close](#)