

**Rapport de recherche**  
**Pour le Département du pilotage de la recherche et des politiques scientifiques,**  
**Direction générale des patrimoines**  
**Ministère de la Culture et de la Communication**

# **Au toucher et à l'œil**

*Anthropologie comparée de la restauration archivistique.*



*Consolidation du dos d'un ouvrage du XVI<sup>e</sup> s. avec de la tylose (Archives nationales).*

**Anne Both, ethnologue (Idemec, UMR CNRS 7307-IIAC équipe du Lahic)**

**FEVRIER 2012**

A tous les canards et les bécassines,  
les Filmoplast et les Edward, responsables  
d'insoutenables fou rires.

## Remerciements

Mes premiers remerciements se tournent bien sûr vers les personnels des archives où s'est déroulée l'enquête. A commencer par ceux des ateliers de reliure et de restauration, leurs collègues archivistes et les stagiaires, du service d'archives départementales, où a eu lieu la première immersion pendant un mois. Ils ont d'autant plus de mérite que j'étais totalement néophyte en la matière : ils m'ont initiée à la reliure, aux petites restaurations de papier, à la mise en culture de magnifiques *aspergillus*, et permis de tremper des registres du XIX<sup>e</sup> dans des seaux remplis d'eau<sup>1</sup> ! Si les résultats de l'enquête ne reflètent que très partiellement la richesse des matériaux collectés, beaucoup axés autour de la reliure, surtout qu'ils ne s'en offusquent pas. Sans eux, j'aurais débarqué dans l'atelier des Archives nationales en pensant qu'un plat est une quatrième de couverture et une tranche-file, la version archéologique d'une paire de ciseaux à broder. Heureusement que la pédagogie et l'humour dont ils ont fait preuve à mon égard ont été proportionnels à mon ignorance. Quand à peine quelques jours plus tard j'arrivais dans l'atelier des Archives nationales, je distinguais une spatule d'un scalpel, connaissais quelques mots de vocabulaire, jusqu'à ce que les restaurateurs se mettent à évoquer des mots en japonais<sup>2</sup>. Le deuxième jour, une poignée d'entre eux finit par m'avouer qu'après avoir lu mon programme de recherche, l'ensemble de l'équipe n'en avait pas apprécié du tout la teneur. Ils avaient pourtant accepté ma présence, mais j'allais voir ce que j'allais voir ! Ils avaient imaginé d'inventer plein de mots japonisants et en « ure »<sup>3</sup>, bref de me monter un canular, histoire de prendre au mot l'ethnologue qui se targuait de noter et de retranscrire les propos. Le ton était donné et n'a plus changé pendant deux mois. Mener des enquêtes avec des personnels passionnés, exigeants, pédagogues car rompus à l'accueil de stagiaires et un tantinet taquins s'apparente à une partie de plaisir. En outre, ils m'ont tous considérablement aidée à mener cette enquête, que ce soit en me prêtant de la documentation ou en ouvrant leur carnet d'adresses me permettant de rencontrer là une bibliothécaire, ici un restaurateur privé ou encore un archiviste. Qu'ils soient remerciés pour

---

<sup>1</sup> L'honnêteté me pousse à préciser qu'il s'agissait de registres condamnés à l'élimination et que l'opération s'est déroulée dans le cadre, très sérieux, d'un plan d'urgence.

<sup>2</sup> Dans mon imaginaire, les frontières entre reliure, réparation, restauration étaient encore ténues et cela renvoyait d'une manière ou d'une autre aux moines copistes.

<sup>3</sup> En effet, beaucoup de mots en reliure ont un suffixe en "ure" : plaçure, arrondissure, couverture, endossure, parure... Mais de-là à parler de « gommures », il n'y a qu'un pas, que certains restaurateurs des AN ont franchi, juste pour le plaisir de se jouer de ma naïveté à tel point qu'à certains moments, je ne savais plus s'il s'agissait réellement du terme technique ou d'une plaisanterie. Je me souviens d'une stagiaire italienne qui s'était prise au jeu en faisant semblant de chercher pour moi la définition d'un mot japonais dans son dictionnaire italien-français jusqu'à ce que je découvre la supercherie !

cela, pour le « off »<sup>4</sup> et le reste aussi.

Cette recherche n'aurait pu être menée sans la confiance que m'ont accordée le directeur des archives départementales où a eu lieu la première immersion, ni la hiérarchie des Archives nationales qui n'ont émis aucune réserve ni quelconque forme de censure sur mon travail. La gentillesse et la disponibilité de Nelly Cauliez, alors responsable de l'atelier de restauration du quadrilatère parisien, ont contribué à ce que ce terrain se déroule dans les meilleures conditions. Je tiens aussi à remercier tous les autres personnels des AN : la responsable de l'atelier de moulage et de restauration des sceaux, les conservateurs que j'ai embêtés par mes questions, mes demandes de relecture urgentes en pleine phase de rédaction, la chargée de conservation préventive, l'adorable stagiaire Daniela, les photographes et tous ceux que j'ai croisés du Minutier central à l'atelier de conditionnement, qui ont à l'unanimité joué le jeu. Ma gratitude se tourne aussi vers les autres restaurateurs de la BnF, du Mobilier national, de petits ateliers privés, vers les relieurs rencontrés par l'entremise du réseau des enquêtés, qui m'ont toujours réservé le meilleur accueil.

J'hésite à remercier Christian Hottin, conservateur du patrimoine, adjoint au département du pilotage de la recherche et de la politique scientifique, qui m'a soutenue dans cette recherche et surtout m'a transmis en toute innocence son intérêt pour les archives en 2009. Cet intérêt a pris depuis chez moi des proportions considérables dont, j'en suis sûre maintenant, je ne pourrai plus me départir.

Enfin, ce rapport a fait l'objet de la vigilance d'Anne Cornilleau, ma nouvelle collègue, qui l'a relu au fur et à mesure, en ayant l'élégance de ne pas souligner les effets indésirables d'une rédaction précipitée. Je lui suis donc doublement reconnaissante.

---

<sup>4</sup> Le "off" est un terme qui s'impose très vite sur le terrain et qualifie tout ce qui doit rester confidentiel ou qui n'a pas lieu d'apparaître dans ce rapport. Les enquêtés s'approprient instantanément ce mot et savent très bien ce qu'il recouvre. Il serait d'ailleurs intéressant d'analyser comment s'organise cette dichotomie du terrain, tant du point de vue de l'ethnologie que de ceux sur qui il porte ses investigations.

# Sommaire

<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>6</b>
<b>PREMIERE PARTIE : UN OBJET D'INVESTIGATION.....</b>	<b>12</b>
<b>Chapitre 1. Une observation empirique.....</b>	<b>14</b>
1. Regarder et décrire.....	15
<i>Au cas par cas 15; Une petite enquête 18.</i>	
2. Comprendre.....	20
<i>Le dessous des cartes 20 ; Les interventions successives 22 ; Les altérations 24.</i>	
3. Le régime de l'hypothèse.....	26
<i>La question de la datation 27 ; Les usages 28.</i>	
<b>Chapitre 2. Une exploration de plus en plus scientifiques.....</b>	<b>45</b>
1. Une précision chirurgicale.....	31
<i>Au millimètre près 31 ; Le geste 33.</i>	
2. Un point de vue microscopique.....	35
<i>Si loin, si près 35 ; Un inexorable rapprochement 37.</i>	
3. Vers l'infiniment petit.....	39
<i>La chimie pour comprendre 39 ; Science ou scientisme ? 41.</i>	
<b>DEUXIEME PARTIE : UN OBJET EXPLORATOIRE.....</b>	<b>45</b>
<b>Chapitre 1. Une problématique .....</b>	<b>47</b>
1. La recherche.....	47
<i>Le doute et la curiosité 48 ; Les options 49.</i>	
2. L'imagination.....	51
<i>Trouver des solutions 51 ; S'adapter 53.</i>	
3. Les surprises.....	55
<i>Découvrir 55 ; Recouvrir ? 57.</i>	
<b>Chapitre 2. Un sujet autonome.....</b>	<b>59</b>
1. Actions, réactions.....	59
<i>Attendre, surveiller 59 ; Les risques 62.</i>	
2. Ralentir le mouvement.....	65
<i>Arrêter le temps ? 65 ; Pour sauver des informations 67.</i>	

<b>TROISIEME PARTIE : UN OBJET INTANGIBLE ?</b> .....	<b>70</b>
<b>Chapitre 1. La théorie</b> .....	<b>71</b>
1. La déontologie.....	<b>72</b>
<i>Ni faussaires, ni illusionnistes 72 ; Rester honnête 75.</i>	
2. La mythe de la réversibilité.....	<b>76</b>
<i>Faire pour défaire 77 ; En théorie... 78.</i>	
<b>Chapitre 2. La pratique</b> .....	<b>80</b>
1. Les traces.....	<b>80</b>
<i>Les siennes, celles des autres 80; La patine 82.</i>	
2. La visibilité.....	<b>84</b>
<i>Visible par qui ? 84 ; Voué à être oublié 87.</i>	
<b>CONCLUSION</b> .....	<b>89</b>
<b>SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE</b> .....	<b>93</b>

## Introduction

Ici, c'est le seul endroit où on tape sur les documents ! [rires]

RESTAURATRICE, ARCHIVES NATIONALES,  
Paris, février 2011.

La première chose qui surprend quand on pénètre dans un atelier de restauration au sein d'un service d'archives c'est l'incongruité du lieu. En effet, il détonne considérablement avec les autres. Qu'il s'agisse d'une salle blanche, laboratoire moderne épuré avec une zone humide, ou d'une pièce avec des établis en bois et un bric-à-brac d'outils et de matériaux, l'espace n'est en rien comparable avec les bureaux, les ateliers de photographie ou encore les salles de tri abrités dans le même bâtiment. On y observe une circulation des objets, des personnes, des outils, dans une ambiance sonore à nulle autre pareille. Ici, ça gratte, là ça frotte, ça tape... quand ce n'est pas la musique qui couvre ces bruits. Le papier, les liasses, les boîtes de conservation se raréfient au profit des registres ou des parchemins : la masse archivistique semble avoir disparu. Le restaurateur, comme l'archiviste<sup>5</sup> en pareil cas, vous présente à ses collègues et vous entraîne dans une ballade patrimoniale – histoire des outils pour l'un, du bâtiment ou des fonds pour l'autre – cela relève toujours du même procédé. Le néophyte assiste, fasciné par cette mise en scène patrimoniale sans avoir le temps d'assimiler une anecdote qu'une autre lui parvient. A la beauté des outils répondent celle des dépôts et la magie de la mise en perspective historique opère invariablement. Mais cette fois, contrairement aux précédentes immersions en terrain archivistique où parfois les dépôts ont été visités trop rapidement, je sais que l'univers de l'atelier sera mon champ d'investigation et que ces outils et ces matériaux meubleront mon quotidien. Ma place sera, comme les restaurateurs, au milieu de cet espace, somme toute petit comparé à ceux

---

<sup>5</sup> Le terme « archiviste » doit être entendu ici comme décrivant une personne pratiquant une activité archivistique (classer, collecter, conserver, communiquer, valoriser) et nullement au sens statutaire du terme (conservateur ou chartiste).

que traversent quotidiennement leurs collègues archivistes (dépôts, salle de lecture, salle de tri, bureaux...). L'atelier constitue un lieu ramassé, dense, compact où cohabitent personnels, archives, matériaux et outils. Le public n'y a sa place qu'exceptionnellement et les visiteurs (scolaires, officiels, journalistes) sentent bien que l'espace y est intime et que rien n'est conçu pour les accueillir (outils tranchants, produits dangereux, circulation et concentration des restaurateurs...). L'encombrement matériel, réduit par une opération de rangement des établis, est vite remplacé par l'encombrement humain. On se rend bien compte qu'il ne s'y passe pas les mêmes choses que dans le reste du bâtiment : certains personnels d'autres services ne s'y rendent quasiment jamais, uniquement par nécessité, tandis que d'autres prennent plaisir à y faire un détour pour saluer les restaurateurs. Ces derniers forment un corps à part entière au sein des archives et constituent un collectif de travail soudé dans une ambiance intimiste et familiale. Pour le dire trivialement, un atelier de restauration est un lieu tout à fait singulier où le néophyte comme l'archiviste peine à savoir ce qu'il s'y passe réellement.

Pourtant, la littérature<sup>6</sup> sur la restauration existe depuis longtemps sous forme technique (comme les effets de tel protocole sur tel matériau), théorique ou normative (normalisation Afnor, charte d'Athènes de 1933, convention de l'Unesco de 1972, conférence internationale de l'Unesco à New Delhi de 1956, Charte d'Athènes...). Elle porte essentiellement sur les beaux-arts, l'architecture, le mobilier, l'archéologie mais jamais sur les archives. Ces dernières sont des objets patrimoniaux raccrochés tardivement au wagon de la culture... Elles n'ont eu de cesse d'être ballottées d'un ministère à l'autre<sup>7</sup> en changeant huit fois de tutelle en à peine 170 ans, et ne sont passées sous l'autorité des Affaires culturelles qu'avec l'arrivée de Malraux. Que les papiers aient vocation à être conservés notamment pour des raisons juridiques est un acquis multiséculaire, contrairement à leur valeur en tant que bien culturel. En conséquence, leur restauration et les principes qui s'y rattachent sont relativement modernes, à l'image de la création tardive d'un corps de restaurateurs dépendant de la direction des Archives de France (décret n°75-736 du 29 juillet 1975)<sup>8</sup>. A cela s'ajoute la masse archivistique, qui s'oppose à l'unicité de l'œuvre d'art, et son manque de prestige puisque leurs auteurs peuvent être de sombres inconnus.

---

<sup>6</sup> Voir, par exemple, les revues en ligne CeRoart, e-conservationmagazine, les publications du CRBC (Conservation restauration des biens culturels), la revue *Coré* consacré à la conservation-restauration des biens culturels... et surtout l'état de l'art réalisé par Pierre Leveau (2011a).

<sup>7</sup> De 1790 à 1799, les archives sont indépendantes aux côtés des Assemblées nationales (Constituante, Législative, Convention, Conseil des 500). Puis elles passent sous tutelle du Premier consul en 1800, du ministère de l'Intérieur (1800-1831), du ministère du Commerce et des Travaux publics (1831-1834), de nouveau de l'Intérieur (1834-1853), puis du ministère d'Etat (1853-1865), de celui de la Maison de l'Empereur (1865-1871), puis de l'Instruction publique (1872-1959) jusqu'à l'arrivée de Malraux. Je dois ces précisions à Yann Potin, qu'il en soit, ici, remercié.

<sup>8</sup> A titre comparatif, la création d'un corps de restaurateurs spécialistes dépendant de la Direction des Bibliothèques et de la lecture publique au ministère de l'Education nationale est créé en 1966 (décret n°66-546 du 26 juillet 1966).

## L'archive au singulier

Il semblerait que la méconnaissance des archives par la communauté scientifique, excepté de la part des historiens et déjà soulignée (Both 2010 : 7), s'étende à leur restauration. En effet, qu'est-ce que restaurer une archive ? Quel sens signifie dans ce contexte la patine, la valeur d'une archive ? Les restaurateurs en services d'archives évoluent dans un univers subordonné à une double immensité matérielle et temporelle, avec l'infinité de l'augmentation de la masse et l'éternité de sa conservation. On sait déjà<sup>9</sup> que les gens des archives, tels que je les ai qualifiés, s'engagent au quotidien soit pour l'immédiateté soit pour l'éternité, soit pour les deux, mais toujours dans une temporalité singulière puisqu'elle relève de la négation du temps. Il semblerait en outre qu'ils se soient faits à l'idée que leur mission souffre d'un manque de reconnaissance, une inévitable ingratitude de la société, dont ils sont pourtant les serviteurs. Qu'en est-il de leurs collègues restaurateurs ? Négocient-ils eux aussi avec l'infini et l'éternité ? Pour tenter de comprendre le rapport qu'ont les restaurateurs avec cette double immensité matérielle et temporelle, les raisons de leur engagement et les comparer avec celui de leurs collègues « archivistes » j'ai mené une enquête, soutenue par le Département du pilotage et de la recherche et des politiques scientifiques du ministère de la Culture et de la Communication dans le cadre du programme de recherches sur les Métiers du patrimoine. La première piste, qui consistait à s'interroger sur le fait que les restaurateurs étaient *a priori* confrontés à la même double immensité que leurs collègues archivistes, qu'ils devaient eux aussi être contraints d'inventer une parade pour la contrer s'est révélée une impasse. Finalement, la question ne se posait pas en ces termes. Car, les restaurateurs, contrairement à leurs collègues archivistes ou chargés de la conservation préventive (avec lesquels ils peuvent partager la même formation), n'interviennent pas sur tous les documents et leur action n'est ni définitive, ni éternelle. Leur métier, ils en ont un<sup>10</sup>, bénéficie d'une aura symbolique qui mêle, à tort dans l'imaginaire du public, les métiers d'artisanat d'art, le prestige de la tradition avec une inexorable permanence dans la reproduction des pratiques, ce que Philippot définit comme une continuité culturelle (1990 : 401). Rapidement l'enquête a révélé que les restaurateurs n'ont pas plus affaire avec l'immensité matérielle qu'avec l'immensité temporelle. Ils se situeraient même dans un champ opposé, puisque qu'ils interviennent sur un objet et ne travaillent pas hors du temps, mais se battent contre lui. En outre, leur métier jouit d'une visibilité inversement proportionnelle à celle de leurs collègues archivistes mais surtout à celle qui doit apparaître sur les documents.

---

<sup>9</sup> Cette recherche s'inscrit dans la continuité d'enquêtes précédentes sur les pratiques archivistiques à partir d'immersions réalisées entre juin 2009 et juin 2010 au sein d'un service d'archives municipales, départementales et à la Direction des archives diplomatiques du ministère des Affaires étrangères et européennes.

<sup>10</sup> La plupart des gens des archives ne pouvant se définir comme archiviste, puisque c'est à la fois un titre et une fonction, n'ont pas à proprement parler de métier en tant que tel (Both 2009).

Dorénavant, la question n'est plus de savoir comment les restaurateurs s'accommodent de l'immensité matérielle et temporelle, puisqu'ils y échappent en grande partie, mais de comprendre en quoi les objets patrimoniaux sur lesquels ils agissent diffèrent de ceux de leurs collègues archivistes. Cette enquête va donc essayer de montrer quels sont les logiques, les discours, les représentations, les pratiques sur un même objet dans une perspective comparative. En quoi l'archive se trouve-t-elle transformée par son passage dans un atelier ? Il s'agira d'abord de comprendre la façon dont les restaurateurs abordent le document, comment ils en font un objet d'investigation, empirique d'abord, puis de plus en plus scientifique. Ensuite sera abordée sa transformation en tant qu'objet exploratoire – objet à la matérialité parfois capricieuse, imprévisible – avec lequel les techniciens d'art doivent coopérer. Enfin, nous verrons que l'intervention de restauration sur un document se trouve confrontée à une dualité théorique et pratique qui la place parfois dans une situation paradoxale, voire insoluble.

### **Le parti pris ethnographique**

Les immersions ethnographiques se sont déroulées dans un premier temps pendant un mois au sein d'un service d'archives départementales (AD) doté d'un atelier de reliure et d'un atelier de restauration, puis pendant deux mois au sein de l'atelier de restauration des Archives nationales (AN). A ces ethnographies s'ajoutent des entretiens avec des restaurateurs d'autres institutions publiques (BnF, Mobilier national), des restaurateurs et des relieurs installés en libéral (deux en province, deux à Paris). Le principe adopté est donc celui que Jean-Pierre Olivier de Sardan qualifie de "groupe social témoin" – en l'occurrence l'atelier des Archives nationales – comme terrain intensif et "des pas de côtés" (2008 : 89-90). En effet, cet atelier n'est pas comparable avec d'autres ne serait-ce que par sa taille pour un service d'archives (une quinzaine de restaurateurs) et par la diversité des supports qu'il traite (cuir, parchemin, papier, calque...).

Le parti pris ethnographique a clairement été retenu au détriment de l'érudition, faute de temps pour parcourir une littérature qui n'aborde que de manière périphérique voire nullement les pratiques et les perceptions de la restauration des archives. En revanche, celle qui m'a été conseillée par les restaurateurs a constitué un précieux matériau. Adopter le parti pris ethnographique revient à occuper le terrain<sup>11</sup>, à observer le quotidien, l'ordinaire et à suivre les enquêtés lorsqu'ils quittent l'atelier pour une réunion, un autre atelier (celui du musée des Archives nationales par exemple), pour une opération de dépoussiérage, un plan d'urgence ou une

---

<sup>11</sup> Même si comme le soulignait Althabe (1998), tout observateur d'une situation est dans la situation, il la transforme par sa présence, l'objectif est de s'intégrer, de se fondre, de trouver sa place. Passé un certain temps d'immersion, des habitudes se créent, de l'ordinaire se fabrique, des repères s'instaurent, l'environnement apprivoisé devient familier, l'étrangeté se dissout dans le quotidien.

mise en culture (archives départementales), une commande chez un mégissier, un contrôle dans les dépôts. Comme les restaurateurs ne se déplacent peu en comparaison avec leurs collègues archivistes, je n'ai eu qu'une vision restreinte des deux services enquêtés et des bâtiments, même si j'ai mené des entretiens périphériques avec leurs collègues (bibliothécaire, archivistes, restaurateur de l'atelier de moulage et de restauration des sceaux aux AN, technicien de l'atelier de conservation préventive aux AN, chargée de conservation préventive, magasiniers...). En revanche, la collecte<sup>12</sup> en atelier a été intensive. Elle a consisté en une alternance d'observation flottante, d'activités manuelles, de discussions et finalement peu d'entretiens formalisés par un enregistrement au regard du temps passé. Je n'ai pas souhaité insister auprès de personnes réticentes et j'ai préféré enregistrer des explications, des discussions, des débats, des situations qui me semblaient bien plus riches qu'un entretien formel avec une personne se sentant obligée. La présence à chaque fois de stagiaires m'a permis de bénéficier des explications, des démonstrations qui leur étaient faites, situation doublement précieuse qu'en apprenant je découvrais aussi la façon dont se transmettait ces techniques. J'ai très vite adopté l'usage de la photo, de la vidéo, la prise de son, car la dimension gestuelle est difficilement traduisible par des notes.

Une précision s'impose concernant la question de la vérité des faits ou des paroles rapportés lors des enquêtes ethnographiques et plus largement de la légitimité scientifique de l'anthropologie. Je m'étonne qu'il me faille encore le faire, mais des retours de terrain à l'occasion de restitution ou des propos entendus lors des séminaires très récemment me confirment la nécessité de ces explications, presque un siècle et demie après la naissance de l'anthropologie. En effet, en filigrane se loge la question de la scientificité de la méthode ethnographique, qui n'a pas recours aux questionnaires types, à la mise en chiffres des données collectées, bref qui ne représente pas grand-chose de sérieux, de rationnel, d'objectif. A cela je vois trois biais à commencer par le fait qu'une description qu'elle soit ethnographique, médicale<sup>13</sup> ou chimique est toujours une interprétation. Ensuite, une confusion existe entre la réalité, la vérité et la véracité. L'ethnologue en s'appuyant sur une collecte rigoureuse des matériaux tend vers une authenticité des propos (sans les réécrire, ce qui peut choquer certains), sans pour autant que cela signifie que ces propos soient vrais ou en phase avec la réalité. Il ne s'agit pas de savoir si les enquêtés ont raison ou tort, s'ils se trompent ou non, s'ils ont raison de penser ce qu'ils pensent. De même il n'y a pas de bons ou mauvais interlocuteurs sur un terrain, mais des gens qui ont

---

<sup>12</sup> Le bilan de ma collecte se présente ainsi : 8 carnets de note, 16 discussions ou explications enregistrées, 20 entretiens enregistrés, 483 photos aux AD, 868 aux AN, 28 vidéo aux AD, 169 aux AN, une trentaine d'échantillons (gomme en poudre, papiers japonais de différents grammage, chutes de peaux...). Toutes les photos ont été données aux services d'archives enquêtés.

<sup>13</sup> Lors d'une précédente enquête dans une unité d'oncologie, réalisée en 2009, certains médecins commentaient, résultats d'IRM en main, la taille des tumeurs par des formules très interprétatives (« *c'est de la taille d'une noix* », « *gros comme un pamplémousse* »).

envie ou non de montrer, de raconter ce qu'ils font et le sens qu'ils donnent à tout cela. Enfin, l'éternel problème de la partition entre Eux et Nous n'est toujours pas réglé et ressurgit sur une enquête de proximité géographique, y compris au sein de la petite communauté anthropologique. Quand Malinowski est parti enquêter chez les Trobriandais, il ne s'est pas permis de remettre en question le pouvoir de la magie au départ des pirogues, en décrétant qu'elle était inopérante ou que de toute façon, elle n'existait pas. Alban Bensa soulignait d'ailleurs pendant la soutenance de thèse de Myriam Congost sur un voleur<sup>14</sup>, en janvier 2008 à Bordeaux-2, que les ethnologues faisaient preuve d'une plus grande tolérance morale sur les terrains exotiques... Autrement dit, un voleur ici est un voyou, là-bas un personnage pittoresque, un enquêté ici un possible menteur ou un ignorant, là-bas un indigène éventuellement fantaisiste... S'intéresser aux représentations des personnes nécessite de s'affranchir un minimum des siennes et de s'abandonner dans un univers étranger, en décontextualisant le moins possible le propos pour éviter le *verbatim* malveillant et caricatural. Les représentations, les visions du monde, n'ont pas à subir l'épreuve de vérité, ce qui ne dispense évidemment pas l'ethnologue de recouper les propos, les informations et d'opérer à un maquillage pour protéger ses enquêtés. Dans le cadre de cette enquête, l'anonymat s'apparente grandement à un jeu de cache-cache... Chacun croira reconnaître son voisin, mais comme souvent se trompera.



*L'ethnologue sur son terrain : immersion d'archives en milieu aqueux, encollage des goudrons (AD), chantier de dépoussiérage, plaçure sous haute surveillance d'un album de Bécassine (AN).*

<sup>14</sup> Cette thèse a été depuis publiée sous le titre *Le Vol et la morale*.

# Première partie

## UN OBJET D'INVESTIGATION

La dextérité manuelle, c'est pas le problème. Le problème n'est pas là. Y'a des gens qui ont une dextérité exceptionnelle et qui te flinguent un plat, parce qu'ils ne regardent que l'armoire !... Mais, ça se fait plus [rires].

RESTAURATEUR, ARCHIVES NATIONALES,  
Paris, février 2011.

Quand un document d'archive arrive dans un atelier de restauration, on peut légitimement penser que la question de son identification ne pose plus de problème. Il a, normalement, une cote, une sous-série, une série d'appartenance, un service producteur et une datation. Il a probablement déjà fait l'objet d'un classement avec rédaction d'instruments de recherche<sup>15</sup>. On sait que son intelligibilité est subordonnée au fonds auquel il appartient et qu'une *archive* en tant que telle n'existe pas, l'usage de son vocable au singulier traduisant, à lui seul, la naïveté du locuteur, comme un marqueur d'ignorance indélébile. Or, sa sortie du circuit de la conservation, donc des dépôts, pour diverses raisons (exposition, numérisation, demande d'un chercheur), va s'accompagner d'un changement de statut et d'un détournement temporaire de certains présupposés archivistiques.

Il n'est pas relié à une masse, sa pérennité n'est en rien acquise (« *Le papier est comme nous, il est destiné à mourir* », relieur, AD), il devient hors série dans la grande majorité des cas<sup>16</sup> et son appréhension soulève davantage de questions qu'elle n'apporte de réponses. En outre, tout laisse à penser que le registre, le calque ou le parchemin, que vient de déposer un archiviste, entame non un nouveau cycle mais un cycle parallèle, dont l'atelier serait le point de départ (« *on est les premiers de la chaîne* », explique une restauratrice faisant allusion à la numérisation et à l'exposition qui suit). Il semblerait que ce cycle commence par une remise en question du document, qui en devenant un objet matériel va se transformer en objet d'investigation, mobilisant

---

<sup>15</sup>Elsa Marguin-Hamon (2009 : 38) montre bien, à travers l'exemple de pièces à conviction, que le processus de mise en archive relève d'une requalification et d'un réordonnement au sein d'une série. En restauration, on observe précisément une inversion de ce mécanisme avec des documents d'archives, temporairement affranchis de cette transformation, qui recouvrent leur matérialité pleine et entière.

<sup>16</sup> En effet, excepté pour les grands chantiers – comme la série de grands formats, plan, calques, N2 Seine aux Archives nationales, liés par exemple à une campagne de numérisation – les documents ne sont pas évoqués en termes de série. Leur désignation échappe dès lors à celle que leur a attribuée la logique archivistique.

d'autres savoirs, d'autres méthodologies où se logent là aussi, comme en archivistique, le doute et une grande part d'aléatoire<sup>17</sup>. Se qualifiant comme des techniciens, voire des ouvriers qualifiés, et nullement comme des artistes – ceux qui créent – ou comme des artisans – ceux qui transforment – les restaurateurs qui pratiquent réellement ont, tout du moins en institutions publiques, une formation initiale assez courte (CAP reliure, CAP dorure...) même si comme on le verra plus tard, leur parcours et l'évolution du métier tendent à démentir cette tendance<sup>18</sup>. Toujours est-il qu'ils se positionnent au sein des archives comme des travailleurs manuels – ce qu'ils sont –, subordonnés aux priorités des conservateurs, dont l'érudition et le cursus intimident certains. Pourtant, l'observation de leurs pratiques contredit en de nombreux points cette perception un tantinet réductrice, mais dont ils ne sont nullement dupes, de leur action sur le document. Cette coquetterie de modestie ne résiste pas longtemps :

« Quelles sont les qualités d'un restaurateur pour vous ?

[...] *Alors, moi, d'abord ce que je pense, c'est la capacité à se positionner par rapport à un objet, à s'interroger – pas sur ce qui est le mieux pour l'objet là sur son plan de travail – mais sur ce qui est le mieux pour l'objet dans les années à venir et la destination du document en général. Et la restauration, pour moi, elle englobe vraiment le devenir du document.* »,

chef de travaux d'art, AN

Si on balaye, comme eux d'un revers de manche<sup>19</sup> – et cela relève de tout sauf de l'évidence pour le néophyte –, la question de la dextérité, la primauté revient à la capacité à s'interroger et à interroger le document, tout en faisant abstraction dans la plupart des cas de son contenu, faute de temps. Même si là encore, comme chez leurs collègues archivistes, la tentation est parfois trop grande pour y résister<sup>20</sup>. Dès lors, sur quoi porte ce questionnement et quels effets induit-il sur le document ? En quoi s'en trouve-t-il modifié ?

---

<sup>17</sup> Voir BOTH Anne, 2011, *Surprise, inconnues et disparition : la part d'aléatoire en archivistique*, intervention dans l'atelier ethnopraxématique de Bernard Traimond, congrès de l'Association française d'ethnologie et d'anthropologie, 23 septembre 2011, Paris, EHESS, texte disponible sur <http://anthropologiabordeaux.wordpress.com>

<sup>18</sup> Les plus jeunes recrues sont toutes titulaires du baccalauréat, voire un niveau licence.

<sup>19</sup> La dextérité est à la restauration ce que la ténacité est à l'archivistique. C'est la première caractéristique qui saute aux yeux de l'observateur et qui s'impose comme une banalité pour les professionnels, quasiment une condition *sine qua non* d'exercice du métier. Pourtant, qualifier un collègue de « *bourrin* » ou encore de « *brute* » illustre que cette agilité doublée de délicatesse n'est pas si évidente que cela...

<sup>20</sup> Les restaurateurs s'arrêtent pour lire les documents, pas forcément « *les plus convenus, ceux qu'on connaît* », mais toujours ceux qui suscitent chez eux une émotion historique bien plus qu'esthétique (« *Moi, personnellement, j'ai travaillé sur la dernière lettre de Marie-Antoinette, que j'ai lue. [...] Et je l'ai lue sur l'original, pas sur le fac-similé, tant qu'à faire, autant se faire plaisir.* », « *Tu vois les journaux négriers, par exemple, les journaux de bord des navires négriers, tu les feuilletes, mais c'est à pleurer, vraiment...* », « *J'ai vu aussi, je t'avais dit, les petits télégrammes, envoyés de Drancy à la famille. Recto/verso en plus, parce qu'il y avait pénurie de papier, des gens qui allaient mourir et qui disaient à leur famille : "mets un cache-nez, il fait froid", quoi...* »).

## Chapitre 1. Une observation empirique

Le premier jour de l'enquête au sein de l'atelier de restauration des Archives nationales, comme à chaque immersion ethnographique, il est délicat de trouver sa place, de déranger des personnes en situation de travail, qui, bien qu'ayant accepté dans ce cas précis préalablement ma présence, ne vont pas cesser leurs activités et se mettre à devancer mes questions. Une fois que



*Etabli d'une restauratrice aux Archives nationales*

l'on m'a présenté tout le monde, je constate que chacun reprend son travail. Je décidais de m'asseoir à côté d'une restauratrice, sur un haut tabouret, après lui en avoir demandé l'autorisation. Devant elle, surélevé sur trois ais en contreplaqué, un registre dont la couverture en cuir est passablement abimée. Sur sa droite, une lampe de bureau, sur sa gauche des étagères avec d'anciens pots de confiture<sup>21</sup> disparates contenant différentes colles, des « brosses » (pinceaux) et dans sa main

un scalpel. Elle ne bouge pas et soulève de temps en temps, avec la pointe de sa lame de 15 mm, le coin meurtri. Puis, elle fait pivoter délicatement le volume d'un quart de tour et tire sur le bras articulé de sa lampe. Sans rien dire. Elle regarde, elle observe des millimètres carrés. Elle réfléchit. A l'évidence, je ne vois pas ce qu'elle voit qui justifie qu'elle regarde aussi longtemps, à tel point que me vient l'idée tout à fait saugrenue qu'elle souhaite hypnotiser le registre et l'envie de lui dire qu'il ne bougera pas... A l'intensité de sa concentration répond ma perplexité sur la finalité de l'insistance de son regard. Bien entendu, tous les documents sont loin de nécessiter un tel temps d'observation<sup>22</sup>, mais les reliures, les parchemins ou les calques doivent être longtemps scrutés avant d'être restaurés. Dans tous les cas de figure, la première étape relève de l'identification.

<sup>21</sup> On retrouve cette réutilisation de bocaux, d'objets et d'accumulation de matériaux dans l'atelier de reliure des archives départementales enquêté et non dans celui de la restauration, qui s'apparente à une véritable salle blanche.

<sup>22</sup> Derrière le vocable "restauration", existe une pluralité d'interventions liée non seulement à la structure du document (s'il est en volume ou à plat), à ses matériaux (papier, cuir, bois, parchemin, calque...) mais aussi à son état de dégradation (petite déchirure, lacune, abrasion, épidermure...). Aussi, une simple déchirure sur un feuillet n'implique pas des heures d'interrogation. C'est ce type d'intervention de traitement de masse que j'ai pu observer au sein de l'atelier de restauration des archives départementales, dans le cadre d'un vaste chantier de numérisation de la presse locale. Il ne nécessite pas de compétences ni de connaissances particulières et la simplicité de la tâche fait qu'elle peut être exécutée par des non restaurateurs. Si dans l'atelier des Archives nationales, ces interventions sont aussi bien sûr réalisées, il en est d'autres beaucoup plus complexes, qui ne peuvent être pratiquées que par des personnels spécialisés.

## 1. Regarder et décrire

Cette identification passe dans un premier temps par une phase plus ou moins longue d'observation du document et se conclut dans certains cas, comme chez les archivistes, par une description. Si les restaurateurs sont friands d'explications et de précisions historiques sur les documents que leur apportent leurs collègues conservateurs, cela ne leur empêche pas d'interroger l'objet qui se présente à eux, comme s'il était parfaitement inconnu. En outre, le fait que ce soit ce dernier qui vienne à eux et non l'inverse participe déjà de son affranchissement de la masse, de sa série et plus largement de son contexte. Il arrive seul, sans instrument de recherche, ni inventaires, ni signes de classement, excepté sa cote. Singularisé de fait, il ne cessera de l'être pendant son passage à l'atelier, acquérant une nouvelle identité, celle d'un objet d'une grande complexité matérielle, temporelle et sémantique. Les restaurateurs en font, ce que Geertz (1973 : 412-453) fit au combat de coq pour la société balinaise : un révélateur. Partant de l'observation de ce jeu prohibé, et plus spécifiquement de la fuite cocasse de la population provoquée par une descente de police, l'anthropologue américain en fait une loupe grossissante lui permettant d'analyser le théâtre social. Il aboutit ainsi à une lecture de cette culture, procédé quelque peu similaire que celui qu'emploient les restaurateurs quand, en isolant un document de son contexte de production et de conservation, ils parviennent à le rendre lisible. D'ailleurs, un conservateur ne s'y trompe pas, quand il déclare à propos du travail des techniciens de l'atelier :

*« Nous, on voit rien, on voit rien. [...]. C'est une pratique archéologique<sup>23</sup> des choses. Reconstituer le non visible avec le visible. »*

conservateur, AN

### *Au cas par cas*

La question de la visibilité et de son corollaire l'invisibilité semble récurrente dans la restauration et porte sur des registres extrêmement variés comme on le verra plus loin. Pour l'instant, il s'agit de voir, d'observer au sens premier du terme, c'est-à-dire avec ses yeux<sup>24</sup>. Cette double capacité de traduction<sup>25</sup> et donc d'interprétation s'avère évidemment propre à tout

---

<sup>23</sup> D'ailleurs, Andrea Giovannini, un des rares théoriciens de la restauration, qualifie, quand il décrit sa démarche, le processus d'observation comme « l'étude archéologique de l'objet de restauration » (1990 : 7-19).

<sup>24</sup> « Nous, la première chose qu'on fait c'est d'observer », m'explique une chef de travaux d'art de l'atelier de restauration et de moulage des sceaux (Archives nationales). Cette remarque – à peu de chose près similaire à celles que j'ai pu entendre au sein de l'atelier d'ébénisterie du Mobilier national – prouve, s'il en était besoin, la récurrence de la démarche en restauration.

<sup>25</sup> La notion de « traduction », employée ici, doit être comprise dans son sens premier, ordinaire, c'est-à-dire comme une interprétation non d'une langue vers une autre, mais d'un discours vers un autre, d'un système de représentation vers un autre. Cette action portée par les restaurateurs se distingue en cela de l'acception qu'en fait Pierre Leveau (2011b) pour qui la restauration, en tant que démarche patrimoniale, se définit comme une traduction, tout à la fois une transmission et une transaction, s'inscrivant dans un réseau d'actants dans la lignée des travaux de Latour, de Callon et d'Akrich (2006).

processus d'expertise (repérage d'indices, de signes, analyse et production d'un discours). Néanmoins sa spécificité, qu'elle partage d'ailleurs avec l'archéologie, réside dans le fait qu'elle nécessite la mobilisation de l'imagination en devinant ce qui n'existe plus. Cette collecte, parfois en creux, d'informations serait mobilisée d'autant plus fortement que le document recouvre une pluralité d'unicité. Unique, il l'est de fait au sens archivistique du terme, dans sa dimension intellectuelle (authenticité, dimension probatoire...) mais également dans sa dimension matérielle (fabrication et évolution de son état de conservation).

La restauration du document d'archive lui octroie donc un nouveau statut et l'inscrit dans un processus, puisqu'il est temporaire, qui ne relève pourtant pas de l'évidence. Si les restaurateurs s'accordent dans leur discours sur le fait que « *c'est un problème unique à chaque livre*<sup>26</sup> », « *c'est jamais la même chose, jamais* », « *ils ont tous leurs spécificités* », l'exercice de l'observation exige parfois, dans la pratique, de se faire violence (« *Il faut s'obliger à regarder les choses que tu crois connaître* », « *Il faut s'obliger à regarder un livre* ») comme si la singularité était en soi un objet de recherche. L'habitude et l'expérience pourraient conduire les restaurateurs à considérer qu'ils ont affaire à une situation classique, ne nécessitant pas une scrutation plus poussée. Partant du principe que l'objet, s'il n'est pas *a priori* spécifique, doit forcément le devenir<sup>27</sup>, et que son observation, sa compréhension par le regard sert à y contribuer. J'ai observé un processus similaire dans un tout autre environnement de travail (Both 2008), celui d'un bureau de secrétariat de rédaction où les correcteurs cherchaient désespérément des fautes dans les articles et semblaient perturbés quand ils n'en décelaient pas, à tel point qu'ils avaient tendance involontairement à en inventer et donc à en créer. Un texte sans faute de syntaxe ou d'orthographe est, comme un document d'archive ordinaire, la preuve de l'incompétence de celui qui travaille dessus dans la mesure où il ne voit pas ce qui doit être vu. L'expérience avec l'acquisition de réflexes – savoir porter son regard directement sur les endroits les plus fragiles – et son revers – aller trop vite – est contrecarrée par l'obligation de penser le document comme original, démarche qui est d'autant facilitée qu'il s'agit souvent d'objet atypique en comparaison avec ceux de la BnF, par exemple, dont nombre de restaurateurs des Archives nationales proviennent.

« *La grosse différence, c'est qu'en archives, les reliures ne sont pas toutes passées par un relieur. [...] T'as beaucoup de moutons à cinq pattes. [...] T'as que des choses originales, c'est pratiquement que des exceptions. C'est que des trucs originaux au sens technique, l'emploi du papier... On retrouve du papier xix<sup>e</sup> mélangé avec du parchemin. [...] Nous on travaille sur des choses qui ont été méprisées...* »  
restauratrice, AN

<sup>26</sup> La notion de « livre » doit être entendue, non comme un texte imprimé dans le sens ordinaire du terme, mais comme un objet relié. C'est la matérialité du document, sa structure, qui prime dans sa désignation. Un registre peut être qualifié de livre, tout comme une charte de « parchemin ».

<sup>27</sup> Cette conversion du document ne s'applique quasiment pas aux « petites » réparations de type déchirure sur les chantiers de traitement de masse.

Il faut dire aussi que les documents, toujours excepté ceux traités dans le cadre des grands chantiers, qui parviennent à l'atelier ont souvent un caractère exceptionnel, lié tant au prestige des fonds et de l'Institution qu'au fait qu'ils ont été sélectionnés parmi une masse incommensurable. Trivialement dit, s'ils arrivent sur un établi, c'est qu'ils ont été l'objet d'un choix et d'une priorité au regard de tous ceux qui sont en souffrance. Dès lors, ils bénéficient déjà d'un capital patrimonial<sup>28</sup> ou scientifique, attribué par la logique archivistique, qui les différencie des autres.

Or, cette logique, si elle est légitime aux yeux des restaurateurs, diffère sensiblement de la leur et la confrontation des deux rend le contraste d'autant plus saisissant. Quand un archiviste déclare être allé dans les dépôts pour voir, il faut comprendre qu'il a ouvert les boîtes. Le temps qu'il va consacrer à repérer le contenu et l'intérêt d'un dossier, que ce soit pour classer ou réaliser un récolement sanitaire, est inversement proportionnel<sup>29</sup> à celui que va prendre son collègue restaurateur. La différence entre l'œil de l'archiviste (Both 2010 : 97) et celui du restaurateur entre une impression générale et la précision du particulier, pourrait faire dire à l'un qu'il n'a évidemment pas tout lu et à l'autre qu'il espère avoir tout vu. La dimension holistique, toujours présente dans les deux cas, ne se situe pas sur la même échelle. Une archiviste des Archives nationales m'expliquait ainsi que dans le cadre du futur déménagement d'une partie des fonds vers Pierrefitte-sur-Seine, elle avait sollicité l'atelier de restauration afin de trouver une solution pour 6 700 registres, en piteux état. A donc été mis au point un prototype de chemise en polypropylène, qui a concerné 400 volumes, les autres étant laissés dans leur état (faute de financement pour « les lancer des marchés » de sous-traitance de reliure) ou enveloppés dans du papier neutre pour les plus fragiles. « *La différence et c'est ce qui a été intéressant dans cette expérience, c'est que 400 noyés dans 6700... Voilà. Lui [le restaurateur en charge de ce chantier], il voyait le 1 + 1 + 1...* », m'expliquera la conservatrice. D'après elle, même dans le cas, somme toute assez rare, d'un traitement de masse, le restaurateur ne peut se départir de sa conception des documents d'archives comme des objets uniques, la masse n'étant, *in fine*, que l'accumulation de singularités, une réduction abstraite d'une réalité qui lui est étrangère.

---

<sup>28</sup> Pendant mon enquête aux Archives nationales, un chantier a été lancé pour restaurer des dossiers de légion d'honneur afin qu'ils puissent être numérisés. Nombre de feuillets ont été inondés, grignotés et pour certains il manquait jusqu'à 70 % de la matière (chiffres obtenus pour fabriquer la pâte à papier afin de combler les lacunes majeures) et des informations (nom, date, lieu, signature). Les restaurateurs, bien que réservés dans leur propos face à l'ethnologue prenant des notes, ont eu de la peine à cacher leur perplexité sur l'utilité de restaurer ces documents tout en respectant leur subordination à la logique archivistique, le choix des conservateurs.

<sup>29</sup> Même s'il peut lui arriver de passer des heures pour transcrire une charte en latin médiéval (événement assez rare néanmoins) ou pour comparer un calque et une copie de plan napoléonien, dans le cadre d'une recherche cadastrale (Both 2010 : 98)

Pourtant, nombre de jeunes diplômées<sup>30</sup> en restauration occupent des postes de chargé de conservation préventive. Lorsqu'elles doivent évaluer l'état sanitaire et physique des fonds, elles procèdent par sondage (« *Et après l'ordinateur [...] nous a mouliné le truc et nous a dit [par exemple] : « dans la série F17, y'a 50 % de documents qui sont plus ou moins acides... »*»). Autant dire que cette mise à distance, très archivistique, d'avec les documents – excepté quand il y a un document suspecté d'infestation et où l'œil et l'avis de l'expert sont sollicités sur un cas précis – aboutit à une totale inversion de valeurs, possiblement déroutante.

### *Une petite enquête*

Les restaurateurs procèdent, comme leurs collègues archivistes, par une description. Mais, la comparaison s'arrête là, excepté pour le volet codicologique<sup>31</sup> qui ne porte en général pas sur les altérations du document mais sur les tracés et la réalisation matérielle des manuscrits. Cette description, qui constitue en soi déjà une interprétation, prend des formes différentes : une simple fiche de travail interne à l'atelier, une partie d'un constat d'état ou d'un rapport de traitement de conservation-restauration à transmettre au conservateur voire un dossier complet de restauration dans le cas d'un appel d'offres pour une institution publique, par exemple. Le niveau de description et de subdivision des parties peut atteindre une extrême précision<sup>32</sup>. Il relève quasiment de l'exercice de style dans les mémoires des élèves restaurateurs de l'Institut national du patrimoine, du master professionnel en conservation restauration de Paris 1 ou de l'École de Condé, les trois principales formations de restaurateurs françaises<sup>33</sup>. La densité des informations contenues dans ces rapports n'a rien avoir avec celle des documents produits par les restaurateurs pour d'évidentes raisons de temps, de productivité, de finalité et de connaissances. La démarche,

---

<sup>30</sup> S'il est vrai que la grande majorité des élèves des écoles de restauration sont des jeunes femmes, il semblerait que le poste de chargé de conservation préventive soit destiné au genre féminin, renvoyant implicitement aux représentations traditionnelles essentialistes qu'on lui alloue – une capacité quasiment innée à prendre soin – qu'on retrouve dans d'autres univers professionnels (Both 2008 : 89-90).

<sup>31</sup> Il serait d'ailleurs intéressant de creuser les relations, les zones de recouvrement et de divergences qui existent entre codicologues (ou archéologues du livre) et restaurateurs, tout comme celles qui lient historiens et archivistes. Un restaurateur de la BnF m'expliquait que la codicologie des archivistes, « *c'est vraiment l'histoire du texte. Bah... le problème de la codicologie, par exemple, ça se fait beaucoup à l'IRHT, l'Institut de recherche de l'histoire des textes, ils s'arrêtent souvent aux textes. Alors, il y a quelques codicologues qui s'intéressent à la matière, mais quand ils s'intéressent à la matière, ils ont une formation uniquement d'intellectuels pur jus. C'est-à-dire qu'ils savent traduire le grec, le latin mais la matière, ils sont complètement heu... »*

<sup>32</sup> L'atelier de moulage et de restauration des sceaux des Archives nationales a mis en place une base de données de description des sceaux d'une extrême précision. Pour chaque sceau, il y a une description de l'avert, du revers et de l'attache, elle-même subordonnée en une vingtaine de rubriques. Par exemple, pour l'avert : numéro d'enregistrement, type de sceau, mode d'apposition, forme générale, dimension, matériau, couleur, protection d'origine, sigillant... (Prévoist 2010).

<sup>33</sup> En effet, ces rapports de fin d'étude (de 250 pages en moyenne, plusieurs centaines de figures, des photos, des tableaux comparatifs...) comprennent dans leur forme la plus classique : une partie d'analyse historique, une partie restauration (constat d'état, diagnostic, proposition de traitement, déroulement de l'intervention) et une partie technico-scientifique. Les connaissances mobilisées puisent dans des domaines aussi variés que l'histoire des techniques, la chimie des matériaux, l'histoire de l'art, la microbiologie ou la physique des systèmes aqueux.

similaire, se trouve réduite à sa dimension opératoire et empirique dont la première étape est la description :

« *Les cahiers, la couture, les plats cartons, les tranchefiles, le signet, tout. Tu décris tout ce que tu vois quand tu ouvres* »

(restaurateur, AN, expliquant à une stagiaire).

Si les archivistes paraissent pris dans un tourbillon patrimonial, une boulimie matérielle (Heinich 2009 : 113), les restaurateurs, eux, s'inscrivent dans une logique similaire même si cette fois-ci elle porte sur un seul et même objet à tel point que les limites de la description semblent pouvoir être repoussées chaque fois un peu plus loin, « *sans jamais entrer dans la signification du texte, jamais* ». C'est assez surprenant pour le néophyte d'assister à un découpage d'un document en différentes parties, elles mêmes subdivisées en d'autres parties, lesquelles sont à leur tour définies... Cela peut s'entendre aisément pour une reliure (avec description de la reliure, du corps d'ouvrage, du support et du tracé), dont la fabrication nécessite au moins une trentaine d'opérations. Pourtant, il peut en aller de même pour un parchemin (support, couture, tracé), avec un niveau de précision proportionnel à l'intérêt patrimonial<sup>34</sup> de la pièce.

Le document d'archive, en devenant un objet d'investigation devient aussi un territoire complexe avec des zones bien précises et une grande diversité de possibilités de « *matériaux d'œuvre* » (les supports en parchemin, en papier), de tracé (types d'encre, couleurs, lettrine, mention manuscrite, réglure, enluminure...) et de techniques. Cette première étape présentée comme une « *description froide* » de l'objet où l'on s'interdit toute interprétation serait l'équivalent en histoire de l'art de l'iconographie qui précède l'iconologie (« *C'est ce que tu vois.* »). Or, l'interprétation de cette matérialité s'insère déjà dans une logique d'ordonnement et de traduction, puisqu'elle renvoie à des désignations singulières (« *Pour le dos, [...] Tant que tu sais pas ce qu'il y a dessous, tu mets "nerfs", on est dans la reliure, c'est un terme de relieur. Quand tu rentres dans le corps d'ouvrage, plus tard, tu vas mettre : "support de couture"*<sup>35</sup> »). Or, la même partie change d'appellation suivant sa localisation dans la description, pourtant « *froide* ». Car le document, objet pourtant d'une énumération délibérément neutralisée de ses caractéristiques, devient un territoire où se côtoient des univers professionnels différents, dont certains sont en voie de disparition – mégissier, doreur<sup>36</sup>, relieur, parcheminier, chagrineur, marbreur... – sans compter celui de l'auteur. Décrire un objet d'archive dans sa dimension strictement matérielle, après l'avoir longuement observé sous toutes les coutures, exercice qui se

<sup>34</sup> Est entendu comme porteur d'intérêt patrimonial, au sens de Babelon et Chastel (1980 : 101), un objet dont la perte comme la conservation implique toujours un sacrifice.

<sup>35</sup> En effet, les nerfs apparents ne sont pas forcément des supports de couture et peuvent être des faux nerfs (à partir du XIX<sup>e</sup> s.)

<sup>36</sup> Le CAP de dorure sur cuir n'existe plus, par exemple. Il existe quatre doreurs en titre de cette spécialité au ministère de la Culture, dont deux aux Archives nationales.

révèle autrement plus complexe que le simple fait de le regarder, c'est donc avant tout en faire une lecture par transparence, autrement dit une lecture au-delà de ce qui est précisément donné à voir. Cette logique interprétative se poursuivra tout le long du travail de restauration parfois doublée par une démarche hypothético-déductive (*voir infra*). Car si l'objet comporte des indices, il apporte plus souvent des questionnements que des certitudes.

## 2. Comprendre

La description peut se poursuivre dans le rapport quand il se justifie – peu importe d'ailleurs son format – ou de façon informelle, sous-entendu dans la mémoire du restaurateur pour qui l'oralité occupe encore une place très importante, ce qui s'explique notamment par les processus de transmission (acquisition par l'expérience sensitive, l'expérimentation et la démonstration). Cette description va progressivement s'affiner vers des pistes clairement affichées comme des interprétations, des éléments de compréhension et d'analyse. L'objectif est, à partir de cette observation empirique, de préciser l'identification du document, à travers le spectre temporel de la restauration. Il s'agit d'imaginer les paramètres de fabrication d'origine et les éventuelles modifications qu'il a subies (altérations comme réparations), d'appréhender son état actuel tout en anticipant son devenir.

Ce bilan pluriel se retrouve dans la partie intitulée « constat d'état » des rapports, mais est susceptible d'évoluer tout au long de son parcours au sein d'un atelier de restauration. Pour le dire trivialement, son examen ne s'arrête pas juste avant l'intervention à proprement parler, cette dernière révélant souvent des informations jusque-là invisibles, voire insoupçonnables. La recherche de compréhension du document est concomitante de sa restauration, même si dans les directives et autres textes officiels, « l'examen » est présenté comme : « la première procédure suivie pour déterminer la structure originale et les composants d'un objet, ainsi que l'étendue des détériorations, des altérations et des pertes qu'il a subies [...] » (ICOM 1986).

### *Le dessous des cartes*

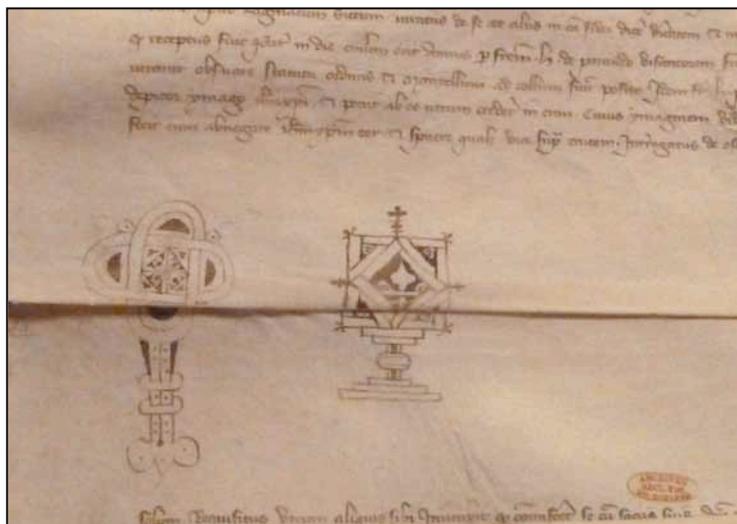
Il arrive que des archivistes se laissent séduire par l'illusion des documents demeurés « dans leur jus », dans leur état originel (Both 2010 : 112), à l'occasion de collecte, par exemple, sur le lieu de production. Pour un restaurateur, cette notion de document originel n'existe pas. Il évoquera éventuellement une période (« à l'époque ») et l'expression « dans son jus » pour signifier qu'il est conservé, actuellement, dans de mauvaises conditions. Pourtant, chaque document a été l'objet d'une fabrication mobilisant plusieurs artisans et corps de métiers, qui ont transformé la matière quasiment *ex nihilo*. Mais il est doté d'une telle variété de temporalités

qu'en distinguer l'origine se révèle impossible. En effet, à travers la lecture qu'opère le restaurateur du document, il semble qu'il y ait toujours une étape précédente. Prenons l'exemple d'un registre médiéval dont, une restauratrice m'explique que les plats sont des ais en hêtre, lesquels se trouvaient essentiellement dans le nord de la France, donnant ainsi l'impression qu'elle peut remonter ainsi presque indéfiniment une chaîne de causalité où chaque élément a son histoire. Je pourrais multiplier les exemples à l'envi<sup>37</sup>.

« Après observation à l'œil nu de l'ensemble des membranes du document, on constate que sur un total de 42 pièces, 18 correspondent à la partie "collet" de la bête et 24 à la partie "culée". Ainsi il existe une différence de 6 membranes dans le décompte des parties hautes et basses de la peau. [...] Cette différence minime permet de supposer que sur l'ensemble du rouleau du procès des Templiers, une moitié a été confectionnée avec la partie basse des bêtes et l'autre moitié avec la partie haute des mêmes animaux. [...] 44 membranes constituent le *volumen*, donc un troupeau de 22 chèvres a été consacré à la fabrication de ce document. »

Extrait du Rapport de traitement de conservation-restauration du *Compte-rendu des séances d'interrogatoire menées auprès des Templiers à Paris, 1307*, AN, J413n°18. (partie "description matérielle" : support).

Partant d'une observation d'un rouleau de parchemin, le restaurateur nous emmène jusqu'au troupeau de chèvres... Plus loin, il nous apprend qu'une « analyse à vue de ces 164 motifs [seing des notaires<sup>38</sup> rédacteurs] et lettrines (extrêmement constants dans leurs formes et dimensions)



Jonction de deux membranes sur le rouleau d'interrogatoire du procès des Templiers, après restauration (1307, AN, J413n°18).

permettent de déduire qu'une seule personne les a réalisés » (partie "tracés" : motifs). Il peut s'agir aussi de comprendre les indices techniques pour pouvoir intervenir, comme déceler des traces colorées au fonds d'un cahier des tranchefiles manquantes (dans le cas où il faudrait les refaire), repérer le format réel<sup>39</sup> afin de déterminer le sens du papier et de son allongement en cas de

<sup>37</sup> A l'occasion d'une visite avec une stagiaire et une doreuse chez un mégissier pour choisir des chutes pour réaliser des pièces de titre, on apprend ainsi que « cette chevrette a porté » (différence de grain). Avant même que la pièce soit dorée, on connaît l'histoire de l'animal...

<sup>38</sup> Il s'agit des seings (du latin *signum*) des notaires de la chancellerie royale, qui ne sont pas des signatures mais des marques de reconnaissance.

<sup>39</sup> Le format est la façon dont ont été pliés les cahiers une fois (in folio), deux (in quarto), quatre (in octavo).

traitement, trouver les réclames<sup>40</sup> qui marquent la fin d'un cahier ou encore identifier le type d'encre (celles qui fusent) ou de colle pour inverser le phénomène le cas échéant.

*« Il faut trouver le solvant qui va avec la colle. Là, c'est une colle protéinique, colle d'os ou de peau de lapin.*

Comment tu le sais ?

*C'est très jaune [limite marron] »*

restauratrice, AN

La compréhension de la fabrication matérielle du document et son décryptage par simple observation visuelle ne s'imposent pas toujours (« *Là, on sait pas si ça a été cousu avant ou...* », « *J'ai des demi-chevrons en biais, mais comment ils ont fait ?* »), même s'ils sont indispensables. En effet, restaurer c'est souvent – certes de moins en moins (*voir infra*) – défaire. Cette étape, qui commence par l'observation et se poursuit tout au long du travail d'intervention sur le document, suscite l'imagination et la curiosité. Certains restaurateurs y prennent d'ailleurs un plaisir tout particulier (« *Voir comment c'est fait, c'est ludique, c'est toujours intéressant* », « *C'est des questionnements permanents, j'adore ça...* »). Car, et c'est là que cela se complique, le document a peut-être déjà fait l'objet d'interventions successives, depuis sa fabrication.

#### *Les interventions successives*

Le document d'archive, d'un point de vue de la restauration, peut présenter des caractéristiques anachroniques – le classique registre médiéval avec des plats du XIX<sup>e</sup> –, entraînant parfois des altérations chimiques, physiques comme mécaniques. En effet, quand il a réussi, avec succès, à franchir toutes les étapes susceptibles de l'écarter de ce traitement de faveur qu'est la restauration, il arrive parfois à l'atelier alors qu'il a déjà subi des « réparations », lesquelles en général sont très vite repérées et rarement bien faites. Les techniques et les matériaux utilisés par les « anciens » divergent en de nombreux points sur ceux d'origine (« *des mauvais matériaux* », « *du mauvais cuir* », « *tellement collés que les livres ne s'ouvriraient plus...* »). Sur ce point, les restaurateurs sont loin d'être unanimes et se partagent en deux catégories. Il y a ceux qui font preuve d'une certaine compréhension à l'égard de leurs prédécesseurs, qui étaient des relieurs ou des

---

<sup>40</sup> Les réclames sont des indications pour le relieur et se présentent soit comme le mot de la page suivante, soit sous la forme d'alphabet : A pour le premier cahier (Ai pour son premier feuillet, Aii pour le deuxième, puis Aiii, Aiiii), puis B pour le deuxième cahier (Bi pour son premier feuillet...) et ainsi de suite jusqu'à Z, puis si besoin nouvel alphabet Aa (Aai, pour le premier cahier, puis Aaii, Aaiii, Aaiiii, Ab, Abi...).

magasinières, puisque la formation qualifiante de restaurateur, hors beaux-arts<sup>41</sup>, date en France des années 1970<sup>42</sup>, et ceux, en revanche, qui sont intraitables. Les premiers mettent en avant l'intentionnalité de conservation des anciens, dans un contexte où les techniques et les connaissances ne sont pas comparables avec celles d'aujourd'hui (« *Y'a des relieurs qui ont scotché... Mais ils ont fait de leur mieux* », « *C'est affreux, affreux... mais pour l'époque* », « *Ça m'est jamais venu à l'idée de juger leur travail, j'aurais fait pareil...* »). Les seconds, en revanche, ne font pas montre d'une telle tolérance :

*« Donc ils ont refondu les originaux, au dos, j'ai plein d'exemples, hein... J'ai fait un diaporama. Parmi les altérations des sceaux, je présente les altérations dues à des interventions. [...] Alors à une époque, ils ont reconditionné, tout nettoyé, y'avait des bouts de sceaux au fond des cartons, les morceaux on les refondait pour faire la restau comme ça on était sûr d'être dans le même matériau. C'est un massacre... [...] Ah oui, je leur en veux ! [éclat de rire] »*  
chef de travaux d'art, atelier de moulage et de restauration des sceaux, AN

Cet exemple est évidemment extrême puisqu'il a conduit à la destruction du document, mais les cas de détérioration ne sont pas si rares, y compris avec les débuts de la restauration moderne initiée en France dans les années 1980, période transitoire où les interventions ne font plus uniquement appel aux savoirs artisanaux, avec la remise à neuf, à l'identique, « *à la façon de...* », dans la digne reproduction des techniques. C'est l'introduction de machines et de procédés « magiques » comme le Filmoplast® (« *quasiment du scotch* ») ou le Laminator® autrement dit l'introduction de la technologie et de la science dans les ateliers de relieur.

*« Quand on avait une déchirure sur un document... On n'employait pas encore le mot "restauré", on disait : "c'est réparé" »,*  
relieur des AD à propos de réparation de déchirure avec le Filmoplast P® de la marque Filmolux®  
*« J'en ai fait 2 000 des comme ça, des plans ! [thermocollage avec le Laminator®] Ils sont de toute beauté ! [rires] Ils sont pas abimés, ils ont pas bougé... [...] Bon, la seule chose, c'est que ça a bouffé les encres ! On va quand même pas... [éclat de rire] Faut savoir ce qu'on veut ! On va quand même pas jouer sur les détails ! »,*  
archiviste, AD

*« La question du Laminator®, on a beau le critiquer, mais c'était la révolution. »,*  
restaurateur, AN

---

<sup>41</sup> La restauration des œuvres d'art ou plutôt la preuve d'interventions sur ces dernières existent au moins depuis le XV<sup>e</sup> siècle en Italie. Confiées à des artistes de renom, elles ont pour finalité soit la conservation (*manutenzione*) des fresques par exemple qui se dégradent ou des statues, soit la réutilisation de matériaux (Conti 1988 : 23). En France, l'entretien, le nettoyage et la réparation des collections royales remontent à François 1<sup>er</sup> où les œuvres du Louvre étaient déjà confiées à des artistes, tandis que la réparation des livres l'était à des relieurs, dans une continuité des techniques et des professions.

<sup>42</sup> En effet, les deux formations publiques délivrant un diplôme de restauration dans le domaine du papier et des arts graphiques ont été créées en 1975 pour la maîtrise de sciences et techniques de conservation-restauration des biens culturels à Paris 1 (aujourd'hui master pro) et en 1977 pour le diplôme de restaurateur de l'Institut de formation des restaurateurs d'œuvres d'art (devenu Institut national du Patrimoine en 2002). Les écoles de Condé, privées hors contrat, ont été créées en 1990 (voir Hénaut 2007 : 82).

Les anachronismes dans les matériaux, les techniques spécifiques ou les décors, les rajouts, les superpositions<sup>43</sup> choquent la perception actuelle de la restauration, parce qu'ils ne respectent pas l'intégrité de l'objet (« *On gardait l'ancien dos, l'écusson central et puis c'est tout. C'est tout* »). Or, cette conception, tout comme ses techniques, n'a de cesse d'évoluer<sup>44</sup>, contrairement aux techniques traditionnelles artisanales. Toute restauration est intrinsèquement datée, marque de son empreinte l'objet sur lequel elle a opéré et s'inscrit dans une actualité fixée par la recherche scientifique (*voir infra*). L'arrivée de certaines révolutions technologiques a dégradé définitivement des millions de documents (blanchiment au chlore, désinfection à l'oxyde d'éthylène<sup>45</sup> et savon Brecknell® toujours en vigueur, thermocollage...<sup>46</sup>). Certains sont aujourd'hui qualifiés de « *set de table, qu'on nettoie avec un coup d'éponge...* ». Outre l'aspect comique – ou pathétique selon le point de vue adopté – c'est bien du statut de l'objet dont il est question. Qu'a donc fait la restauration au document ? Le comprendre permettra, dans le cas de détérioration, de rattraper<sup>47</sup> ce qui peut l'être, de « *dé-restaurer* », comme de défaire un « *doublage effectué à l'aide d'un papier vergé inapproprié, entraînant des tensions contraires* » (Bossard Laforest 2010).

### *Les altérations*

Outre ces dégradations involontaires commises par les anciens « *en toute bonne foi* », le document en phase de restauration a pu aussi subir des altérations mécaniques, biologiques ou physico-chimiques provenant d'autres facteurs<sup>48</sup>. La difficulté ne réside pas dans la description de ces altérations, à établir un constat d'état, mais à imaginer les étapes précédentes et suivantes de ce qui est donné à voir. A l'occasion d'une journée consacrée à l'exercice du constat d'état, dans l'atelier des Archives nationales, j'ai pu observer des élèves conservateurs en dernière année, spécialité archives, et des élèves restaurateurs en 2<sup>e</sup> année, tous de l'INP. Répartis en petits groupes autour d'une boîte d'archives, les premiers devaient établir un projet de restauration à

---

<sup>43</sup> « Une nouvelle reliure collée sur une ancienne : comment je fais ? », me lance le relieur des archives départementales.

<sup>44</sup> Leveau (2007 : 11) rappelle qu'en « deux siècles le concept de restauration a changé au moins une dizaine de fois, et que le problème vient en France de ce qu'ils ont tous été conservés ».

<sup>45</sup> Ce procédé a été utilisé en 1967 et en 1968 pour sauver les fonds inondés de Venise, Florence et Lisbonne (Fielder 2004). Il s'agissait de les désinfecter. Depuis, aucun protocole n'a été trouvé pour le remplacer.

<sup>46</sup> Le Laminator, par exemple, machine à laminer à chaud à l'acétate de cellulose, a fait l'effet d'une révolution. Son usage, qui remonterait au début des années 1930, était recommandé dans une directive de l'Unesco pour la conservation et la restauration des documents d'archives en 1976. Interdite seulement depuis une vingtaine d'année, cette technique a surtout altéré les documents (cf. circulaire du ministère de la Culture et de la Communication, datée du 29 janvier 1999 sur les matériaux de doublage au thermocollage).

<sup>47</sup> Voir le dossier de dé-restauration de Justyna Szpila (2005) sur les minutes de notaires de Gaufridus Cotaronus, l'un des plus anciens manuscrits français sur papier, après son passage au Laminator.

<sup>48</sup> Les détériorations sur les documents d'archives sont extrêmement variées et parfois concomitantes notamment lorsqu'elles résultent de mauvaises conditions de conservation. Les facteurs de dégradation peuvent être physico-chimiques (humidité, température, lumière, pollution, agents chimiques), biologiques (bactéries, champignons, insectes, rongeurs) ou encore liées à des catastrophes naturelles comme aux méfaits de l'homme (Cauliez 2007).

soumettre aux seconds, qui en retour leur proposaient un diagnostic et une intervention. Les futurs professionnels, des deux parties, n'ont pas eu de peine à décrire ou plutôt à nommer les altérations : ici « *empoussièremement des chants et des cahiers* », là « *des claies de parchemin dénudées* » ou encore « *des traces d'usure mécanique* ». Le vocabulaire, fraîchement appris et conforme à la norme NFZ40-011<sup>49</sup> en vigueur, pourrait laisser croire qu'une désignation – donc une identification – suffise à appréhender les dégradations.

Le document d'archive, scruté par le restaurateur, devient un objet qui non seulement a un passé mais aussi un avenir. Il oscille donc sur une frise imaginaire, dont le seul repère tangible se loge dans son état matériel actuel. Si la capacité à penser ce qu'il a dû être se retrouve aussi chez les archéologues, ces derniers en revanche ne projettent pas ce qu'il adviendra. Cette propension à déplacer l'objet quasiment simultanément dans le passé (dimension archéologique) et dans le futur (dimension prospective de la conservation) explique peut-être aussi en partie pourquoi jamais on n'entend dire dans un atelier « *qu'un calque est récent* »<sup>50</sup> ou « *qu'un registre est vieux* », contrairement aux salles de tri où la datation devient synonyme de la création du document<sup>51</sup>. Cela ne signifie pas non plus que l'objet soit intemporel ou qu'il n'appartienne à aucune époque, mais lui donner un âge revient d'une certaine façon à le figer par un jugement de valeur qui relève de la logique archivistique, terrain sur lequel les restaurateurs ne s'aventurent que très rarement. En outre, la complexité des datations possibles sur un même objet rend, dans ce contexte, toute évaluation insignifiante<sup>52</sup>. L'enjeu pour les restaurateurs est davantage d'établir la chronologie des étapes passées et de prévoir celles à venir dans une logique d'évolution continue (« *La charnière fendue, si t'as trois ou quatre supports de couture cassés, tout va se reporter sur ceux qui restent. Les deux vont sauter un jour* », « *Les plats cartons émoussés très lacunaires, sont la cause de l'abrasion des tranches, du décollement du cuir* » [...]). Cette révélation de la causalité des dégradations et la mise en perspective de ce qui peut arriver au document donne une vision un peu pessimiste de son avenir...

Rapidement je constatai que pour comprendre les gestes, les matériaux, les techniques et

---

<sup>49</sup> Doté d'un vocabulaire commun, ce qui n'a pas toujours été le cas, la restauration en se normalisant, s'unifie autant qu'elle uniformise les jugements, les pratiques, les choix, les formations et s'engage sur la voie du constructionnalisme (Leveau 2009 : 55).

<sup>50</sup> Cette évaluation (d'ancien, de vieux ou d'ultra contemporain) existe dans chaque service, mais varie considérablement selon les fonds et l'administration versante. On observe, par exemple, aux Archives diplomatiques, un phénomène d'accélération du vieillissement des documents. Ils acquièrent le statut d'archives en même temps que leur matérialité et un fonds des années 90 est décrit comme « *historique et très vieux* », tandis que son équivalent en archives départementales serait considéré comme « *ultra contemporain* » (Both 2010 : 88-95).

<sup>51</sup> Néanmoins, pour les archivistes les documents n'appartiennent pas plus au passé – qui en a été exproprié par l'opération de patrimonialisation – qu'au présent ou au futur, mais à l'éternité. La reconnaissance de leur datation n'empêche pas le fait qu'ils sont exclus définitivement du temps, sans pour autant devenir intemporels ou atemporels (Both 2012).

<sup>52</sup> A noter que la question de la datation pour les sceaux ne se pose pas en ces termes, qu'il ne peut y avoir d'anachronisme, « *puisque c'est à 50 ans près, c'est la vie d'une personne* », explique la responsable de l'atelier de moulure et de restauration des sceaux des Archives nationales.

surtout ce que se disaient les restaurateurs, il me fallait à mon tour pratiquer. Réalisant que jamais je ne pourrais me faire les armes sur des manuscrits médiévaux, je décidai d'apporter deux vieux albums illustrés et un abécédaire de Bécassine, à l'atelier des Archives nationales. Je fis donc le tour des établis avec mes antiquités familiales afin de recueillir un premier constat sur l'état de dégradation desdits livres, convaincue qu'ils étaient quand même particulièrement bien conservés, pratiquement un siècle après leur impression. Effectivement, à la quasi unanimité, on m'a confirmé « *qu'ils sont en très bon état... mais y'a du boulot !* » et que les coutures n'allaient pas tarder à lâcher, que mes contregardes étaient affreusement acides, qu'elles allaient avoir raison des gardes, que les déchirures n'allaient pas s'arrêter là, que les pages étaient traversées par un trou de vrillette... Bref, je regardais, cette fois d'un air dubitatif, mes albums qui en l'espace d'une dizaine de minutes étaient devenus des livres avec des dégradations chimiques, mécaniques et biologiques, le pire étant que si rien n'était fait, leur situation allait inexorablement empirer. Je comparais donc ces techniciens à des garagistes<sup>53</sup>, qui lorsqu'on leur confie une voiture avec une roue crevée, vous apprennent qu'il faut changer les quatre pneus lisses et revoir la direction, car c'est un miracle que jusqu'à présent on ne se soit pas encore enroulé autour d'un platane au volant d'un tel cercueil roulant... La comparaison avec cette anecdote personnelle n'a pour objet ni de présenter les restaurateurs comme des réparateurs ou comme des interventionnistes acharnés, loin de là, mais juste de souligner le décalage entre la perception de l'état actuel du visible, de l'invisible et l'incapacité pour le néophyte à s'abstraire du présent et à penser le futur. Cette capacité à imaginer, à projeter, va déboucher non sur des certitudes mais sur des hypothèses, lesquelles vont venir compléter la lecture interprétative du document.

### 3. Le régime de l'hypothèse

A partir de cette vaste collecte d'indices, de traces, de preuves, le document d'archive fait l'objet d'hypothèses essentiellement relatives à sa datation et à son usage. Si, comme on l'a vu, les archivistes s'inscrivent dans le régime de la preuve avec l'authenticité et l'authentification des archives – l'origine du document, son producteur, sa fonction, son contexte archivistique (son appartenance à un ensemble, à un système d'ordonnancement) – leurs collègues restaurateurs ne peuvent qu'émettre des suppositions. En effet, le parcheminier ne signe<sup>54</sup> pas son travail, ni ne le date pas plus que le mégissier ou que le relieur, contrairement au notaire ou au juge de paix. La précision des informations est toujours liée au contenu et rarement au contenant. Par ailleurs, les

---

<sup>53</sup> Un conservateur, lui, les compare à un chirurgien : « *Donc, vous croyez qu'ils [documents] étaient en bon état, en pleine forme, demandez l'avis du chirurgien et ils vous diront : "oh la la !... Mais il y a plein de choses Madame..."* ».

<sup>54</sup> Lors d'une enquête sur les reliures d'archives médiévales, Myriam Kriche (restauratrice aux Archives nationales) souligne, tant cela est rare, qu'un des volumes, parmi les 117 qui composent sont corpus, porte sur la garde supérieure la date et le nom du relieur qui l'a « réparé » et « relié à nouveau » (2010 : 259).

registres d'archives, contrairement aux livres, sont rarement fabriqués par des relieurs et s'apparentent souvent à des prototypes, uniques, plus proches du bricolage que du travail artisanal, les fameux « *moutons à cinq pattes* » cités précédemment. Aux dires des restaurateurs, il n'y aurait pas de règles, des papiers et des techniques de façonnage très différents pouvaient être utilisés pendant une même période. Le document livre plus d'indices que de preuves.

### *La question de la datation*

La question de la datation se révèle cruciale en archivistique – tout document est d'ailleurs en général daté, tamponné ou signé voire les deux – et ne pose pas de problème. Du point de vue de la restauration, elle ne recouvre pas la même importance et suscite des interrogations et ce pour de multiples raisons. A commencer par le fait qu'un tracé est rarement contemporain de la fabrication du document. Tous les cas de figure sont possibles. Prenons l'exemple d'un terrier, registre de comptes médiéval : les écritures ont pu être couchées sur des cahiers assemblés après coup ou avant sur un registre vierge. Donc, se baser sur les dates écrites ne permet nullement de déterminer la période à laquelle ce document a été réalisé<sup>55</sup>, sans compter sur une hypothétique restauration précédente (« *Ne jamais se fier à la date d'édition du texte pour déterminer la reliure. Jamais. C'est un indice, c'est tout* », restauratrice, AN). Ensuite, parce que les réemplois des parchemins par exemple, sont extrêmement fréquents.

Ainsi, la question de la datation perdrait-elle son sens sur un document d'archive... Car que faudrait-il dater ? La technique, les matériaux ? Les tracés ? Les rajouts ? Les réemplois ? L'objet n'a plus une date, fixe incontestable, mais une appartenance à plusieurs périodes, parfois très rapprochées ou très distantes. Il porte, néanmoins des indices, que les restaurateurs, qui connaissent l'histoire des techniques transforment en repères. Mais la théorie livresque, avec ses tournants, ses bornes temporelles et ses datations<sup>56</sup>, enseignée aussi bien à la préparation du CAP de reliure qu'en second cycle, n'a souvent pas de rapport avec la réalité. Les modes, les techniques ne s'arrêtent pas du jour au lendemain et se chevauchent. Ensuite, il y a des repères techniques, des inventions qui – même s'ils ne permettent pas de fixer avec une précision historique le document dans le temps – délimitent par défaut une période, un point de départ.

*« Il est très intéressant, il a des aspects très médiévaux, les coutures... 50 ans plus tard, on faisait plus ça. Des tranchefiles en cuir, des points de sellier, c'est un document de transition. Les motifs de la*

<sup>55</sup> Pour certaines archives plus récentes, du XIX<sup>e</sup>, par exemple, il serait possible de mener une enquête en se plongeant dans les archives administratives pour « retrouver les marchés passés avec les relieurs, imprimeurs etc., papetiers, différents. Chaque division ayant certainement la possibilité de passer ses propres marchés avec ses propres fournisseurs », m'explique une conservatrice des Archives nationales.

<sup>56</sup> On retrouve aussi bien dans les cours que dans les livres les mêmes grandes dates... Sur l'histoire du papier, par exemple : 200 av. JC (le Chinois Tsai Lün invente le papier en broyant des fibres de mûrier), 751 (bataille de Talas, les papetiers chinois livrent le secret de fabrication du papier aux Arabes), 1340 (premier moulin à papier à Troyes)... 1700-1780 (invention de la pile hollandaise), 1840 (pâte mécanique), 1850 (pâte chimique), 1870 (pâte à bois)...

*décoration, les attaches... C'est une reliure de transition avec des aspects modernes. Le format, c'est un petit format, c'est du papier. »*

(restaurateur, AN)

Ce registre, aux caractéristiques techniques anachroniques – coutures et formats correspondant à des périodes différentes – sera estimé à l'œil au premier quart du XVI<sup>e</sup> s., sa datation étant 1530. A ce petit jeu, les restaurateurs s'en sortent plutôt bien, surtout les plus expérimentés, qui repèrent des récurrences y compris dans les anachronismes apparents, mais dont ils décèlent la coexistence. Quant aux plus jeunes, ils ont peut-être encore en tête les cours d'histoire du papier ou des techniques, puisqu'ils font partie des enseignements depuis le CAP de reliure jusqu'au diplôme de second cycle. Le décor constitue aussi une mine d'indices dans la mesure où la dorure à froid ou à l'or (apparue en France qu'au milieu du XV<sup>e</sup> s) suit les styles et les modes, que l'on retrouve dans d'autres domaines comme les arts décoratifs. Les inventions techniques comme les modes n'attestent qu'une seule chose : à une période donnée – qui s'estime plus comme une tranche chronologique que comme une date – le document a subi une action qui ne pouvait avoir lieu ni avant ni après. Quant au choix des matériaux, les pénuries<sup>57</sup> de lin, de chanvre et l'encouragement au réemploi des papiers, sont susceptibles de fausser l'estimation. Il en va de même pour les spécificités régionales animales (pour les peaux, les parchemins) comme végétales (pour les ais, les supports de couture) qui peuvent être aussi contredites par les flux commerciaux.

Le document d'archive, bien que ses caractéristiques techniques et matérielles soient évaluées isolément, ne peut l'être dans sa globalité avec certitude. Autrement dit, à la multiplication de datations possibles sur un même objet débouchant sur une série d'hypothèses du restaurateur, répond une date apposée conduisant à la certitude absolue de l'archiviste. Ce dernier, bien entendu, tout en n'ignorant pas l'éventualité que plusieurs temporalités marquent le document, considère comme repère temporel unique et surtout légitime la date qu'il porte.

### *Les usages*

Le régime de l'hypothèse s'applique aussi pour les usages du document d'archive tant du point de vue de sa fabrication – non de sa finalité – que des aléas qu'il a pu subir. L'exemple suivant illustre assez bien l'agencement qu'opère un restaurateur pour articuler des observations, des connaissances et une possible explication de ce qui lui est donné à voir. Ignorant l'histoire du document, celle du producteur et probablement sa série d'appartenance et les autres pièces qui composent le fonds, il parvient à produire un récit, certes hypothétique qui diffère en tout point de celui de l'archiviste. En effet, ce dernier aurait probablement commencé par le situer dans son

---

<sup>57</sup> La pénurie de papier est telle, que les arrêtés du conseil d'Etat du roi restreignant ou interdisant de fournir à l'étranger des matières propres à la fabrication du papier (vieux linges, chiffons, vieux drapeaux, rognures de peaux et de parchemin) et à la colle, se multiplient entre 1697 et 1771 (Lacombe 1789 : 551)

cadre de classement, son contexte historique de production et son degré de rareté.

*« Les fermoirs sont ciselés, regarde. Ça veut dire que c'était important, ça a dû coûter cher, même pour l'époque. C'est un livre de comptes, en fait. [...] Un ais en bois, c'est fragile, si ça tombe, ça casse [...]. Ce qui l'a sauvé, lui, c'est la saisie pendant la Révolution. Il était dans son abbaye et il est arrivé ici. Ça, c'est des suppositions, qui sont vraisemblables »,*

restaurateur à propos d'un registre des rentes d'une abbaye, AN

Il faut s'arrêter sur l'usage du terme « vraisemblables », qui renvoie à celui de « crédibles », également souvent utilisé. La véracité et la cohérence semblent prédominer par rapport à la vérité. Or, si ces suppositions sont vraisemblables et crédibles, elles sont aussi potentiellement fausses. Couvertes par le régime de l'hypothèse – qui comprend un risque, une honnêteté affichée, une compilation d'indices et un rejet de l'affirmation –, elles protègent leurs auteurs (« *Ça reste flou... je suis pas sûre de moi. Sur plein de choses, je n'ai pas de réponses catégoriques* »). L'absence de preuves conduit, bien sûr, à la prudence, mais cela ne suffit pas à expliquer le peu d'audace dont font preuves les restaurateurs. Le fait que la restauration soit subordonnée à la conservation tant d'un point de vue hiérarchique que logique<sup>58</sup>, puisqu'au-dessus d'un restaurateur, il y a toujours un conservateur, participe aussi de ce phénomène (« *c'est le conservateur qui tranche* », « *c'est le conservateur qui a ses priorités* », « *on n'est pas légitime à décider* », « *comme ça, ça simplifie beaucoup les choses* »). Il peut en résulter une déperdition d'information, le document doté d'une ou plusieurs hypothèses s'en verra délesté dès lors qu'il reprendra le circuit archivistique. Les fiches, les dossiers de restauration de plus en fréquents, mais loin d'être systématiques, en partie faute de temps – y compris chez les professionnels privés – devraient permettre que ces « hypothèses » viennent compléter les informations déjà connues par l'archiviste. Le document ne perdrait pas ce bénéfice acquis lors son passage à l'atelier et les suppositions vraisemblables pourraient être infirmées, validées, comparées avec d'autres cas de figure similaires, qui échappent à la restauration. C'est d'autant plus important que, comme j'ai pu le constater, très souvent les archivistes ne connaissent pas plus l'histoire des techniques, le vocabulaire de la restauration que l'usage des matériaux, sujets qu'ils ont très vaguement abordés lors de leur cursus. Comme me disait, en plaisantant, une restauratrice : « *L'avantage qu'on a sur eux, c'est qu'ils ne savent pas ce qu'on fait et qu'ils n'y connaissent rien !* ». On pourrait aisément lui renvoyer le compliment sur l'archivistique comme sur l'histoire du fonctionnement administratif, à cette différence près que les restaurateurs sont rarement dans la position du commanditaire qu'occupe l'archiviste...

---

<sup>58</sup> Chez les restaurateurs privés, on observe aussi cette prudence car le commanditaire est souvent une institution et donc leur interlocuteur est un conservateur. Quand il s'agit de « marchands », ces derniers semblent davantage préoccupés par le résultat final, et dans une moindre mesure par les délais, que par les hypothèses formulées secrètement dans la tête du technicien d'art.

En outre, les prédécesseurs des archivistes comme les auteurs des documents sont toujours clairement identifiés, contrairement à ceux des restaurateurs. Comme me l'expliquait une archiviste en archives municipales « *un document qui n'est pas identifié n'existe pas* » tandis qu'une autre me rappelait que les noms des personnels apparaissent sur les instruments de recherche ou dans les archives des archives, bref, il y a toujours une trace. Difficile d'en dire autant pour leurs collègues restaurateurs, qui interviennent après une succession d'anonymes qu'ils qualifient par un « Il » ou un « Ils » générique doublé souvent d'un conditionnel :

*« Ils ont piqué le papier ! Ils en avaient besoin. Et pour compenser la perte de ce papier, ils ont cousu ça [du parchemin] à travers la couverture. »*,  
restauratrice, AN

Le régime de l'hypothèse, qui s'autoalimente par un double phénomène de ténuité des preuves et d'une possible exagération dans la prudence et la modestie<sup>59</sup>, ouvre autant qu'il limite les possibles du document d'archive. Ce processus, en partie contradictoire – mobilisation de connaissances à partir d'observations et formulation d'hypothèses non abouties et rarement formulées – va être contrecarré par une exploration de plus en plus précise avec l'introduction de la rationalité scientifique, qui va apporter des preuves matérielles et non plus des idées<sup>60</sup>.

## **Chapitre 2. Une exploration de plus en plus scientifique**

On sait que les archivistes envisagent, pensent, conçoivent les documents par rapport à la masse et à leur appartenance à cette dernière. L'immensité qui en découle les amène à quantifier ces objets patrimoniaux, pour des raisons pratiques, en kilomètres linéaires. Comme l'arrêt des versements s'avère aussi impensable que leur disparition, ils s'acheminent inexorablement vers une infinité matérielle, doublée d'une éternité. De leur côté, les restaurateurs opèrent le mouvement inverse en se focalisant de plus en plus vers le détail, depuis l'intervention à l'échelle chirurgicale jusqu'à l'infiniment petit, en passant par le microscopique. Si l'univers archivistique des archivistes est sans limite matérielle, il semblerait qu'il en soit de même pour les techniciens d'art, détournés de l'objet notamment avec l'apport de la science.

---

<sup>59</sup> Bloch explique assez bien que seul l'avenir est aléatoire, qu'évaluer la probabilité d'un événement passé n'a pas de sens, en tant que tel, et que l'incertitude réside en nous et non dans les choses (1964 : 60).

<sup>60</sup> « The dominant role of science in contemporary conservation practice results from science's pursuit for objectivity. After centuries of arbitrariness, personal preferences and partiality, science offers rational thought and precludes assumptions in favour of pure facts » (Doumas 2010 : 36).

## 1. Une précision chirurgicale

Lors de mes premiers pas dans un atelier de restauration d'archives – sur le site francilien des Archives diplomatiques lors d'une précédente enquête – j'avais relevé la récurrence des termes provenant du champ lexical de la maladie (« *la clinique des livres* »,



Restauration d'une photo avec des lacunes (AN).

« *des livres malades* », « *des documents qui souffrent, qu'il faut soulager...* »). Si depuis, je n'ai pas retrouvé ces expressions et qu'elles ont contribué à exaspérer certains restaurateurs, il est quand même difficile de faire abstraction de la comparaison. Il existe incontestablement des zones de recouvrement : dans les matériaux (la peau, les fils), les techniques (couture), les outils (scalpel, spatule), la précision

(les risques) sans parler du diagnostic ou des traitements (*voir supra*).

### *Au millimètre près*

Le document d'archive, après avoir été scruté, fait l'objet d'hypothèses à partir d'observations empiriques, va garder son statut d'objet d'investigations, mais cette fois-ci de plus en plus fines. Il s'agit de s'approcher d'encore un peu plus près, d'isoler une zone précise, d'en faire un territoire circonscrit sur lequel se concentrer. Là aussi, mais faut-il le préciser, cela ne concerne pas tous les documents ni toutes les restaurations... Il peut s'agir d'un coin émoussé, d'un point de tranchefile ou de la base d'une retombe sur un plan que l'on soulève délicatement avec une spatule. L'enjeu n'est plus de décrire l'état de ce périmètre mais de comprendre comment il a été fait, défait, refait en anticipant les actions possibles. Le document subit ainsi un découpage imaginaire, où certaines parties, vont focaliser, dans un premier temps, l'attention, et dans un second l'action. L'échelle adoptée est celle du millimètre, comme en reliure où l'évaluation se fait à l'œil. Le restaurateur transforme un détail, en général invisible pour le néophyte, en un espace complexe en trois dimensions (« *Considère que tes cartons sont en trois dimensions* », me conseillera une restauratrice). C'est ainsi qu'on découvre qu'une couverture d'un registre ne se limite pas à un recto et à un verso et qu'un tirage papier d'une photo argentique contient plusieurs épaisseurs.

*« Il y a l'épaisseur, l'image est contenue dans une couche de gélatine extrêmement fine, elle même sur une couche, on va dire un emplâtre qui est le sulfate de baryum, extrêmement lisse, c'est ce qui donne le*

*côté brillant [...] Il faut arriver à gérer trois épaisseurs, le papier qui est la partie la plus épaisse, le sulfate de baryum, qui est un 1/8<sup>e</sup> de l'épaisseur, et puis la gélatine qui est juste posée dessus avec les sels d'argent à l'intérieur .»,*

restaurateur AN

Cette perception de la matérialité de l'objet archive revient à l'agrandir et à la considérer sous une certaine géographie avec ses plis, ses strates, ses bourrelets, totalement indépendamment de son contenu intellectuel. On s'invente comme chez les archivistes des repères (« *Moi, je prends un carré imaginaire et j'y vais* », restauratrice, AN). On y évolue, on y avance, on se déplace<sup>61</sup>, comme le chirurgien focalisé sur son périmètre, tout entier à sa tâche, et qui ne prête pas attention au malade, puisque c'est la mission de l'anesthésiste. Quand le document est ausculté avec des lunettes-loupe – parfois dotées d'un éclairage, ce qui donne un air tout à fait singulier à celui qui les porte – pratique assez rarement observée sur le terrain, le risque est de perdre l'échelle des choses (« *Vraiment, parfois on perd vraiment la notion de la matière* », restauratrice, AD).

Là, encore, cette vision chirurgicale, est loin d'être systématique, mais le fait est qu'un restaurateur pense le document, quel qu'il soit – du calque au parchemin – comme un espace en trois dimensions, à l'image des déchirures qu'on ne répare évidemment pas bord à bord, comme le ferait grossièrement une ethnologue sur les bords des pages des *Bécassine* de sa grand-mère, mais en suivant les lèvres desdites déchirures, sous-entendu certaines parties de quelques millimètres à peine pouvant être au-dessus, et d'autres en-dessous. Cette mise en relief, de ce qui semble ne pas en avoir, élargit considérablement le volume de l'archive, qui se voit doté d'épaisseurs supplémentaires. On assiste alors à une inversion des valeurs où tout en isolant une parcelle du document – donc en le réduisant symboliquement – les restaurateurs parviennent à l'agrandir. Mais cette mise en volume n'est pas toujours visible. Elle est d'abord intégrée dans leur imaginaire, comme s'ils voyaient par transparence les différentes strates, parce qu'ils savent qu'elles existent.

Autant les archivistes peuvent perdre la notion de l'espace avec l'immensité matérielle des fonds, autant leurs collègues des ateliers peuvent en faire autant mais à une échelle opposée avec l'immensité de la petitesse (le kilomètre *versus* le millimètre). On observe, bien sûr, le même phénomène avec des contrastes aussi marqués en bibliothèques – les rayonnages des conservateurs et la vision chirurgicale des restaurateurs – mais il ne s'agit pas systématiquement de documents uniques, disparates, fonctionnels, pour beaucoup longtemps négligés, noyés par définition dans la masse contrairement aux archives. A la valeur patrimoniale allouée au document par l'archiviste, s'ajoute l'épaisseur, au sens premier du terme, et la complexité

---

<sup>61</sup> Pour le dire trivialement, les restaurateurs pénètrent dans cet univers, ils y sont, s'y perdent parfois (« *Je veux savoir où je suis... C'est bizarre, il y a plusieurs couches de papier* », restauratrice, AN).

matérielle du technicien d'art. En cela, l'objet archivistique en passant par l'atelier gagne une dimension supplémentaire.

### *Le geste*

Cette dimension supplémentaire qu'acquiert le document d'archive induit un changement d'échelle non seulement dans la perception de l'objet mais aussi dans la nature des interventions à



*Laborieux décollage des gardes d'un album de Bécassine au scalpel (AN).*

venir. Dès lors que son volume est dilaté, les possibilités d'action s'en trouvent de fait élargies. Là, où le néophyte ne voit qu'un coin abimé – et encore quand il voit – le restaurateur, lui, décèle les différentes couches du carton émoussé, la première couche de basane, la seconde posée par son prédécesseur et les traces de colles... Ainsi à chaque strate correspond un traitement particulier.

Cette plongée dans cette matérialité grossie implique une mise à l'échelle des outils et des

gestes. Je me souviens de mon enthousiasme quand je décollais une garde d'un album et qu'après une journée entière ma spatule avait enfin raison de cette maudite colle. Grâce à un geste franc, que je m'interdisais depuis plusieurs heures me sachant surveillée par ma voisine d'établi, mon outil réapparaissait en haut de la page. Je venais de déchirer... Pourtant après avoir passé des heures sur des millimètres, qui n'avaient de cesse de s'agrandir comme s'il s'agissait de centimètres, voire de mètres, j'estimais avoir donné suffisamment de temps et de précision pour en finir. Jamais je n'aurais pu imaginer passer autant de temps sur si peu d'espace, dépourvu de surcroît de texte. Je fractionnais symboliquement la feuille – un tiers, puis la moitié – histoire de marquer l'avancement, à l'image de cet agent aux archives municipales qui se réjouissait secrètement à chaque fois qu'il finissait de dépoussiérer une travée... Moi, je ne voyais rien, il paraît que je tenais « *ma spatule comme un porte-plume* », « *si ça [m]'énerve [je] dois passer à autre chose* », et à l'évidence, la vigueur de mon mouvement a été fatale. Surtout, je n'aurais jamais dû arrêter mon investigation et oublier de me préoccuper d'où j'étais. Car si on ne voit pas « *où l'on se trouve* », soit on le devine, soit on le sent. Le fameux « *tu le sens au bout de ta spatule* », formule donnée comme un conseil sincère, plonge dans un abîme de perplexité le néophyte, qui évidemment ne sent rien. Donner un coup franc et sec, sur quelques centimètres, c'est non seulement changer d'échelle, sortir du cadre, mais surtout oublier la complexité du document (ses strates, ses zones de résistance...).

On pourrait croire que la précision du geste est proportionnelle au territoire d'intervention, mais il n'en est rien. Le doublage d'un calque, par exemple, parfois sur plusieurs mètres carrés implique une méticulosité similaire mais, cette fois-ci, dans un temps très court. Tout serait-il affaire de dextérité, contrairement aux propos des praticiens ? La question de l'agilité, qui ne recouvre évidemment pas l'ensemble des qualités pour être restaurateur, se double d'un rapport sensitif au document. Les techniciens d'art n'utilisent finalement que très peu d'outils matériels – spatules, « *brosses* », plioirs, scalpels, aiguilles – tandis qu'ils se servent beaucoup de leur corps, comme le relieur<sup>62</sup> ou le doreur.

« Tu mets tes doigts et tu moulines ton cuir »

« Le nœud de tisserand, tu l'entends au bruit »

« Quand je vois que c'est fini ? A l'œil »

« Mes ongles sont des outils. »

« Faut pas regarder quand tu touches... »

« Tu prends le gras de ta peau pour humidifier » (doreur)

« Avant de sentir la roulette, il faut que tu sentes l'or » (doreur)

« Quand le fer chante, c'est bon... » (doreur)

« Donc, c'est la jambe gauche en avant. Et la jambe droite en arrière, légèrement fléchie, c'est du sport la dorure, ça paraît pas. » (doreur)

Doit-on en déduire que le document après avoir été façonné par un ou plusieurs artisans, passe entre les mains d'un chirurgien ? Dans tous les cas, il s'agit d'un corps à corps, entre celui du praticien et celui de l'objet, dont la similitude des champs lexicaux pour la reliure notamment intensifie la dimension métaphorique (tête, queue, coiffe, dos, nerfs, corps d'ouvrage...). Les différences entre ces deux métiers sont telles que la comparaison s'arrête là : objet pour l'un, être humain pour l'autre. En outre, qui penserait à qualifier le chirurgien de travailleur manuel (ce qu'il est néanmoins) ? Sans parler de son rapport à la science... Pourtant, le document d'archive en atelier – comme le patient en salle d'opération – devient progressivement un objet d'investigation et de représentations microscopiques.

---

<sup>62</sup> Néanmoins, il existe une différence fondamentale entre le relieur et le restaurateur. Si les deux travaillent à l'œil, au toucher, le premier doit fabriquer un livre d'équerre tandis que le second suit la courbe, les déformations, du document qu'il a entre les mains (« *Plus tu mesures, plus tu te plantes* », une restauratrice).

## 2. Un point de vue microscopique

L'exploration du document d'archive peut se poursuivre en allant encore plus loin dans le très très près, cette fois-ci en l'imaginant, puisqu'il s'agit d'un monde en partie invisible<sup>63</sup> possiblement « *vivant* », « *actif* ». Ce monde inaccessible à l'œil nu laisse pourtant des traces, celles des dégradations liées à des facteurs biologiques, autrement dit les moisissures ou les insectes. Si les taches, les auréoles sont très vite repérées, leur origine ne peut l'être que par des microbiologistes, ce que ne sont pas les restaurateurs. Pourtant ces derniers prennent de plus en plus conscience de cette dimension microscopique du document, notamment depuis l'arrivée de la « conservation préventive » dans les institutions patrimoniales.

### *Si loin, si près*

Comprendre les causes d'altération des documents fait partie du diagnostic que doit poser le restaurateur. C'est lui, parfois alerté par un archiviste, qui décide en théorie s'il faut opérer un prélèvement pour l'envoyer au laboratoire. En pratique, aux Archives nationales, cette mission revient à la chargée de conservation préventive, restauratrice de formation qui se déplace, car elle ne fait pas de diagnostic par mail ou par téléphone (« *Je suis le référent infestations... On m'appelle "Miss Moisissures" !* » [rires]). Si besoin, les prélèvements sont envoyés au Centre de recherche sur la conservation des collections (CRCC)<sup>64</sup>. Aux archives départementales, une microbiologiste, qui vient de rejoindre l'atelier de restauration après la fermeture du laboratoire départemental, réalise les prélèvements, la mise en culture et l'interprétation des résultats. Quant



*Prélèvement sur un document suspect en salle de quarantaine, puis mise en culture et observation au microscope (AD).*

<sup>63</sup> « Ce que les yeux ne peuvent voir, l'esprit l'imagine parfaitement, et pour quelques temps le monde qui m'entoure est infiniment plus peuplé : des myriades de micro-organismes pullulent en tout sens, dont il me semble possible de suivre les cheminements », explique Charlotte Brive dans sa thèse sur un laboratoire quand elle prend conscience que le monde qui l'entoure est infiniment plus peuplé que ce qu'elle n'avait imaginé (2010 : 148).

<sup>64</sup> Ce laboratoire du CNRS a été créé dans les années 1950 pour trouver une solution aux altérations biologiques des documents et des livres du Muséum d'histoire naturelle. Il occupe une place tout à fait singulière dans le champ de la conservation-restauration des biens culturels, dont il est le pionnier avec une équipe pluridisciplinaire, composée de chimistes et de biologistes.

aux restaurateurs privés, ils ne préconisent un prélèvement que très rarement (« *Si c'est pour une institution et si c'est à leur demande. C'est long, faut compter deux ou trois mois et c'est cher...* », restauratrice). Dans les deux ateliers, objets de cette enquête, ce ne sont pas les restaurateurs qui prennent cette décision. Dans un autre service d'archives départementales, le repérage et la décision de prélèvement relèvent des prérogatives de l'archiviste adjointe, chargée de la conservation préventive.

A aucun moment, les restaurateurs ne réalisent des mises en culture, au mieux, manient-ils l'écouvillon. Si la partie purement scientifique est sous-traitée, ils ont néanmoins dans leur imaginaire une perception microscopique du document. On entend parler de *fusarium*, de *penicillium*, de *mycélium* ou autre *aspergillus*, mais sans rentrer dans les détails, car là aussi, les techniciens d'art ne s'aventurent pas sur le terrain des autres. Néanmoins, le document qu'ils s'appêtent à restaurer a peut-être été porteur d'êtres microscopiques, « *morts* », « *plus actifs* », condition *sine qua non* pour qu'ils pénètrent dans l'atelier. D'ailleurs dans les années 1970, toutes les archives étaient systématiquement désinfectées à l'oxyde d'éthylène dans un autoclave, installé dans un camion dans la cour des Archives nationales<sup>65</sup>, avant d'arriver sur un établi... Cette période hygiéniste a pris fin pour d'évidentes raisons de sécurité (« *Y'avait une femme enceinte, on lui a dit : "n'y vas pas..."* »). La prise de conscience de la contamination par l'invisible et du nid que représente la poussière pour les spores, explique en partie, qu'avant chaque intervention, un dépoussiérage soit réalisé. Pas toujours flagrant, le passage de la gomme (en poudre, en éponge ou vinylique), du pinceau ou de l'aspirateur permet néanmoins de purifier, en quelque sorte, le document. « *Mais chimiquement, tu sais que c'est propre. Tout est dans la tête* », m'expliqua une restauratrice alors que je lui faisais part de mon impression d'inefficacité, tandis que je gommais la couverture de *Bécassine en avion*. Face à ma perplexité, une de ses collègues m'a montré de la poudre de gomme après usage et l'a comparée avec de la neuve. L'une était noire, l'autre pas. Quant à la robe de l'héroïne de ma grand-mère, elle semblait toujours aussi fadasse... Mais le danger potentiel, objet de dégoût, était écarté<sup>66</sup>. Tandis que le microscopique (poussière, moisissures mêmes mortes) répugne les restaurateurs et les archivistes, comme j'ai pu l'observer lors d'une précédente enquête, il déclenche chez les microbiologistes une toute autre réaction. J'ai eu l'occasion en archives départementales de participer à une mise en culture de prélèvements sur des registres de notaires, sortis de leur quarantaine, en présence d'un archiviste, ravi de profiter de la séance.

---

<sup>65</sup> Ces précisions proviennent d'entretiens enregistrés portant précisément sur l'histoire de l'atelier avec une jeune restauratrice et le doyen de l'équipe quelques semaines avant qu'il ne parte à la retraite. Ces "archives orales" ont pour vocation à être versées aux Archives nationales dans la série AB, archives des archives.

<sup>66</sup> J'ai eu le privilège de participer, vêtue d'une combinaison proche de celle d'un héros de science fiction des années 1970, à une campagne de dépoussiérage en masse de documents qui venaient d'être traités contre la moisissure, où là encore, un restaurateur essayait de me convaincre « *qu'on est quand même efficace* ».

« *Moi, je trouve que c'est un aboutissement le regard au microscope ! Et c'est tellement beau !... [...] On voit un pinceau, ce qu'on appelle une forme. Il doit y en avoir deux [...] Tiens ! Il est beau celui-là. Oh oui ! Oui oui... Ça fait une tige et vraiment un pinceau, un pinceau de peintre... »*,  
microbiologiste des AD, observant un *penicillium* au microscope

« *Quand on faisait des prélèvements alimentaires et qu'on trouvait une belle petite salmonelle dans un éclair au chocolat...*  
T'étais ravie, toi !  
*Ouais ! Chouette. C'est ce qu'on appelle du mycélium et il est très court en fin de compte, il y a des cloisons, quelques fois il est long quand il n'y a aucune cloison .»*,  
microbiologiste des AD

Et chacun de regarder ce monde de couleurs (où les petites bulles jaunes et vertes se révèlent des spores et les petites fleurs des *aspergillus*), de légèreté qui tranche en tout point avec le noir répugnant qui entache les documents. Cet archiviste est le seul à avoir manifesté sa curiosité pour voir autrement la réalité matérielle de son fonds.

Or ce regard, totalement différent, porté sur le document est très éloigné du quotidien des archivistes et des restaurateurs. Ces derniers ont une représentation, acquise lors de stage dans le cadre de la formation continue, tout à la fois pragmatique (dépoussiérer, par exemple) et abstraite de cette réalité microscopique. Autrement dit, plus les restaurateurs s'approchent du document, au sens physique du terme, plus cet univers leur est étranger. Ce seuil critique observé aux Archives nationales concerne des restaurateurs, anciennement relieurs, ou n'ayant pas suivi les nouvelles formations de type INP ou master conservation-restauration de Paris-1 où l'apparition massive de la connaissance scientifique bouleverse le rapport aux documents. On observe donc une rupture tant générationnelle que technico-scientifique, entraînant avec elle une transformation du document, lequel devient, comme les œuvres d'art et les pièces archéologiques<sup>67</sup> bien avant lui, un objet dont on extrait des preuves, sous-entendu des arguments irréfutables.

### *Un inexorable rapprochement*

Progressivement, la science avance à petit pas dans le champ de la restauration. Le vocabulaire scientifique par l'entremise de la vulgarisation s'insinue dans le discours des restaurateurs. A l'atelier des Archives nationales, excepté son chef, personne n'a suivi de formation spécifique en restauration. En revanche, la politique d'accueil des stagiaires de l'INP ou

---

<sup>67</sup> Les beaux-arts et les pièces archéologiques bénéficient depuis longtemps des apports techniques et scientifiques qui permettent une pluralité d'analyse (morphologie, composition, provenance, datation, authentification). En comparaison, les archives, parents pauvres du patrimoine, ne sont que depuis très peu objets d'intérêts scientifiques. On apprend par exemple sur le site du C2RMF (Centre de recherche et de restauration des musées de France) qu'une première expérience aux rayons X a été menée par le docteur André Chéron dès décembre 1920 au musée du Louvre sur *l'Enfant en prière* du Maître de Moulins et qu'un compte-rendu en a été fait à l'Académie des sciences deux semaines plus tard. S'en suivront des études aux rayons X, à la lumière polarisée aux rayons ultraviolet et aux filtres luminescents pour authentifier les tableaux.

du master de Paris-1 introduit des données scientifiques dans l'atelier jusque-là inconnues. D'ailleurs, les restaurateurs sont les derniers à se plaindre de cette situation et on observe une forme de transaction, avec d'une part des professionnels qui transmettent leur expérience, et de l'autre des étudiants leurs connaissances.

*« Y'a une stagiaire de l'INP [...] qui est passée, elle m'a appris des trucs. Elle est venue visiter l'atelier, je lui ai montré ce que je faisais [...], elle m'a appris des trucs. C'est un peu... Je peux pas dire humiliant, mais heu... Mais en même temps, je suis content. Je suis content. Parce que ces infos-là, je sais pas comment j'aurais pu les pêcher. »*,

restaurateur, AN

Si les connaissances portent quelques fois sur des techniques expérimentales, la plupart du temps, elles concernent un aspect théorique ou scientifique. Autrement dit, l'objet que découvre l'apprentie restauratrice diffère déjà de celui que lui présente son tuteur. Pour elle, il s'agit d'un document dont le diagnostic doit être établi à partir d'une recherche microscopique, recherche qu'elle poursuivra dans le cadre de son mémoire de fin d'étude.

*« Les analyses d'identification au microscope effectuées sur ces deux liens d'attache ont révélé qu'il peut s'agir de chanvre comme de lin ».*

(Martin 2010 : 66)

*« Les analyses microbiologiques effectuées sur les zones altérées, papier et parchemin, ont mis en évidence la présence de contaminations anciennes, sur les papiers et sur le parchemin du journal n°13, principalement dues à des champignons microscopiques filamenteux [...]. Des éléments fongiques ont été détectés dans le support papier et à sa surface, principalement des micro-conidies (spores) et des filaments fongiques peu turgescents et souvent desséchés. Les mises en culture n'ont pu identifier les microorganismes. Toutefois, les analyses ont conclu à leur non-viabilité et à un risque très faible de reprise de développement, quasi négligeable. »*

(Martin 2010 : 108)

Les extraits ci-dessus sont tirés du mémoire d'une stagiaire brillante, dont le nom circulait encore plusieurs mois après son passage aux Archives nationales. Elle explique dans son rapport son protocole et notamment le recours au moins deux fois à l'usage du microscope, pratique quasiment inexistante à l'atelier<sup>68</sup> comme l'usage de certains termes comme « *éléments fongiques* ». En revanche, j'ai vu des restaurateurs sortir leur couteau suisse, équipé d'une loupe, utiliser un compte-fil ou la loupe « spéciale capture d'insectes » subtilisée à leur fils pour voir d'un peu plus près, un point d'attache ou déterminer la nature d'un parchemin. Mais en aucun cas, l'objet archive n'a été décrit par l'entremise de la rhétorique scientifique. Or, on sait bien que nommer les choses, c'est les qualifier, les ordonner et les inscrire à l'intérieur d'un système de

---

<sup>68</sup> L'usage du microscope est tellement exceptionnel dans cet atelier que je pensais qu'il n'en était tout simplement pas doté. Or, après vérification, c'est une des premières acquisitions qu'a réalisées son responsable lorsqu'elle a pris son poste.

représentation et que les sciences sont des langues bien faites, « dont chaque mot aurait été examiné et chaque relation vérifiée » (Foucault 1966 : 101). Le document d'archive, en devenant un objet d'analyse microbiologique non seulement gagne en volume, en possibles, mais il est extrait du champ patrimonial pour être intégré dans celui d'une nouvelle logique disciplinaire, qui le fait sien. On comprend aisément que les restaurateurs de la "vieille école" soient dans ces conditions impressionnés par tant d'érudition, d'implacable rationalité en même temps qu'ils constatent que leur objet – de travail, d'expertise – leur échappe définitivement. Ce phénomène sera amplifié avec l'arrivée de la chimie et donc de l'infiniment petit dans la restauration.

### **3. Vers l'infiniment petit**

Si l'on repousse encore un peu loin dans la matérialité les investigations, on aboutit à l'échelle de la chimie, autrement dit on tend vers l'infiniment petit. Les archivistes avaient déjà une perception illimitée des archives avec une double immensité temporelle et matérielle. Cette fois-ci, la ténuité des limites porte non plus sur la masse, ni sur un document, mais sur une partie d'un document. Mais ce dernier, transformé par le pouvoir performatif du discours scientifique, est-il toujours un objet patrimonial ? N'en perd-il pas un peu de son sens, ainsi éloigné de sa réalité matérielle et intellectuelle, pour reprendre une dichotomie proprement archivistique ? Dans son archéologie de la conservation-restauration, Pierre Leveau (2011a) met au jour les mécanismes, les avancées, les reculs, les piétinements d'un champ qui peine à circonscrire ses lisières. Il montre comment s'y est progressivement insinuée la science depuis l'influence des musées, des institutions patrimoniales internationales jusqu'au politique. Cette mise en perspective, très éloignée de l'établi, a néanmoins des conséquences très concrètes sur ce qu'est devenu l'objet d'archive.

#### *La chimie pour comprendre*

Grande absente des ateliers de reliure comme des salles de tri, la chimie a-t-elle réussi son entrée chez les restaurateurs des archives ? Il semblerait qu'il s'agisse davantage d'alchimie, dans le sens où il y a agencement et transformation des matériaux, que de chimie à proprement parler en l'absence de paradigme et d'écriture. Ce rapport à la science est avant tout oral et pratique. En écoutant et en observant les restaurateurs, on a deux impressions. La première est que la convocation des « molécules », des « liaisons d'hydrogène » et autres « chaîne d'amidon » ne sont là que pour satisfaire la curiosité de l'ethnologue, qui à l'évidence ne cache pas son ignorance en la matière. La seconde est que cette connaissance superficielle, en tout cas pour la majorité d'entre eux, arrive comme une explication abstraite d'observations empiriques, qu'ils avaient incorporés



*La fabrication de la colle d'amidon, suivant la technique japonaise traditionnelle, ressemble beaucoup à de la cuisine. La poudre d'amidon est diluée dans cinq volumes d'eau, puis cuite à feu doux soit sur une plaque électrique dans une casserole soit dans un saucier, tamisée (« pour casser les molécules d'amidon ») à travers un nori-koshi et passée des centaines de fois avec un pinceau dans un bac en cyprès (le noribon). Dans les deux ateliers enquêtés, elle est faite le lundi matin pour la semaine, pour des raisons de conservation, en général toujours par la même personne.*

de façon intuitive. En effet, a-t-on besoin de connaître le procédé de formation d'agrégats de protéines pour réussir une crème anglaise ? La métaphore de la recette se justifie pleinement dans la mesure où les préparations et les proportions sont légion pour fabriquer de la pâte à papier, de la colle (qui colle ou qui décolle) ou une dilution à vaporiser pour humidifier un parchemin, par exemple (« tu mélanges, eau + éthanol + propanol »).

A noter que la restauratrice, de formation, rencontrée aux archives départementales avait encore en mémoire ses cours de chimie, même si elle n'avait pas l'occasion de les mobiliser excepté pendant nos discussions où je la sommais de s'expliquer sur le mélange qu'elle s'apprêtait à poser sur le plat en cuir tout brûlé de mon livre (« on va la [la klucel®] faire à 10 %, si c'est trop épais, on rajoutera de l'alcool après »). En outre, la conservation préventive a formalisé ce que les anciens restaurateurs, à l'époque où ils n'en avaient ni le titre ni vraiment la fonction, avaient remarqué sans pouvoir le nommer à l'exception peut-être de l'acidité du papier qui se dégrade (« C'est un des premiers trucs qu'on apprend. La désacidification, on en a toujours fait », restaurateur). Et voici que le document d'archive détient une nouvelle caractéristique, son taux de Ph, qui représente peut-être la première immersion de la chimie dans les ateliers. Cela entraîne des conséquences très concrètes comme de baigner les gardes de l'album de *Bécassine en aéroplane* – celles pour lesquelles j'ai repoussé au-delà de l'inimaginable mes limites de patience pour les décoller. Donner son premier bain à du papier n'est pas sans attiser une certaine inquiétude, même en l'absence de toute trace d'encre. D'ailleurs, ce fut aussi

une des premières émotions d'une restauratrice, dont elle garde un souvenir poignant où la magie se mêlait à l'inquiétude.

*« Mouiller le papier, c'est très bon. Ça crée des petites liaisons d'hydrogène entre les molécules de cellulose.*

Heu... T'es sûre ?

*Oui, oui... »*

conversation avec une restauratrice, avant le bain des dites gardes

Et moi de constater qu'effectivement l'eau du bac jaunissait (*« tu vois, c'est l'acidité qui part »*), une matérialisation beaucoup plus évocatrice de l'évacuation du danger que la création des liaisons d'hydrogène entre les molécules de cellulose...

Les anciens, qu'ils soient parcheminiers, papetiers ou relieurs, ignoraient tout de la chimie des matériaux au sens académique du terme, ce qui ne les empêchait pas de traiter parchemin ou papier. Cette chimie intuitive, qui ne s'attardait que sur les interactions visibles, se voit dès lors détrônée, par une chimie de l'invisible. Le document d'archive est perçu comme un objet animé de mouvements imperceptibles à l'échelle humaine dont les causes (*« les liens qui se créent entre la cellulose et l'amidon »*, *« ces ions qui se baladent dans les encres métallo-galliques »*) priment sur les effets. Il en résulte une avancée à la fois dans le temps et dans l'espace puisqu'on anticipe les réactions, les dégradations avec une dimension prédictive à une échelle infime. Les nouveaux restaurateurs, formés aux sciences « dures » et aux humanités, ne risquent-ils pas de perdre de vue l'objet archive voire de se perdre dans ce champ de la restauration qui repousse toujours un peu plus loin ses limites comme elle le fait déjà avec celles des documents ? *« Savoir ce qui se passe, c'est plutôt bien, mais il ne faut pas que cela se fasse au détriment de l'objet »*, m'expliquait, très justement, un enseignant du master en conservation restauration des biens culturels de Paris-1, spécialiste de la chimie des matériaux.

### *Science ou scientisme ?*

La question que soulève ce maître de conférences, à qui il serait difficile de reprocher une aversion pour la chimie, interroge la finalité de la dispersion disciplinaire, encore contenue dans les ateliers avec l'ancienne génération, mais institutionnalisée dans les formations. On sait déjà qu'un restaurateur doit mobiliser une grande variété de connaissances pratiques et historiques dans l'appréhension et la compréhension du document. En



*Plan de la série N2 Seine, grand chantier de préparation à la numérisation, en cours de restauration dans l'atelier de restauration des AN.*

outre, aux Archives nationales, la variété des supports (calques, parchemins, papier...), des tracés (encres, aquarelles, imprimés, manuscrits...) et des époques contraint les techniciens à la polyvalence (« *On a tous des préférences, et on est tous sensé tout faire !* »), contrairement à la BnF, seule institution vraiment comparable, où il existe cinq ateliers : l'atelier central historique, qui date du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, celui des estampes et de la photographie, des cartes et plans, des monnaies et des manuscrits. Leur spectre d'action se révèle déjà extrêmement large. Quant aux restaurateurs privés, certains refusent le traitement des grands formats (faute de place), de certains matériaux (comme le cuir ou les estampes, par manque de technicité) ou encore de certains documents trop lacunaires (faute de matériel, comme la machine à pulpe pour le comblage). Vu la variété des cas de figure que rencontrent les restaurateurs et la rareté des recours à la science, on peut légitimement s'interroger sur l'utilité des enseignements scientifiques dans les formations de restauration-conservation. Sur les 2800 heures d'enseignements dispensés aux élèves de l'INP en spécialité arts graphiques et livre, près de 11 % sont consacrés aux enseignements scientifiques (70 % à la pratique de la restauration, 12 % aux enseignements théoriques et 7 % aux enseignements techniques et artistiques). Par ailleurs, tous les mémoires de fin d'année, qu'ils soient écrits par des élèves de l'INP, du master de Paris-1 ou de l'Ecole de Condé se découpent en trois parties à peu près équivalentes : historique, scientifique et technique. Autrement dit, les futurs professionnels développent une triple approche du document, qui semble très éloignée de la réalité de la vie des ateliers<sup>69</sup>, la partie historique, par exemple, correspondant à un travail d'archiviste et nullement de restaurateur. Exercice de style, par excellence, on l'a déjà dit, ce rapport, et de fait la formation dont il découle, place sur le même plan la pratique du métier et les connaissances d'autres disciplines. Le nouveau restaurateur est-il cet être parfait, doté de qualités scientifiques, manuelles et de surcroît érudit ? Existe-t-il dès lors des limites ?

De son côté, la science, représentée par les laboratoires comme le CRCC (Centre de recherche sur la conservation des collections) avance (« *Il y a des modes. Pendant longtemps, ça a été l'acidité. En ce moment, le grand truc, c'est les encres ferrogalliques* »). Les ateliers des Archives nationales se trouvent associés à des expérimentations, bien que l'équipe ne saisisse pas toujours la subtilité des résultats. Toujours est-il que c'est la science qui déclare un beau jour qu'il faut arrêter d'utiliser tel produit, tel protocole, par l'entremise d'une directive ministérielle<sup>70</sup>.

*« J'étais déçu, déçu, parce qu'on croyait avoir fait du bon boulot en suivant les règles de l'art. On suivait les règles. Surtout sur le ton sur lequel on nous l'a dit, c'est comme si on faisait des conneries.*

---

<sup>69</sup> « La plupart du temps, c'est des trucs qu'on fait jamais. Moi, le microscope, je m'en suis servi qu'une seule fois », m'explique un restaurateur (AN).

<sup>70</sup> Il peut s'écouler plusieurs années entre la rumeur de nocivité d'un produit ou d'une technique et la formalisation de son interdiction. Les tables-rondes, les publications et autres conférences sont les moyens par lesquels circulent les informations. Ensuite, le plus long est de changer les habitudes des restaurateurs.

*Et ça continue... Aujourd'hui, ils ont tous entre 20 et 30 ans, et ils ricanent de ce qui a été fait. [...]  
Mais ce qu'ils savent pas, c'est que ce qu'ils sont en train de faire, ils prendront la même douche dans  
la gueule dans 30 ans... »*  
relieur, AD

A tel point que l'impression est donnée que la science ou l'ingénierie inventent des produits, des protocoles, des machines que les restaurateurs utilisent, en toute confiance, jusqu'à ce que cette même autorité déclare qu'ils sont nocifs. Et les techniciens dans un cas comme dans l'autre de se soumettre au discours de la connaissance, connaissance qui leur échappe. Le doute peut même s'instaurer chez certains non seulement dans leur pratique, mais aussi dans la science devenue toute puissante.

*« Si ça se trouve dans 20 ans, c'est moi qui vais me retrouver à sa place [doyen de l'atelier] et qui  
dirai : "Ah... dans mon temps, on faisait comme ça..." Et de l'autre côté, on va dire : "Mais c'est un  
truc de fou ! Vous êtes malades ! Mais pourquoi vous avez fait ça !" »*,  
jeune restauratrice, AN

Bien entendu, la science n'a pas fait que du tort aux documents, loin de-là et ce serait fallacieux de l'écrire. En revanche, il est certain qu'elle s'est approprié une place de choix dans le champ de restauration et que la réciproque est loin d'être vraie. Car comme le soulignait très justement le chimiste, *« Les sciences de la matière sont nécessaires. Mais jusqu'à quel point ? La chimie appliquée à la restauration, c'est déjà une traduction de la théorie, c'est une chimie déjà digérée. Or, quand on n'a pas les moyens d'analyse de la matière, c'est difficile d'aller vers l'infiniment petit uniquement avec la connaissance »*. Les restaurateurs ne sont pas plus des chimistes, que les chimistes des restaurateurs. La différence se loge juste dans le fait que les premiers sont subordonnés et de plus en plus aux seconds.

L'introduction de la chimie et des sciences dans la restauration – tant au niveau des enseignements que de son influence sur les pratiques de travail – illustre-t-elle une forme de positivisme ? L'affaire serait d'une telle importance qu'il faudrait la confier à des chimistes et à des physiciens – comme le préconisait Edith Cresson (Leveau 2011a, 29) – plutôt qu'aux techniciens qui agissent réellement sur les documents ?

On l'a vu, les restaurateurs font du document un objet d'investigation, empirique d'abord avec la force de l'observation à l'œil nu pour comprendre, relever des indices et émettre des hypothèses, qui ne donnent pas systématiquement lieu à des validations ou à des infirmations. Au fur et à mesure que les techniciens se rapprochent de l'archive, ils en agrandissent le territoire jusqu'à un seuil critique, qu'on pourrait situer au niveau microscopique. De son côté, la science va plus loin. Elle apporte des certitudes irréfutables, des preuves, en écartant le doute. Elle transforme l'objet patrimonial en un lieu de vie, d'interactions, de mouvements, elle anticipe, elle

prévoit, elle sait. Parallèlement, elle assujettit les restaurateurs à son autorité en préconisant des techniques, des protocoles tout en interdisant d'autres avec la même facilité. Les techniciens d'art sont ainsi renvoyés aux limites de leur propre ignorance dans une relation avec la science tout à fait asymétrique (« *La science ne me parle pas. Pourquoi je lui parlerais ?* »). Or, si le doute s'instaure pour certains face aux matériaux et à leur action sur le document<sup>71</sup>, il semble que tous répondent à l'implacable certitude de la science par une incessante réflexion en faisant du document un objet exploratoire.

---

<sup>71</sup> D'aucuns m'ont confié leur doute sur le polyéthylène téréphtalate, plus communément appelé de son nom commercial Mylar®, et le papier japonais. Ces deux matériaux bénéficient pourtant actuellement d'un crédit de confiance maximum :

« Il est tellement dur que si tu chopes un grain dans ta pochette, si tu dépoussières pas et comme il faut laisser ouvert en fourreau... C'est un truc qui raye, c'est pas possible ! [...] Les encres chromatiques, tout ça, les letrines tout ça, c'est peut-être un peu dangereux de mettre du Mylar® là-dessus... » (relieur, AD)

« Mais moi je fais partie des gens qui sont persuadés que le papier japon à la façon [...] ça va poser des emmerdes et bien avant 50 ans. Moi, je te dis y'a des restau que j'ai faites, pas que je les ai mal faites, hein..., je vais les chercher dans les magasins de la Bn, je te parie qu'elles sont bonnes à refaire. » (restauratrice, AN).

## Deuxième partie

### UN OBJET EXPLORATOIRE

Ce qui continue à me plaire dans la restauration, c'est qu'on se pose des questions en permanence. Soit sur la nature de l'objet, soit sur la nature de l'intervention, heu... Donc, il y a quand même une activité intellectuelle un peu autour du travail et puis surtout ce qui m'éclate le plus, c'est de trouver le moyen de faire. La recherche de techniques, la recherche de trucs, la recherche d'outils, se fabriquer des outils pour obtenir ce que tu veux.

RESTAURATEUR, ARCHIVES NATIONALES,  
Paris, mars 2011.

On a vu que les restaurateurs faisaient de l'objet archive un sujet d'investigation à partir d'observation empirique – à l'œil, voire à la loupe, exceptionnellement au microscope – et que la dimension scientifique (chimique comme biologique) rode autour de leur travail, érige des principes et des interdits et leur échappe en grande partie. On pourrait croire, qu'ils sont totalement subordonnés à cette autorité positiviste. Or, il n'en est rien, car elle représente une infime partie de leur travail. Par ailleurs, le cheminement de leur pensée suit un parcours qui n'est pas si éloigné que cela de celui de la démarche scientifique. En effet, une fois qu'ils ont identifié, compris, exploré le document, ils poursuivent leur interrogation pour déterminer ce qu'ils vont faire. Parce que l'absolue certitude et la standardisation n'ont pas leur place et qu'il n'existe pas deux documents identiques, deux déchirures similaires, deux feuillets dégradés de la même façon et plusieurs façons de procéder, les restaurateurs se plongent – non sans un certain plaisir – dans un questionnement permanent.

Le jour où je décidais d'apporter mes deux albums illustrés et *L'abécédaire de Bécassine*, un tiré à part de huit pages de la *Semaine de Suzette*, je découvris que ces trois antiquités familiales étaient des « *problématiques intéressantes* ». L'usage du vocable « *problématique* » me semblait un peu déplacé, ce terme renvoyant pour moi à « la » question centrale d'une production académique. En outre, j'avais déjà été confrontée précédemment à des détournements

sémantiques lors d'une enquête sur le discours managérial (Both 2008) où une idée devenait un concept, un principe une théorie et un problème une problématique. Cette requalification un tantinet prétentieuse était censée rehausser autant le travail produit que celui qui l'évoquait. Pour le dire trivialement, je ne voyais pas trop le rapport entre ces vieux imprimés et l'art de poser les problèmes, selon la définition de la problématique. Je commençais à redouter qu'un « concept » vienne s'incruster dans une phrase, d'autant que la « théorie » venait déjà d'être évoquée. Or, ma méprise fut totale... La théorie (*voir infra*) existe bel et bien et les restaurateurs maîtrisent l'art de poser les problèmes. Il faut avouer que ces albums relevaient de l'inconnu pour eux, jamais ils ne sont amenés à travailler sur des imprimés illustrés aussi récents, pour la simple raison qu'il n'y en a pas dans les fonds des Archives nationales, jusqu'à preuve du contraire. J'attendais des conseils, qu'on m'explique, qu'on me dise ce qu'il faut que je fasse, qu'on me montre... Si je n'avais pas envisagé avant cette enquête de faire restaurer ces documents – dont j'avais oublié l'existence – j'étais bien décidée à ce qu'ils repartent "réparés", pensant dans ma grande naïveté que ce serait plus facile à faire qu'un vieux livre avec une couverture en cuir et surtout qu'en expérimentant je comprendrais un peu mieux la restauration. Après avoir gommé, longtemps, péniblement, chaque page, je me tournais vers la première venue pour lui demander la suite des opérations, sur un album. Elle me signifia qu'il fallait tout « déposer », reprendre les coutures... Entendant cela, un de ses collègues me dit au contraire que ce n'était pas la peine tandis qu'une autre me conseillait de décoller les gardes pour les baigner. Trois personnes : trois avis différents, car comme l'écrivait Tzara (1924 : 43), « si chacun dit le contraire, c'est parce qu'il a raison ». J'avais déjà connu cela avec le gommage où l'un me prêtait sa gomme vinylique (« *Les autres ça gomme rien* ») alors que sa collègue, outrée, me déconseillait de poursuivre avec cet outil et me recommandait vivement la gomme en poudre (« *Mais qui t'as dit de gommer avec ça ?* »). Sans parler des débats entre restaurateurs, forts intéressants d'un point de vue ethnographique, qu'ont suscité mes pauvres *Bécassine*. Comme je n'avais pas toujours sous la main le même restaurateur – car ces gens-là ont accessoirement un travail – je les embêtais à tour de rôle, ce qui aboutit inexorablement à une polyphonie tout à fait déroutante (« *Mais tu vois, on a chacun ses trucs. C'est chiant de passer après d'autres. Je ne l'aurais peut-être pas abordé pareil dès le début* »). En outre, comme chaque album était dégradé et fabriqué de manière différente, bien qu'étant publié chez le même éditeur et le même imprimeur à très peu d'années d'intervalle et conservé dans les mêmes conditions, il m'était impossible de reproduire les actes de l'un sur l'autre<sup>72</sup>.

---

<sup>72</sup> « *Je peux être très bonne à partir du moment où je fais quatre, cinq fois la même chose. Mai c'est jamais la même chose !* », m'expliquait une jeune restauratrice. De tels propos n'auraient pas été tenus par ses collègues plus expérimentés, même si eux aussi sont souvent confrontés à de l'inconnu.

Aussi, la question de savoir ce que les restaurateurs doivent faire se substitue-t-elle aux problèmes qu'ils se posent et à ceux que pose le document dans sa singularité. Autrement dit, la problématique prend tout son sens là où précisément l'évidence et la certitude font défaut.

## Chapitre 1. Une problématique

Les documents qui posent problèmes concernent souvent le travail de fond des restaurateurs, puisque comme leurs collègues archivistes, leur charge de travail se divise entre des tâches subordonnées à un calendrier (exposition interne, externe) avec des impératifs de rendus et d'autres hors délais, même si elles s'étalent beaucoup moins dans le temps qu'un classement, par exemple. En outre, il n'est pas bon que des documents traînent à l'atelier, même si des restaurations peuvent s'éterniser, être en souffrance pendant un ou deux ans faute de matériaux, comme l'absence de cuir mégissé, ou de compétence en ébénisterie par exemple pour restaurer un plat (« *Une restauration ça dure pas ad vitam aeternam* », « *Les expo, ça doit aller vite, ça donne l'impression d'avancer* »). Chaque restaurateur a un travail de fond, hors délais, en général une reliure ou un grand format, donc un objet complexe et d'autres plus faciles<sup>73</sup>, permettant de passer de l'un à l'autre, soit pour des raisons techniques liées à la temporalité des matériaux (qui sèchent, sont mis à plat...) soit par lassitude, car il est impensable de continuer sur un document si on perd patience.

« La complexité te plaît ?

*Oui, oui... Mais, je suis partagée. J'ai besoin d'être sur deux types de travail. T'as l'impression de ne pas savoir, l'impression d'être moins bonne [sur des documents complexes]. Des fois, tu te demandes si t'es pas en train de faire des conneries. Tu te dis : "merde, j'avance pas". Et ne faire que des cartes ou des petites séries, tu maîtrises parfaitement ton truc. C'est valorisant, tu sais bien faire, t'avances. »*

restauratrice, AN

Ici, ce qui nous intéresse c'est quand le document sort de l'ordinaire ce qui est, somme toute, assez fréquent, à tel point que, vu de l'extérieur, l'extraordinaire devient courant. Néanmoins, l'action du restaurateur, elle, ne peut être banalisée et l'archive devient un objet de recherche, d'expérimentation voire de surprises.

### 1. La recherche

Après avoir été un objet d'investigation, le document d'archive va devenir un objet de recherche, induisant doute, collecte d'informations, pouvant déboucher sur une pluralité

---

<sup>73</sup> A l'atelier des Archives nationales, on travaille en même temps sur deux ou trois documents, ce qui nécessite une « *préorganisation dans sa tête, avec ce qui est sec, humide, propre ou poussiéreux* » (restaurateur).

d'options. Cette fois-ci l'enquête ne porte plus sur l'objet en tant que tel dans sa matérialité propre comme dans le cadre de l'observation, mais sur les interventions existantes et envisageables le concernant.

### *Le doute et la curiosité*

On pourrait imaginer qu'après avoir passé un certain temps à scruter l'archive, le restaurateur détient suffisamment d'informations pour – enfin – attaquer la restauration. Hélas, il ne suffit pas toujours d'avoir compris comment et avec quoi il a été fabriqué et détérioré pour avoir la solution pour intervenir. Après le « qu'est-ce que c'est ? » viennent donc le « qu'est-ce que je fais ? » et surtout « comment ? ». Dans certains cas, assez rares, les conservateurs donnent des consignes, dans d'autres, ils sont sollicités par les restaurateurs, notamment quand il s'agit d'un document important pour l'atelier afin de constituer un dossier.

« Là, on l'appelle et comme c'est un document important, on fait d'une pierre deux coups, on lui demande : "on va faire ci, on va faire ça, qu'est-ce que vous en pensez ? Comment vous voulez le conserver ? Est-ce qu'il faut une boîte, est-ce que ça doit retourner plié ? Est-ce que ça doit retourner roulé ? " Tu vois, on en profite pour parler un petit peu... »,  
(restaurateur, AN)

Mais ces consignes portent sur le résultat et non sur les moyens d'y parvenir. Car, c'est là que les choses se compliquent. Alors, « si on doute, on demande à son voisin », on va quémander des conseils auprès des collègues plus expérimentés, à ceux qui ont eu affaire à un cas similaire et bien sûr aussi au chef d'atelier. Ainsi les documents, qui monopolisent pendant des heures chaque restaurateur, entièrement replié sur ses millimètres, créent aussi des relations sociales. Quand bien même, le doute semble dissipé, la solution trouvée, la dimension exploratoire du document n'est pas systématiquement écartée. Aussi, n'est-il pas rare que le restaurateur, pourtant décidé à appliquer tel protocole change *in fine* d'avis, avant même d'avoir commencé (« [Untel] m'avait proposé quelque chose, moi aussi... Et en fait, je n'ai fait ni l'un l'autre. [...] Au départ, j'ai une idée, mais c'est rarement celle que je suis », « C'est vrai... on change d'avis en cours de route »). Il arrive aussi que cela ne fonctionne pas toujours, et parfois l'extraordinaire cas de figure l'emporte sur le travail d'équipe (« J'en ai un peu parlé, personne ne connaissait »).

Alors, les restaurateurs se lancent dans des recherches soit auprès de leurs collègues en atelier privé ou de la BnF soit en consultant la documentation interne de l'atelier. Car tout travailleur manuel qu'ils sont, ces techniciens d'art disposent de leur propre bibliothèque, en général, dissimulé sous leur établi, qui s'ajoute à celle commune de l'atelier. La documentation personnelle comprend les cours, les manuels, les rapports de stage et les fameux mémoires des élèves de l'INP, du master de Paris-1 ou de Condé. Le recours aux documents écrits est assez

fréquent – phénomène aussi observé chez le relieur des archives départementales (« *C'est la doc qui me sert... Tout le monde fait ça* »). L'objectif est de trouver une situation similaire – que ce soit un traitement ou un acte technique – afin de voir comment concrètement s'y prendre.

*« On a un modèle de tranchefile sur le livre d'Untelle qu'on n'a jamais vu. Ça sort de nulle part. Des demi-chevrons en biais ! Car techniquement, pour réaliser un biais, il faut que ça se croise. Du coup, on retombe sur un modèle croisé, où ça se croise au milieu.*

Tu sais pas comment ils ont fait ?

*Non. Je passe en revue tous les modèles de tranchefile et j'essaie de comprendre. Là, on rentre dans un truc que j'adore : chercher ce que je ne sais pas faire »*

*restaurateur, AN*

Les doutes, les interrogations, suscités par le document d'archive ne plongent pas les restaurateurs dans un abîme de perplexité, au contraire, ils stimulent leur curiosité et participent du plaisir qu'ils ont à exercer leur métier. En cela, ils se rapprochent de leurs collègues archivistes. Les techniciens ont tous plus ou moins des fiches techniques, toujours dissimulées sous leur établi et les notes de cours des uns sont rapidement photocopiés<sup>74</sup> et partagés selon les affinités. Si la documentation obtenue après des recherches les rassure, elle n'apporte néanmoins pas une solution, unique et absolue. Elle prévient les erreurs mais en aucun cas n'empêche le fait qu'il y a dans la plupart des cas différentes options possibles.

### *Les options*

On pourrait croire que le cas du traitement des *Bécassine* se distingue par sa singularité et que les restaurateurs, peu rompus à ce type de document, hésitent, tâtonnent, bref improvisent. Il n'en est rien. La pluralité des options fait partie intégrante de la restauration et porte sur deux niveaux. Le premier concerne le degré d'intervention – du minimalisme argumenté à l'interventionnisme décomplexé (*voir infra*) – et le second le choix du protocole d'intervention. Autrement dit, une fois que le degré d'intervention a été déterminé, se pose la question du « *comment* » y parvenir. Chacun a ses préférences de colle – certains n'utilisent quasiment pas la colle d'amidon, celle qui est préparée manuellement le lundi matin – d'outils, de techniques. Cette différence apparaît dès que l'on pénètre dans l'atelier où chacun a sa propre réserve de matériel – de papiers japonais, teintés ou non –, d'instruments comme une collection de mini ateliers, juxtaposés, où la notion de territoire – notamment en cas d'envahissement intempestif – n'est pas complètement absente.

---

<sup>74</sup> J'ai moi-même bénéficié de photocopies de notes de cours dispensés dans le cadre du master de Paris-1.

Non seulement, chaque restaurateur peut envisager différentes options pour un même document et un même résultat, mais celles-ci peuvent aussi diverger de celles de son collègue d'atelier.

« [III] y a à peu près autant de versions que de restaurateurs dans la façon de procéder...

*Oui, je donne des orientations car il ya des choses qu'il ne faut pas faire. Les orientations sont souples parce qu'il existe un panel de possibilités selon que c'est tel ou tel restaurateur qui fera le travail... »,*

Expert en restauration, BnF

Il est donc clairement admis qu'à chaque restaurateur sa façon de procéder et donc de poser les problèmes et de les résoudre. Le document d'archive ouvre, là encore, un large spectre de possibles qui s'ajoutent à ceux de son origine, les fameuses hypothèses émises et rarement validées ou infirmées précédemment citées. On n'observe pas une telle disparité dans la dorure où les gestes et les techniques, à part quelques apports technologiques comme la machine à parer, la scie à grecquer, l'étau à endosser – n'ont guère changé depuis des siècles et d'un atelier à l'autre. Il en va de même pour la dorure où les restaurateurs des Archives nationales exercent à peu près de la même manière que leurs ancêtres, exception faite du réchaud électrique et de l'apprêt industriel même s'ils ont chacun une façon de pousser les fers différemment, comme un tracé personnel.

Les restaurateurs ne cachent pas cet espace de liberté que leur offre le document, où leurs réflexions associées à leurs préférences techniques aboutissent à des choix et à des pratiques totalement différentes mais jamais divergentes. A la limite, ils le revendiqueraient presque à l'image des remarques faites par deux restaurateurs face à des étudiants de l'INP, conservateurs et restaurateurs, dans le cadre d'un exercice préparatoire au constat d'état. Ils ont ouvertement manifesté leurs désaccords sur l'usage du papier japonais pour combler un plat, laissant les élèves totalement perplexes. Ces derniers espéraient probablement des réponses empreintes de la certitude de professionnels aguerris, vu leur expression, en tout cas pour certains, amusée tout autant qu'ahurie. Il ne s'agissait pas d'un différend isolé, comme un vieux débat récurrent entre eux portant spécifiquement sur ce matériau, puisque la scène s'est reproduite (« *Moi, je changerai le carton, toi, je sais, tu l'aurais pas fait... »*).

Cette dimension du travail de restauration, où le document devient un espace de liberté n'est-t-elle pas la récompense ou une forme de contrepartie de la démarche invisible d'investigation et de recherche réalisée en amont ? Dans ce cas, l'archive se transformerait, une fois encore, en un objet d'interprétation non plus intellectuelle mais bien réelle, dans sa dimension la plus matérielle, et aussi d'inventivité.

## 2. L'imagination

La création, la créativité ou l'artisanat n'ont pas leur place dans la restauration des archives. Souvent, on m'a dit que le restaurateur qui « *se prenait pour un artiste, n'a rien compris* ». Ni artiste pas plus qu'artisan, le technicien d'art n'est pas pour autant dispensé d'avoir de l'imagination, comme s'il était naturellement, à défaut d'être un créateur, un inventeur. Entre la formation initiale d'artisan – en tout cas à l'atelier des Archives nationales – qu'il faut s'empresser de désapprendre et la complexité inédite du document, le restaurateur est contraint de trouver des solutions, quitte à les inventer, et de s'adapter. On sait déjà que chaque restaurateur aborde une archive de manière singulière (« *On apprend un métier et après on y met sa personnalité* », « *Maintenant, chacun fait sa sauce* »). Concrètement comment se manifeste cette propension à s'adapter, à imaginer ?



Encollage du dos à plusieurs mains d'un album manifestation récalcitrant de Bécassine(AN).

### *Trouver des solutions*

« *On essaie de trouver des solutions qui n'existent pas au départ* », m'expliquait un restaurateur sans cacher que ce n'était pas la partie la plus déplaisante de son travail. Ce qui pourrait passer aux yeux du néophyte comme une impasse, un casse-tête, une conjonction de contraintes décourageantes suscitent, au contraire, à l'atelier un sursaut d'énergie et d'enthousiasme, comme si l'enjeu du métier se logeait précisément là. Plus un document est énigmatique et sa restauration problématique, plus il gagne en intérêt, et ce, indépendamment de son époque ou de son prestige. Il en fut ainsi pour mes albums<sup>75</sup>, autour desquels se sont agencés des discussions, des débats, des hypothèses. Les *Bécassine* de ma grand-mère sont devenus progressivement un objet de curiosité professionnelle pour mes voisins d'établi. Car s'il existe « *trois façons de faire* », « *plusieurs options de traitement* », il y a aussi certaines étapes où les façons de faire ne vont pas de soi, il faut les inventer. Ce fut le cas d'un des albums, resté trop longtemps à mon goût totalement

---

<sup>75</sup> J'insiste sur ces albums, car ce sont les seuls dont j'ai pu suivre de très près chaque étape de la restauration. En effet, les restaurateurs agissent quand même la plupart du temps seuls et n'apostrophent leurs collègues qu'en cas de doute. Donc, il est difficile de reconstituer de manière fractionnée le déroulé des opérations.

démonté et coincé entre deux ais de contreplaqués, à tel point que j'ai cru que j'allais finir mon terrain et rentrer chez moi avec un livre en kit. Je menaçais de recourir à l'usage du scotch pour solidariser la couverture, les gardes et le corps d'ouvrage. Bref, d'en finir !... Mais, l'affaire était complexe. Plusieurs essais réalisés par des restaurateurs n'ont pas été concluants... Je commençais sérieusement à trouver qu'ils passaient trop de temps sur ces antiquités jusqu'au jour où une restauratrice a trouvé « *une idée géniale* » pour consolider le dos entoilé (avec du papier japonais épais, de l'in-tissé, un carton pour renforcer provisoirement). Ses deux acolytes ont eu l'air épaté, même s'ils ne s'y seraient pas « *pris comme ça* ».

*« Moi, je l'aurais glissé sous l'autre plat. J'aurais pas eu l'idée de retourner tout le truc et de le mettre à la volée comme ça.*

*Moi, non plus, c'est vrai »*

Le document met littéralement au défi le restaurateur, qui se fait fort de le relever comme pour un autre album, où quatre mains ne suffisaient pas pour maintenir l'installation comprenant une sangle, une pince, deux poids, un ais... à l'image des commentaires accompagnant l'opération (« *C'est pas un carton qui va me faire chier !* », « *Tu colles, tu pousSES, tu bloques, tu tires et en même temps tu maintiens* »<sup>1</sup>). Résultat, les restaurateurs ont eu raison des documents et je suis repartie avec des albums en un seul morceau. J'ai aussi assisté à une tentative malheureuse d'encollage pour le doublage de calque, « *où ça marche pas* ». Cinq personnes dont deux stagiaires entourent le grand format récalcitrant. Un des restaurateurs décide de changer d'options et d'essayer une autre technique, en choisissant de coller deux feuilles de papier japonais l'une sur l'autre, sur lesquelles sera collé le calque. Une restauratrice part en courant chercher de nouvelles « *brosses* » de taille et de modèle différents, car le temps presse, il s'agit de réagir en adoptant la temporalité des matériaux. L'opération sera cette fois réussie.

Autre défi lancé par certains documents : les boîtes de conditionnement. Une charte scellée par exemple avec une dizaine de sceaux différents qui ne doivent pas se toucher relève du casse-tête chinois, au sens premier du terme. Car, comme il se doit, le parchemin a bougé et il n'y



*Conditionnements de conservation sur mesure, protégeant les chartes et leurs sceaux (AN).*



a pas un seul angle droit et la découpe des encoches de mousse<sup>76</sup> dans lesquelles sont posées les précieux sceaux doivent être aux dimensions exactes (« *au mil près* ») afin d'éviter tout frottement et risque de brisure. La restauration doit permettre la conservation le plus longtemps possible des documents... Si les conditionnements ne sont pas éternels, la probabilité pour que les documents repassent par l'atelier, au regard de la masse, est extrêmement faible et « *autant faire les choses bien...* ». Par définition, il n'existe pas de gabarit type puisque le document est unique dans sa dimension intellectuelle, bien sûr, mais surtout matérielle. La conception d'un tel conditionnement peut prendre beaucoup de temps et imposer au restaurateur de défaire, puis de refaire – pratique courante à l'atelier – jusqu'à obtention d'un résultat satisfaisant.

Il en va de même pour la dorure, où en l'absence de fer ressemblant<sup>77</sup>, la doreuse a été obligée, pour combler certaines lacunes, d'imaginer un procédé (« *Ça, c'est un truc que j'ai trouvé toute seule* »). Il consiste à dessiner au pinceau avec de l'apprêt (Fixor®) le tracé qu'elle souhaite dorer et, au lieu de pousser un fer à dorer, elle passe un fer à polir et donc, seul l'or qui est couché sur le Fixor® reste collé. On voit bien comment le document s'impose au restaurateur et le contraint de trouver des solutions, étant entendu que la multiplicité des contraintes augmente l'imagination et la liberté d'action.

### *S'adapter*

Loin de se décourager, les restaurateurs face à l'extraordinaire, le hors série, l'improbable, élaborent ou détournent des outils pour se conformer aux exigences matérielles de l'archive. Il y a, bien sûr, les instruments de chirurgie et de chirurgie dentaire, certains outils de relieur (comme le plioir, les pinceaux) et puis tout ceux qu'ils inventent chacun dans leur coin (« *On s'est tous bricolé un truc* »). Ainsi, dans l'atelier de restauration des Archives nationales, on trouve une étagère en bambou en partie démontée pour faire une spatule, taillée au couteau japonais, un blaireau à raser hérité d'un grand-père (pour diffuser les pigments lors de remise aux tons), un couteau et un coussin à dorer sur bois (bien plus pratiques que ceux à dorer sur cuir), du matériel de maquillage, des outils retailés, poncés... J'ai observé ce phénomène dans l'atelier de relieur des archives départementales, où le relieur inventait aussi beaucoup, mais c'était « *pour aller plus vite, parce que tu te plantes, parce que c'est plus pratique* » mais pas pour s'adapter à un document, puisque c'est lui qui les fabrique. Il existerait une économie des « trucs », où les relieurs s'échangent leurs trouvailles (« *Je lui ai donné mes sangles sur le cousoir et lui son truc pour effiloche la ficelle* »).

---

<sup>76</sup> Les boîtes sont garnies de mousse de polyéthylène, communément appelée par son nom commercial Plastazote®, dans laquelle sont découpées des niches pour caler les objets.

<sup>77</sup> La magnifique collection de fers de l'atelier de dorure des Archives nationales fait qu'elle comprend certains fers d'origine (« *Certains outils viennent de la Maison du roi, c'est pour ça qu'on avait les décors* », doreuse).

Ces pratiques échappent complètement à l'enseignement du CAP, mais sont reproductibles d'un document sur l'autre, d'un relieur à l'autre, de façon quasiment systématique. Car, il n'existe pas une infinité de façons aujourd'hui de réaliser une reliure, la marge de manœuvre est assez limitée. Chez les restaurateurs, la diffusion de ces innovations procède d'une autre logique. Si l'usage du coussin à dorer sur bois a été repris à l'unanimité, le blaireau à raser reste une affaire personnelle et tout le monde ne taille pas du bambou pour faire une spatule<sup>78</sup>. Cela dépend non seulement de la nature des documents mais aussi du rapport qu'a le restaurateur à l'outil. Son travail recouvrant une dimension très sensitive, on l'a vu, certains sont plus à l'aise avec tel type d'outil que d'autres. En outre, ces « *trucs* » proviennent parfois d'univers extérieurs au monde professionnel – tout comme les petits pots de bébé détournés pour conserver de la colle – et illustrent le décloisonnement de ces univers. En somme, les restaurateurs ne posent pas de limites aux domaines dans lesquels ils puisent, dès lors que l'objet ou la technique sert le document. Partant du principe, qu'il faut trouver une solution et que l'outil dont ils ont besoin n'existe pas sur les catalogues de matériels professionnels, ils vont en détourner un autre, l'adapter, le fabriquer ou le chercher là où il se trouve. Cela ne semble pas spécifique aux restaurateurs de l'atelier, puisque j'ai relevé par exemple, chez une restauratrice privée la présence de poids d'haltères en guise de poids.

On savait que chaque restaurateur avait ses préférences, sa façon d'aborder le document<sup>79</sup>, qu'il existe dans la plupart des cas plusieurs options, plusieurs techniques, on observe dès lors un phénomène d'appropriation de son travail, qui n'existe pas chez son collègue archiviste ou relieur, lesquels en proportion disposent d'un espace de liberté beaucoup plus restreint. Je n'ai jamais vu dans un bureau d'archiviste des objets incongrus ou tout du moins totalement détournés de leur fonction première et utilisés dans le cadre du travail. Il en va de même chez les relieurs privés. Est-ce lié à la singularité de certains objets d'archive ? A la sollicitation permanente de l'imagination des restaurateurs, comme une deuxième nature, se mêle semble-t-il un sens inné de l'adaptation. En effet, si les archivistes peinent sur un classement, ils ont toujours une solution de repli : ce sont les fameux divers, varia, qui coupent court à la discussion et permettent de passer à autre chose, la masse attendant derrière. Les restaurateurs n'ont pas d'équivalent dans leur pratique, ils ont l'obligation de trouver une solution et ne peuvent abandonner, comme je le craignais naïvement, un album démonté, même s'il appartient à une ethnologue de passage qui les retarde avec ses questions... En somme, ce n'est pas que la solution – ou les solutions – n'existe

---

<sup>78</sup> Les trouvailles ne sont pas forcément reprises, mais elles sont partagées et échappent totalement à une logique concurrentielle où chacun les garderait jalousement dans son coin (« *Si j'ai des trucs, je les donne* », « *Je prends à droite, à gauche* »). Étonnamment, l'atelier parvient à articuler travail très personnel et travail d'équipe.

<sup>79</sup> Cette dimension m'apparaît plus claire aujourd'hui, quand en relisant mes notes, je redécouvre sous un autre jour les conseils judicieux que les restaurateurs me donnèrent très sérieusement : « *tu te démerdes, c'est au feeling* », « *chacun son style* », « *C'est comme tu le sens* ».

pas, c'est juste qu'elle n'a pas été encore trouvée. Or, si les restaurateurs font preuve d'originalité et d'inventivité, le document d'archive peut, lui aussi, étonner et livrer sa part de surprises.

### 3. Les surprises

Comme leurs collègues archivistes, les restaurateurs découvrent au contact avec les documents là des informations, ici des techniques, des matériaux ou des traces jusqu'à présent inconnues. Ce privilège, pourtant pas considéré comme tel, est souvent décrit comme résultant d'une intimité avec le document (« *Tu vas à des endroits où personne ne va* », restauratrice des AN). En effet, le technicien d'art par son approche est le seul à aborder tout à la fois d'aussi loin et d'aussi près le document, le microbiologiste comme le chimiste n'en abordant qu'un extrait. En outre, dans le cas des reliures mais pas uniquement, qu'il doit parfois démonter, il met au jour provisoirement ce qui jusqu'à présent était dissimulé (« *Car c'est au contact avec les documents qu'on trouve les solutions* », restauratrice, AN).

#### *Découvrir*

Dans certains cas, le restaurateur est contraint de démonter une reliure, donc de sectionner ce qui reste de la couture pour la refaire, ce qui s'est passé avec les albums de *Bécassine*. Sur ces derniers, je n'ai pas fait de découvertes faramineuses, excepté qu'au début du siècle dernier, les imprimeurs utilisaient de la colle qui colle *vraiment*<sup>80</sup>. En revanche, il est assez courant que les documents une fois démontés livrent des informations, encapsulées dans la matérialité depuis plusieurs siècles. Tel le chirurgien, contraint d'ouvrir pour intervenir, le restaurateur découvre<sup>81</sup> des inconnues malgré lui, car tel n'était pas son intention. En effet, il ne désolidarise pas un document par curiosité, mais par nécessité... D'ailleurs, il ne cherche pas, « *il tombe sur...* ». C'est l'archive qui se livre, qui donne à voir en se révélant, et non le restaurateur qui investigate.

« *En démontant un vieux livre, on est tombé sur un palimpseste* »,  
relieur, AD.

« [II] *a eu un plan où y'avait, je sais plus, peut-être cinq ou six couches sur le plan, avec des collages. Et en fait, y'avait des choses en dessous, quoi...* »  
restaurateur des AN, évoquant une anecdote concernant un collègue

« *Elle a décollé des gardes, elle a découvert des gardes en parchemin, elles étaient écrites de l'autre côté.* »  
restauratrice des AN, évoquant une anecdote concernant une collègue

---

<sup>80</sup> « *C'est bien collé ton truc* », « *Tu vas te faire chier* », « *Là, t'en as pour la journée* » furent quelques-uns des messages d'encouragement que me lancèrent mes voisins d'établi...

<sup>81</sup> Le mot « découvrir » prend dans ce contexte tout ses sens, puisque c'est en découvrant (du latin *discoperire*, retirer ce qui couvre), en l'occurrence du papier, que le restaurateur découvre, accède à des nouveaux éléments.

En général, ce qu'il découvre n'a pas été délibérément masqué ou dissimulé (*sauf quelques exceptions, voir infra*), dans ce sens il ne peut s'agir de secret. La plupart du temps, cela correspond aux différentes utilisations et réutilisations des matériaux, les « *emplois* », comme des strates géologiques accumulées. C'est une pratique assez courante. Lorsque j'ai réalisé en archives départementales un livre blanc – qui devint mon premier carnet pour mon enquête suivante aux Archives nationales, et refait la reliure d'un livre de la bibliothèque, j'ai encollé des goudrons sur le dos, faits de bandelettes tirées des pages jaunes de l'annuaire. Donc, quand ce dernier sera restauré un jour... le restaurateur ou le relieur découvrira des métiers qui n'auront peut-être plus aucun sens pour lui. L'objet banal va prendre une dimension tout à fait énigmatique voire archéologique. Les restaurateurs sont généralement assez contents de « *tomber sur...* » une clai<sup>e</sup> manuscrite en parchemin, des annotations manuscrites ou tout autre « *cadeau* » que livre le document. Ils en ont, en quelque sorte la primeur comme leurs collègues archivistes quand ils classent un fonds, avant que les historiens ne s'en emparent. Les « *informations* » existent indépendamment des restaurateurs, mais c'est grâce à une conjonction de circonstances – la dégradation du document, la possibilité qu'il soit sélectionné pour être restauré, la nécessité de « *déposer* » les gardes, la couverture... – que la magie opère, comme si l'objet archive ne livrait qu'avec parcimonie ses informations, notamment de celles qui échappent à l'observation empirique, chirurgicale, microscopique... Car qu'en est-il de ceux qui ne sont pas démontés ou restaurés ? Une restauratrice souligne d'ailleurs qu'une des conséquences des interventions minimalistes est que ces informations ne peuvent être portées à la connaissance des chercheurs.

*Claies en parchemin découvertes lors d'un décollément (AN).*



*« Donc, t'exhumes d'autres plans, qui n'étaient pas connus, donc heu... Donc tu découvres des trucs qui n'étaient pas... »*

*Ça fait quoi ?*

*C'est triplant, c'est heu... C'est le truc que personne n'avait vu avant toi, c'est toi qui le mets au jour, c'est... »*

discussion avec un restaurateur des AN.

Bien sûr, l'enthousiasme est proportionnel à la nature de la découverte. Comme les réemplois sont légions, les restaurateurs ne sautent pas de joie, à chaque fois, qu'ils font une découverte ! En revanche, ils contactent le conservateur, chargé du fonds, afin non seulement de l'en informer, mais aussi de déterminer du statut de ces informations. Car si ce dernier n'aurait pas accès à ces données sans la restauration, les techniciens d'art ne sont ni habilités ni qualifiés pour en évaluer

l'importance historique et scientifique. Or, ces « choses que l'on découvre qu'une fois que c'est démonté... », que doit-on en faire ?

### *Recouvrir ?*

Quand un restaurateur a mis au jour l'invisible, une fois de plus, le voilà devant une nouvelle interrogation, qui est la destinée de cet élément visible. Responsable de cette découverte, il n'en est pas pour autant dépositaire, puisque la décision revient au conservateur. Deux possibilités s'offrent à lui : soit « refermer » la découverte là où elle a été trouvée, comme le chirurgien qui une fois sa besogne terminée recoud, soit la « déposer », en faire un « défet » pour qu'on la voie. Le défet, qui peut aussi être un reste d'une couture ou d'un caisson de dorure, est conservé dans la même boîte que le document afin que le lecteur puisse l'examiner et surtout qu'il sache que rien n'a été jeté (même si rares seraient les historiens à s'intéresser aux défets, surtout en l'absence de tracé). La décision dépend de l'intérêt estimé de ladite surprise, mais ne règle aucunement la question du respect de l'intégrité du document (« M. [conservateur] il lui a dit : "faut pas les recoller". Justement, parce que c'est intéressant ce qu'il y a écrit. »).

On observe alors un mécanisme de double contrainte, où quoi que choisisse le conservateur – et donc que réalise le restaurateur –, la dimension originelle de l'archive disparaît avec son lot d'indices. Laisser et recouvrir une clai en parchemin avec un tracé manuscrit – sous réserve qu'elle ne nuise pas au document bien entendu – respecte certes l'intégrité et le contexte matériel de l'objet – on la remet exactement à sa place, elle conserve sa fonction première – mais empêche la lecture du texte. Inversement, la sortir pour la remplacer par une autre alors qu'elle remplissait parfaitement sa fonction, c'est la donner à voir. Mais quel sens acquiert cette clai transformée (car il y a bien changement de statut) ? Le problème est finalement d'une banalité déconcertante dans l'univers patrimonial dès lors qu'un objet est sorti de son contexte au nom de la valorisation. Il suffit de voir les objets ethnographiques exposés au musée du Quai Branly pour comprendre qu'ils ne sont plus les mêmes, qu'à défaut d'avoir perdu leur sens, ils en ont acquis un autre<sup>82</sup>. Dans le cas de la restauration, il s'agit d'une concurrence entre la matérialité de l'objet et son intelligibilité. Ce dilemme est-il insoluble ? Il semblerait que la subordination de la restauration à la conservation coupe court à toute hésitation, sans clore pour autant le débat (« Et à un moment donné, il y a une décision à prendre... [...] Il faut savoir ce qu'il y a dessus. [...] Savoir si on le remontait, où c'était avec quoi ça allait, donc voilà... »). De leur côté, les restaurateurs ne se plaignent pas de léguer la décision de ce choix cornélien à un conservateur, même s'ils admettent que le document a perdu de son intégrité...

---

<sup>82</sup> Benoît de L'Estoile montre assez bien comment s'opère la transformation des objets ethnographiques, métamorphosés en œuvres d'art, selon l'esthétique des collectionneurs (2010 [2007] : 341-397).

*« Alors, là, ils ont pas recollé, parce que c'étaient des essais pour la carte définitive, c'étaient des... Voilà. Moi, j'ai déjà eu des... sur une reliure, en fait le carton était constitué de feuillets imprimés, du coup, on a sorti les feuillets... Tant que ça continue à être avec le document. Mais on est sorti de l'état d'origine, c'est clair. Après, là c'est un pourparler avec le conservateur... »*

restaurateur, AN.

*« Pour moi, d'un point de vue "archéologique", la restitution d'un élément en défet est une hérésie quant à l'intégrité de l'objet. L'élément a sa place et son sens sur l'ouvrage et pas à côté. Le bouquin conserve toute sa valeur quand ses ais n'ont pas été déposés ; même s'ils sont restitués à part »*

expert en restauration, BnF

L'argument avancé de « l'état d'origine », de la perspective archéologique et du respect de l'intégrité matérielle et historique renvoient aux principes de la conservation restauration : il est le corollaire du sacro-saint principe de « respect des fonds » des archivistes, même si là aussi, on a vu que le principe de réalité et l'arbitraire aboutissaient plus souvent qu'on ne l'imagine à des compromissions (Both 2010 : 34n). Finalement, ce sont les découvertes les moins intéressantes d'un point de vue archivistique qui réintègrent, si leur état le permet cela s'entend, leur place d'origine et redeviennent invisibles jusqu'à la prochaine restauration, dans l'hypothèse où elle aura lieu. Le document semble ainsi jouer à cache-cache avec le restaurateur, tour à tour lui montrant, lui dissimulant ce qu'il se donne la peine de voir.

On a vu que les restaurateurs maîtrisaient l'art de se poser les questions, non seulement concernant la façon de procéder en faisant de l'archive un objet de recherche, de doute et de documentation et un sujet qui mobilise leur imagination pour inventer des façons de faire, pour s'adapter, contraints qu'ils sont de trouver une solution. En échange, comme une sorte de contrepartie le document leur livre parfois quelques informations restées secrètes et qui pour certaines le redeviendront. Autrement dit, après en avoir fait des « chercheurs »<sup>83</sup>, des inventeurs, il en fait des découvreurs... A tel point qu'il est assez tentant d'inverser la perspective et de se demander si l'action que produit l'archive sur le restaurateur n'est-elle pas plus forte que celle que subit le document pendant son passage à l'atelier ? Toujours est-il que l'interaction est manifeste. Or, le fait que chaque document soit unique tant dans sa matérialité actuelle que dans ses possibles réactions aux traitements discrédite définitivement l'hypothèse de la routine et valide celle du défi

---

<sup>83</sup> Le terme "chercheur" ne doit pas être entendu au sens scientifique du terme, car il n'y a pas de production écrite, ni de diffusion des résultats, ni de postulats, mais comme définissant une personne susceptible de déployer une énergie considérable pour se plonger dans une grande variété de sources formelles (cours, publications professionnelles et scientifiques, archives personnelles universitaires) et informelles (observation, conseils de collègues). Or, à l'atelier des Archives nationales, certains techniciens d'art, les plus anciens en tout cas, ont suivi une scolarité courte pas toujours par choix (« J'ai pas brillé dans les études », « J'étais orienté en fin de seconde, j'ai eu une scolarité un peu en dents de scie »), ce qui aurait pu laisser supposer, à tort manifestement, une certaine distance voire une aversion pour un travail intellectuel. Il n'en est rien, puisque certains ont repris des études universitaires après avoir obtenu un diplôme équivalent du bac.

permanent, comme si le restaurateur n'avait pas le droit de baisser sa garde (« *En restauration, c'est la matière qui a le dessus* », « *C'est la matière qui décide de tout* »).

## Chapitre 2. Un sujet autonome

Si l'on en croit les restaurateurs, c'est donc la matière qui décide. Mais de quoi décide-t-elle donc ? Le document d'archive semble, en effet, avoir sa propre autonomie matérielle, sous-entendu sa propre évolution – qui diffère possiblement de son petit camarade de travée, pourtant conservé dans les mêmes conditions – et un « *comportement* » parfois incongru, en tout cas singulier. Le parallèle avec la médecine, là aussi s'impose, dans la mesure où face à un même traitement le patient<sup>84</sup> (comme le document) ne réagit pas toujours de façon prévisible. On sait déjà que pour les archivistes, la masse bouge, se déplace chaque jour par le jeu des consultations, des versements, des éliminations, des prêts à l'extérieur, et que les récolements sont toujours datés car jamais définitifs. La masse est donc animée par un mouvement perpétuel. Or, ce phénomène existe aussi au niveau du document, lui-même, porté par un double mouvement l'un perceptible toute de suite, celui de sa réaction face à l'intervention humaine, et l'autre plus insidieux lié à sa lente et inexorable dégradation.

### 1. Actions, réactions

Toute intervention sur un document est considérée comme « *une forme d'agression* », le principe étant aussi valable pour la reliure où les matériaux – papiers, peaux – sont contraints par la colle (qui alourdit le papier), les plis, les tensions, le sens du papier (qui détermine le sens de son allongement). En outre, ces matériaux ont leur propre temporalité et peuvent réagir très vite (comme l'encre qui fuse) et très lentement (le séchage par exemple). Dès lors, les restaurateurs s'inquiètent, surveillent, attendent pour voir comment le document « *réagit* » et pour prévenir les risques. Leur travail se trouve, en partie, contraint par les exigences, voire le bon vouloir du document, à se plier à l'intervention qu'il subit.

#### *Attendre, surveiller*

Une chose est sûre, dès qu'il y a une intervention sur une archive, cela en contraint les matériaux et peut provoquer des mouvements, dont certains sont perceptibles à l'œil nu. En reliure artisanale comme en restauration, il y est sans cesse question de tractions, de papier qui

---

<sup>84</sup> Lors d'une précédente enquête en unité de cancérologie (Both 2009), j'ai pu observer que le même traitement, en l'occurrence un protocole de chimiothérapie, ne produisait ni les mêmes résultats, ni les mêmes effets secondaires d'une personne à l'autre. Autrement dit, l'apparente certitude de l'autorité du discours médical se heurtait souvent au doute et à la modestie face aux imprévus.

travaille, de rapports de force entre différents matériaux. Le parchemin, qui se conserve beaucoup mieux que le papier ou le cuir, se classe d'ailleurs parmi les matériaux les plus insaisissables, les plus rebelles.

« *Le parchemin est toujours vivant, il bouge sans arrêt, c'est une horreur* »

restauratrice, AD

« *Le parchemin, c'est super dur de savoir...* »,

restauratrice, AN

« *Le parchemin va me laisser sans voix* »

restauratrice, AN

« *Le parchemin gagne toujours. Il a une puissance phénoménale* »

restauratrice, AN

Le problème étant que ces réactions sont parfois difficiles à prévoir et surtout à maîtriser, d'autant qu'il n'y a pas qu'un seul matériau qui peut se réveiller. Le restaurateur doit donc appréhender l'ensemble de toutes les réactions possibles, chaque matériau étant susceptible de bouger dans son coin au contact de la colle, du solvant ou lors d'une mise à plat. Evidemment, ils réalisent des tests avant de se lancer sur des petites parties, comme pour vérifier que l'encre ne va pas fuser, mais comme on le verra plus loin le risque n'est jamais totalement écarté. Le document d'archive se trouve, entre les mains d'un restaurateur, potentiellement animé de plusieurs mouvements mécaniques ou chimiques, parfois contradictoires qu'il doit sans cesse surveiller et accommoder avec d'autres matériaux, comme le papier japonais, qui amortissent les tensions.

Aussi, les documents sont-ils mis de côté, pour une mise à plat d'un calque, d'un plan, de feuillets, pour une humidification pour un parchemin ou pour un séchage. Les matériaux travaillent de leur côté et il est impossible de gagner du temps (« *Non. On va pas accélérer le mouvement. On aimerait bien accélérer, mais on peut pas* », restauratrice, AD). On peut donc envisager, dans une certaine mesure, une coopération entre le document et le restaurateur avec une répartition du travail. Pendant que « *ça sèche* », « *le temps que ça sèche* », « *on va attendre un peu* » et se « *mettre sur autre chose* ». Le plus long, m'expliquait une restauratrice, c'est d'attendre... Incompressibles, ces étapes où l'archive travaille sont néanmoins scrupuleusement surveillées. On ne se contente pas d'attendre les délais impartis pour la récupérer, on passe voir comment ça se passe, on soulève les ais, on fait un détour par le bac d'humidification pour s'assurer que le parchemin se comporte bien, avant de rejoindre son établi. Dans les ateliers où j'ai soit "restauré" – un bien grand mot, vu ma participation – soit réalisé deux reliures, lorsque je m'inquiétais du devenir des documents, une restauratrice ou le relieur étaient déjà passés avant moi pour s'assurer que « *tout allait bien* », qu'il fallait pas que je m'inquiète. En général, cela se fait discrètement au petit matin, comme s'ils ne pouvaient l'une comme l'autre commencer la journée

sereinement sans avoir vérifié l'état du document, sans avoir la conscience tranquille. Certains m'ont confié y penser en voiture, sur le chemin qui les mène aux archives.

*« Car, dans la réalité, ça peut se passer autrement. On a une certaine pudeur. Si tu soulèves les ais, et que ça va pas... [...] Il y a le secret du moment, quand tu te casses la gueule, tu te relèves vite, même si tu le racontes après »*

relieur, AD

La pudeur, bien utile en cas d'échec, associée au fait qu'il faut réagir vite explique en partie pourquoi ces moments de surveillance et de découverte se font en général, en tête-à-tête avec le document. Ce dernier a-t-il joué le jeu ? Dans l'hypothèse négative, il faudra changer les règles : défaire, refaire, trouver autre chose. Mais, il demeure toujours une certaine dose d'incertitude<sup>85</sup>, y compris chez les restaurateurs expérimentés (comme chez les relieurs d'ailleurs). Non qu'ils doutent de leurs techniques, de leurs gestes ou de leurs protocoles, mais du degré de confiance qu'ils peuvent accorder aux documents.

Il arrive, par exemple, que le temps de séchage, de tension, d'humidification initialement prévu se révèle insuffisant (*« On va le laisser encore un peu au frais pour pas qu'il gondole le petit », « On va le remettre un coup sous presse »*), comme si l'archive rappelait au technicien d'art qu'elle est d'abord organique ou tout du moins composé à partir de matières organiques (le papier avec la cellulose, le cuir, le parchemin). Aussi, apprend-on que le *« parchemin est toujours vivant<sup>86</sup> »*, que *« le papier pour continuer à vivre a besoin d'une certaine humidité »*... On observe donc une double coopération dans la relation entre le document et le restaurateur : le premier doit faire sa part du travail et le second accepter qu'il refuse de le faire et lui proposer autre chose, voire le contraindre jusqu'à ce qu'il cède, mais sans forcer car le risque est toujours là (*« Quand je m'adresse au livre, c'est... quand il résiste », « Les documents sont contrariants alors on va les contrarier »*). Il s'agit de les contrarier, en évitant de les braquer, et de trouver la limite, variable comme il se doit d'un document à l'autre.

---

<sup>85</sup> Lors du doublage d'un calque, un restaurateur s'interrogeait devant ses collègues s'il fallait pas mettre en place un autre procédé (*« Sous poids par dessus et laisser l'air circuler par en-dessous, je sais pas quoi... C'est un peu l'inconnu... On en fait beaucoup, mais à chaque fois, ils réagissent différemment »*).

<sup>86</sup> Cette perception que le document est vivant existe aussi chez les archivistes, notamment aux Archives diplomatiques, où les archives ne sont jamais mortes, mais cela prend un tout autre sens, puisqu'il s'agit de leur contenu intellectuel. Dans un cas comme dans l'autre, on observe la même volonté de penser le document comme un sujet non figé davantage que comme un objet.

### Les risques

En effet, le risque amplifié pendant les interventions lourdes<sup>87</sup> en est pas moins omniprésent dans les petits gestes ordinaires : déchirer pendant un gommage, couper par mégarde une couture... « *On n'est jamais à l'abri d'un risque* », m'explique une restauratrice des Archives nationales, tandis que son collègue m'invite à ôter ma bague pour éviter toute griffure sur les cuirs ou déchirure sur les papiers, comme l'avait fait, avant lui, le relieur des archives départementales. Car le document qui arrive à l'atelier est par essence fragile ou fragilisé, il bénéficie donc d'une attention particulière qui se manifeste dans la façon de le saisir, de le poser, de tourner les pages, de le plier, de l'ouvrir, de le protéger, de le gommer sans enlever les tracés... En outre, à part la gomme et « *la brosse* » (pour la colle, le solvant) et le stylo à eau (pour découper sur une table lumineuse le papier qui servira à combler une lacune), le plioir, les autres outils sont d'une telle précision qu'ils en deviennent d'autant plus dangereux (le scalpel, la spatule). Toute baisse d'attention, précipitation ou geste malheureux pouvant être fatal (« *Si tu te jettes dessus, ça peut avoir de graves conséquences* », restaurateur, AN).

« Ça t'arrive de déchirer ?

Oui...

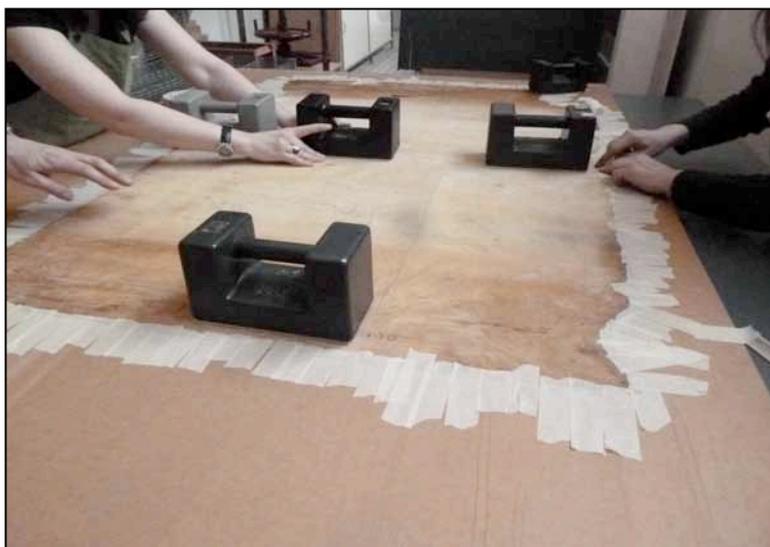
Mais tu peux réparer...

*OUI ! Enfin... [quelques secondes de silence] pas toujours. »*

échange avec une restauratrice des AN.

Certaines opérations physiques, comme décoller un dos sans l'abimer, recouvre une part de risque. Le document est plus ou moins complaisant avec le restaurateur et accepte diversement

d'être dépouillé, une garde pouvant se décoller relativement facilement et l'autre pas du tout... Son travail



*Opération délicate et collective de remise à plat d'un parchemin aux AN. L'option initiale, avec des pinces, n'ayant pas fonctionné, les pinces ne pinçant rien, l'équipe a très vite réagit – en quelques minutes, le parchemin étant humidifié – pour changer de technique (AN).*

<sup>87</sup> Je reprends la distinction opérée dans le bilan annuel du département de la conservation qui distingue la restauration légère (travaux de gommage, nettoyage, petites restaurations) de la restauration lourde (travaux de doublage, désentoilage, nombreux complements...).

ressemble parfois au démontage d'un château de cartes en plein air, un jour de tempête (« *J'espère qu'il va pas me claquer entre les doigts* », « *Je le sens, ça va pas bien se passer...* », « *Le cuir d'origine s'en va...* », restauratrices, AN). La patience, tout comme chez son collègue archiviste relève tellement de l'évidence, que son évocation s'apparente à une caricature (« *Oh vous devez être patient et méticuleux !* », restaurateur imitant un touriste patrimonial). En revanche la peur existe chez les moins expérimentés (« *J'ai eu la trouille* », « *J'ai besoin de tes conseils, j'ai peur* », « *C'est pas un stress, c'est une appréhension* ») quand le document lors de son effeuillage, par exemple, ne réagit pas comme on s'y attendait. C'est le fameux, « *ça vient pas* », « *après, si ça vient pas...* » et son corollaire « *ça a l'air de venir* », « *ça vient...* ». Dans certains cas, il faut savoir s'arrêter, ne pas insister, réfléchir et aborder le problème autrement.

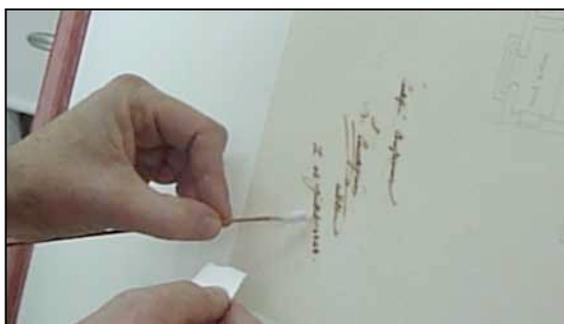
Quant aux traitements plus lourds, aqueux par exemple, le document fait parfois montre de sournoiserie et adopte un comportement imprévisible. Heureusement, ce cas de figure est rare, mais il ne peut jamais être totalement écarté, comme l'illustre l'anecdote suivante que m'a confiée la restauratrice des Archives départementales.

*« En plus, elle avait pris vraiment toutes les précautions nécessaires, donc elle ne pouvait pas se faire de reproches, elle a fait un bain sur un dessin. Donc, elle avait fait des tests. Parce qu'avant de plonger un document dans l'eau, on fait toujours un test [...], qui s'appelle le test de la goutte, on dépose une goutte d'eau sur l'encre et on voit comment ça réagit : si ça bouge pas du tout, [...] on passe à l'eau et l'éthanol et puis on voit si ça bouge, on peut vraiment faire un bain... »*

Et si ça réagit, t'arrêtes tout de suite ?

*Tu prends un buvard, t'absorbes et voilà... Et comme ça se fait sous loupe, en général, ça se voit pas. [...] Tu cherches une autre technique [...] C'est un peu problématique. Là, cette fille, elle avait fait tous les tests et ça passait très bien, donc elle a plongé son dessin dans l'eau. En fait, c'était un dessin où il y avait un dessin au recto et au verso. Elle a plongé son dessin dans l'eau. Et là, soudainement, mais au bout de 20 min, de manière inexplicable, les dessins ont fusé. Le recto est passé au verso et le verso est passé au recto. Donc, elle s'est retrouvée avec deux dessins de chaque côté ! Recto, verso. Le truc irréversible, que tu peux pas comprendre, que tu maîtrises pas. Et là : cata ! Comment tu fais ? Elle en dormait pas [...] avant de le dire au conservateur du musée. Et le conservateur, heureusement avait confiance en elle [...]. Mais, voilà, ça arrive. »*

Cet incident, archétype du cauchemar de la restauration, au sens propre comme au sens figuré,



puisque la pauvre restauratrice « *en dormait pas* », illustre les limites de ce qu'il est possible d'attendre de la chimie appliquée face au caractère parfois capricieux des matériaux d'archive. J'ai assisté à une scène un peu

*Délicat tamponnage avec un coton imbibé d'éthanol pour effacer l'encre qui a fusé sur un claque (AN).*

similaire à l'atelier des Archives nationales, où après plusieurs tests sur un calque l'encre ne fusait pas et restait docilement à sa place. Or, après humidification sous dôme et doublage, les restaurateurs se sont aperçus qu'au niveau de la signature l'encre avait bougé... Rien de comparable avec le cas précédent ni de dramatique, un coton-tige imbibé de propanol et un tamponnage au buvard ont permis progressivement d'atténuer les effets de ce mouvement intempestif.

Le risque, intrinsèque au document dégradé, se double de celui de sa réaction et le restaurateur peut obtenir l'effet exactement contraire à celui recherché, c'est-à-dire dégrader encore plus le document alors qu'il a pour mission précisément d'en améliorer l'état. En ce sens, il n'a droit qu'à l'erreur qu'il peut rattraper et, ce, peu importe qu'elle résulte d'une faute d'appréciation, d'une maladresse ou d'une réaction imprévisible du document. Son collègue archiviste se trouve aussi pris entre deux alternatives : qu'il conserve ou qu'il élimine, c'est toujours pour l'éternité. Le restaurateur soit il « *soulage le document* », soit il aggrave sa détérioration. Dans les deux cas de figure, l'action de l'homme sur l'archive est sans appel. Or, le restaurateur, contrairement à son collègue, n'intervient que sur des documents de valeur, excepté les séries comme les dossiers de légion d'honneur, encore que d'un point de vue stratégique, ils ont une valeur. Grande absente des discussions, la valeur de l'archive conditionne l'intensité des risques. Parce qu'ils ne veulent pas savoir le prix sur le marché de ce qu'ils ont entre les mains, les restaurateurs, exclus du système marchand, diffèrent sur ce terrain considérablement de leur collègues privés (« *On pense jamais à la valeur marchande* », « *J'essaie de ne pas savoir combien ça coûte, ça peut stresser.* », « *C'est pas notre problème* »).

Ainsi, lors d'une rencontre avec un restaurateur parisien, le premier sujet dont il m'a parlé fut le prix de l'assurance et de son absolu discrétion. Rien n'indique sur la façade de son établi, en rez-de-chaussée sur rue, son activité, à tel point qu'il a dû rassurer des voisines qui commençaient à s'inquiéter de cette activité cachée. Pourtant, comme l'indiquait un conservateur, tout ce qui passe à l'atelier a une grande valeur matérielle : « *Donc... Si c'est 300 000 ou 500 000 euros, on va pas faire la différence. C'est toujours de grande valeur matérielle. Si nous on a pu conserver qu'un seul sceau de Marie de Médicis, c'est qu'il doit pas y en avoir beaucoup qui traînent sur le marché, quoi. Donc, ça quand on travaille dessus, on doit se dire qu'on travaille sur une pièce unique* ». De leur côté, les restaurateurs des archives arguent, qu'en ignorant la valeur des choses, ils se préservent et implicitement préservent les documents, même s'ils distinguent évidemment une hiérarchie entre eux.

## 2. Ralentir le mouvement

L'autre mouvement, qui anime le document d'archive est celui de son inexorable dégradation, qu'elle résulte de ses conditions de conservation, d'usage ou de matériaux constitutif de sa fabrication (encres métallologiques, acidité intrinsèque du papier...). Ce mouvement est imperceptible à l'œil nu, mais le restaurateur peut en constater et en prévoir les effets (« *Parfois, ce qui est donné à voir n'a l'air de rien, mais ça peut être très grave* », chef de travaux d'art, AN). Si pour les archivistes, les documents, une fois mis en patrimoine, sont voués à l'éternité, les restaurateurs paraissent moins optimistes (« *Si on lui fait gagner 50 ans, c'est toujours ça...* », restauratrice, AN). Leur dégradation, même si elle s'étend sur plusieurs siècles, est inévitable. En revanche, ils peuvent « *soulager* » une archive, pour « *qu'elle se sente mieux* ».

### *Arrêter le temps ?*

Dans tous les ateliers, on entend que « *consolider, c'est stopper une dégradation* » et que la restauration est là pour « *freiner la destruction* ». Freiner la détérioration n'est donc pas l'arrêter, mais retarder l'échéance fatale du document et prolonger le plus longtemps possible l'intégrité matérielle de l'objet archive. Le restaurateur, à l'évidence plus fataliste que son collègue archiviste – lequel ne peut envisager la disparition de ses fonds –, se trouve à la croisée des trois temps. Il constate au présent des dégâts réalisés dans le passé et agit en anticipant ceux qu'il pourrait subir dans le futur. Il s'agit là d'un futur proche, puisque le technicien d'art a tout à fait conscience que son travail n'est ni éternel, ni définitif et qu'au mieux sa restauration durera deux ou trois siècles, autant dire très peu au regard de la temporalité archivistique qui est l'éternité (« *A la BnF, on nous avait dit 300 ans...* », restaurateur AN).

Le document après son passage en atelier sera donc affranchi de ce qui lui est nuisible, quand cela est possible, et les informations qu'il contient gagneront en lisibilité. Mais contrairement aux apparences, les restaurateurs ne sont pas des magiciens, et mes albums de *Bécassine* sont certes manipulables, et encore par des mains délicates, mais les heures qui leur ont été consacrées ne changeront rien à leur dégradation chimique, notamment liée à l'acidité du papier<sup>88</sup>. S'ils ont quasiment un siècle, au moment où ces lignes sont écrites, il y a très peu de chance pour qu'ils doublent leur âge. Dans ces conditions, la restauration des archives au regard de toutes celles en souffrance est-elle un idéal, un pari aussi fou que celui des archivistes qui entendent conserver une masse exponentielle pour l'éternité ? Là, aussi, aborder la question

---

<sup>88</sup> A l'occasion de recherche aux Archives diplomatiques concernant les biens culturels des juifs pendant la Seconde Guerre mondiale, j'ai eu l'occasion de manipuler des papiers extrêmement acides, qui se détérioraient quasiment à vue d'œil. La moindre manipulation cassait littéralement les documents, qui avaient réellement changé de structure. D'ailleurs, l'avenir de la restauration des archives ne pourra pas faire l'impasse sur les papiers contemporains d'une moindre qualité que les anciens.

frontalement sur le terrain, c'est entendre des arguments pas si éloignés que ceux des gens des archives quand on leur demande, s'ils pensent réellement que le fonds qu'ils sont en train de classer sera consulté un jour (« Ça arrive », [« ... ] *ne nous démoralise pas* », archivistes, archives municipales) .

« C'est un idéal restaurer ?

*Non, non... ne nous démoralise pas !* »

restauratrice, AD.

Là aussi, comme dans le projet archivistique, « *il faut y croire* », « *avoir la foi* » pour ne pas se décourager (« *Pour faire ce métier, vaut mieux y croire... De toute façon, quand t'arrives ici, que tu vas dans les dépôts, que tu vois les travées, tu te dis : "mon dieu"...* », restauratrice, AN). Peut-être que c'est là que se loge une des raisons pour lesquelles les techniciens d'art ne se rendent pas dans les travées du quadrilatère parisien. En effet, si on compare ce qui sort chaque année de l'atelier avec ce qu'il reste à faire, en sachant que ce qui est fait sera fatalement à refaire, il y a de quoi douter. Les restaurateurs donnent « *des coups d'épée dans l'eau* », tandis leurs collègues archivistes, confrontés à la masse quotidiennement « *vident la mer avec une petite cuiller* ». Les techniciens disposent d'un avantage considérable sur leurs collègues : la satisfaction de la finitude de leur travail, des résultats visibles rapidement et le sentiment qu'à défaut d'être totalement efficaces, ils sont utiles ponctuellement.

« *On a une petite influence sur la vie du document.* »

« *Tu vas l'aider à vivre un peu plus longtemps.* »

« *C'est permettre au document de continuer sa vie.* »

« *Moi, je préfère me dire : "Ah ben, ça fait un de plus qui est sauvé ! Hop, suivant !"* »

restauratrices, AN

Mais ils ont bien intégré que le défi que leur lance le document s'apparente à une provocation et qu'ils sont loin de maîtriser les contraintes de leur intervention, à commencer par la matérialité parfois capricieuse et par la finalité des documents, qui est d'être communiqués. C'est d'ailleurs, l'argument premier qu'ils avancent plus que la conservation pour la conservation, dans la mesure où leur action prend son sens par rapport à l'usage du document, lequel est en général programmé ou attendu (contrairement au pari voltairien des archivistes). Étonnamment, c'est le contenu, la dimension intellectuelle de l'archive qui justifie leur engagement. En même temps, si on y réfléchit bien, ils ne peuvent délibérément pas s'accrocher à sa matérialité, bien placés qu'ils sont pour savoir qu'elle est en sursis.

### *Pour sauver des informations*

D'une manière générale, les restaurateurs tout à fait conscients de la portée relative de leur action sur la conservation des documents – notamment sur certains papiers – déclarent soit que les archives « *n'ont pas le droit de disparaître* », parce qu'elles « *sont des bouts d'histoire* », soit qu'ils « *n'[ont] pas le droit de les perdre* », ce qui n'est évidemment pas la même chose. Dans un cas, la conservation engage la responsabilité du document – et donc implicitement sa collaboration – et dans l'autre celle du technicien à travers une perspective patrimoniale.

La nature des fonds conservés dans les dépôts des Archives nationales – historiques car anciennes et modernes – écarte le doute sur leur utilité et l'éventualité d'une consultation, contrairement à ce qu'on peut observer en archives municipales ou départementales. En outre, les documents qui arrivent à l'atelier répondent souvent à une attente qu'elle soit d'un lecteur ou pour une exposition. Leur usage se révèle, en quelque sorte, immédiat. Aussi, les restaurateurs insistent-ils sur la communication, la valorisation des archives non pas pour le futur mais pour le présent, pour l'historien ou le curieux d'aujourd'hui (« *On sait très bien qu'on les restaure pour qu'ils soient vus* », restauratrice, AN). En ralentissant le processus, les techniciens d'art non seulement prolongent la durée du document mais en permettent l'usage quasiment instantanément. Trivialement dit, même s'il est condamné, il aura au moins pu être mis à la disposition du public ou de la recherche. Car ce n'est pas tellement l'objet qu'il s'agit de sauver que les informations<sup>89</sup> qu'il contient, qu'il cachait éventuellement avant son passage à l'établi. En ce sens, les restaurateurs jouent les révélateurs, ils mettent au jour des indices – au sens premier du terme, par exemple dans le cadre de tracés ou de couleurs dissimulés par la poussière – et des archives en les rendant communicables (« *Moi, je me vois comme un service public, donc transmission de l'héritage, tout simplement. Rendre accessible ce qui ne l'est pas* », restaurateur, AN). Cette notion de service public, récurrente en archives, n'existe évidemment pas chez des restaurateurs privés travaillant pour des collectionneurs. Par ailleurs, les fonds conservés dans le Marais concernent potentiellement tous les habitants de l'Hexagone, excepté le Minutier central (archives notariales parisiennes), et le sentiment d'appropriation des fonds ou de proximité géographique et culturelle n'a pas lieu d'être, comme j'ai pu l'observer ailleurs. En effet, le Trésor des Chartes comme l'Edit de Nantes ne sont pas le monopole des Parisiens.

Les restaurateurs soulignent l'importance de la lisibilité retrouvée des documents et se positionnent clairement comme des techniciens au service de l'histoire, en lui permettant de recouvrir leur usage et une utilité.

---

<sup>89</sup> Voir la définition proposée par Giovannini (1999 : 14) du NIP (niveau d'information potentiel) : « le nombre d'informations présentes dans un livre ou un document d'archives plus ou moins cachées dans son texte, sa structure et ses matériaux ». La baisse du niveau d'information est constante avec le temps mais peut être ralentie grâce à la restauration.

« Et t'as pas l'impression que c'est un combat qui est perdu ? Puisque tu freines la dégradation, mais elle est inexorable ?

*Oui, elle est inexorable, mais disons que si on peut l'atténuer un minimum, c'est déjà très satisfaisant. Et heu... ce que j'aime aussi, c'est rendre une lisibilité à des documents qui étaient plus du tout consultables et manipulables. »*

discussion avec une restauratrice des AN.

*Et moi personnellement, je le fais dans l'optique que ce document soit vu. Je le fais parce que déjà d'une part c'est important pour la conservation, parce que si on n'a plus les traces... voilà.*

*Et puis parce que je trouve que c'est important de pouvoir encore consulter des documents.*

discussion avec une restauratrice des AN.

*« En règle général, quand il est donné à l'atelier de restauration c'est qu'il est demandé ou qu'il doit être numérisé ou que quelqu'un veut le voir. [...] D'être utile, quoi. Utile à quelqu'un qui en a besoin pour son boulot. »*

restaurateur, AN.

Finalement, et contrairement aux apparences, malgré la relation singulière qu'ils développent avec le document – coopération, contrainte, intimité –, les restaurateurs se démènent non pour lui, mais pour un lecteur, un chercheur, un visiteur, qui n'a rien d'hypothétique mais qu'il ne verra jamais. Cette figure du savant anonyme, qui attend pour poursuivre ses travaux, sa thèse ou son livre, habite l'imaginaire des techniciens d'art. C'est donc pour lui qu'ils s'engagent à freiner l'issue fatale de l'archive (« *C'est le côté humain... Tu travailles pour des gens* », restauratrice, AN), comme une forme de contribution au travail historique.

On n'observe absolument pas ce phénomène aux archives départementales où a eu lieu l'enquête et, ce, pour une pluralité de raisons : à commencer par la nature des fonds conservés, relatifs au département et moins consultés, et celle des fonds restaurés (livres de la bibliothèque pour le relieur, presse régionale du XIX<sup>e</sup> s. et registres de matricules avant numérisation pour la restauratrice). Ensuite, les documents qui arrivent dans les deux ateliers correspondent rarement à une demande de chercheurs, induisant une consultation aléatoire, mais aucunement assurée d'être immédiate. Le ralentissement de la dégradation est clairement réalisé pour le document dans la même logique que celle des archivistes, même si on retrouve la même préoccupation de sauvegarde des informations. Là, on s'engage pour le document dans sa dimension la plus matérielle, très logiquement d'ailleurs, puisque la figure du savant anonyme n'y est pas assez prégnante. Cela ne permet pas de relativiser le sentiment d'impuissance face à l'inexorable dégradation, contrairement aux Archives nationales où le document si tôt sorti de l'atelier – après signature par le conservateur sur le cahier des entrées et des sorties – justifie pleinement sa conservation.

On a vu que le document pouvait être problématique au sens premier du terme – comme un objet suscitant chez les restaurateurs l'art de poser les problèmes – , qu'il induit chez eux une démarche de recherche variée (du conseil de voisinage en passant par la publication académique), un objet d'interprétation où s'agencent le doute et la curiosité. L'archive met au défi le technicien d'art, elle le contraint à imaginer, à inventer, à s'adapter sans cesse à la pluralité des situations et le confronte à son obligation de trouver une solution. Elle livre aussi sa part de surprises, à qui se donne la peine non de les chercher mais d'aller où personne ne va. Découvertes, enfin visibles, ces informations doivent-elles le rester ? Un dilemme qui sera tranché par le conservateur et qui met en porte-à-faux le sacro-saint principe du respect de l'intégrité du document (équivalent archivistique, à une autre échelle, du respect des fonds). En outre, si le restaurateur agit sur l'archive, il semblerait que la réciproque soit vrai et que les deux s'engagent dans une relation de coopération chacun ayant sa part de travail à faire. La matérialité possiblement capricieuse et imprévisible valide, s'il en était besoin, la singularité y compris matérielle du document. Ce dernier se révèle animé par deux types de mouvement. L'un est perceptible tout de suite et résulte de sa réaction face à l'intervention humaine, qui se double d'une surveillance bienveillante. L'autre paraît plus insidieux, plus sournois aussi, et résulte de sa lente et inexorable dégradation, que le restaurateur tente de freiner, sans se faire non plus d'illusion. En revanche pour contrer le sentiment légitime d'impuissance et d'inutilité, qui pourrait en résulter, le restaurateur des Archives nationales a trouvé une parade. Conscient que ni son travail ni les matériaux ne seront éternels, il s'engage non pour le document – contrairement à ses collègues des archives départementales – mais pour le chercheur qui attend sa liasse, sa charte ou son calque pour continuer son travail. Autrement dit, après avoir cherché, essayé, échoué, fait, défait, refait, s'être inquiété (un peu), avoir douté, passé des heures à évoluer sur des millimètres carrés, le restaurateur vous apprend, que ce n'était pas pour le document en tant que tel qu'il œuvre réellement, mais pour en accroître la visibilité, la communication, bref permettre à la science historique de progresser et au public de s'informer.

Si l'on sait maintenant quelles sont les questions qu'il se pose pour comprendre l'archive – les méthodes d'investigation qu'il utilise – celles pour déterminer la nature de l'intervention et sa finalité, il reste à comprendre comment il s'y prend. Il ne s'agit pas de déterminer d'un point de vue technique, l'ethnologue que je suis en serait bien incapable et les restaurateurs le font déjà très bien, mais de tenter de mettre au jour ce qu'ils entendent faire de l'objet archive et le sens qu'ils donnent à la restauration.

## Troisième partie

### UN OBJET INTANGIBLE ?

C'est un métier qui est nouveau, donc voilà. Il a 30 ans, on va dire, et heu... [...] C'est sorti de rien. Donc, on a essayé de... on a cherché des matériaux et au début, on s'est tourné vers ce qui était un peu à la mode, en plus, donc... Des matériaux qui n'étaient pas réversibles à l'époque. Et puis voilà... Après, y'a une déontologie qui s'est établie, petit à petit et voilà... Avec ce qui s'est produit y'a 30 ans, il faut vraiment quelque chose de réversible.

RESTAURATRICE, ARCHIVES DEPARTEMENTALES,  
Atelier de restauration, janvier 2011.

On a vu que la restauration appliquée aux documents d'archives est extrêmement récente comparée à l'ancienneté de leur existence et que pendant longtemps, il s'agissait surtout de réparation faites avec les connaissances et les matériaux existants. D'ailleurs, les réparations ou les reprises complètes des reliures sont encore d'actualité comme aux archives départementales où le relieur, sauf consigne contraire de la bibliothécaire, refait intégralement la couverture d'un livre dans une continuité artisanale, celle de sa fabrication initiale<sup>90</sup>. On sait que pendant longtemps, « *on ne gardait rien* » ou presque, « *on refaisait tout à neuf* », patine et vieillissement compris. Aujourd'hui, il semble que la tendance se soit totalement inversée sous l'influence notamment de Cesare Brandi<sup>91</sup>, qui a cherché à donner une approche critique de la restauration<sup>92</sup>. Son nom a régulièrement été évoqué dans l'atelier des Archives nationales, chacun l'a plus ou moins lu ou a récupéré des cours de vulgarisation. Sa théorie est à la restauration ce que la théorie des trois âges de Pérotin (1961 : 1-4) est à l'archivistique, à cette différence près que l'article de l'historien est plus accessible que le livre du philosophe italien. Il ne s'agit pas, ici, de vulgariser le texte du fondateur en 1939 de l'Istituto centrale per il Restauro de Rome, les historiens de l'art sont

---

<sup>90</sup> Il faut dire aussi, qu'une bonne partie des livres sont récents, leur reliure fragile et peu de choses pourraient être gardées.

<sup>91</sup> Paul Philippot a aussi, mais dans une moindre mesure, participé à cette conception moderne de la restauration, basée sur la notion d'intégrité et pérennité comme le souligne Régis Bertholon dans ses cours de théorie de la conservation de master (1998/1999). Mais le fait est que sur le terrain, son nom est rarement évoqué par les restaurateurs.

<sup>92</sup> De son célèbre *Théorie de la restauration* découle les grands principes toujours en vigueur aujourd'hui : seule la matière doit être restaurée (et non les informations), la finalité est de rétablir l'unité potentielle de l'œuvre d'art, la lisibilité des zones restaurées...

nombreux à s'y être déjà attelés<sup>93</sup>. Ce qui nous intéresse c'est l'appropriation d'une théorie, du vocable « théorie » par des techniciens d'art, et sa traduction concrète dans leur façon de travailler et le propos.

Comment s'articule cette théorie à la pratique ? Il est vrai que si les anciens ont pu abimer les documents, en toute bonne foi on l'a vu, et jeter ce qui est gardé aujourd'hui, on a l'impression en observant et en écoutant les restaurateurs, qu'ils portent en eux la crainte de dénaturer, de mal faire. A tel point qu'on peut se demander si cette réflexivité récurrente sur le sens qu'il faut donner à la restauration n'en limite pas la portée. Les marges d'interventions semblent rétrécir toujours un peu plus tant au niveau des matériaux qu'au niveau du degré d'intervention. L'interdiction d'un produit est rarement suivie de la proposition d'un produit semblable (« *On n'arrive pas à l'équivalent souvent du résultat. Exemple : c'est bien la klucel pour les encres métallo-galliques, mais l'adhésivité est moins bonne* », restauratrice, AN). Entre les matériaux qu'on peine à se procurer et ceux dont on interdit l'usage, l'étau se resserre. Par ailleurs, de plus en plus, les interventions se font minimalistes et s'intellectualisent. J'en veux pour preuve le travail d'une stagiaire qui a réalisé une intervention minimale.

« *Si vous regarder la... la... le document, de prime abord, là pour le coup, vous direz : "ça n'a pas été restauré". [...] Vous direz : "Ah ! ça n'a pas été restauré". Vous vous approchez et vous allez voir que ben tiens, y'a un truc qui est recollé là, là... La lacune n'est pas comblée. Y'a le discours qui va avec. C'est clair, c'est précis, on sait pourquoi le travail a été mené comme ça, oui. Maintenant, si y'a pas le discours qui va avec...* »

chef de travaux d'art, AN

Au fur et à mesure que la restauration s'est délestée des interventions qui brutalisaient l'archive, elle semble s'affranchir de plus en plus de sa matérialité. Ainsi, chaque traitement doit pouvoir être justifié, argumenté, légitimé (« *Il faut justifier tes choix* », conseil d'un restaurateur à une stagiaire, AN). La rhétorique, dont on connaît la puissance, tendrait-elle à se substituer à la pratique ? Bien sûr, ce cas fait figure pour l'instant d'exception et n'illustre en rien le travail des techniciens d'art rencontrés. Néanmoins, il interroge l'incidence de la théorie et de ses possibles excès sur la pratique.

## Chapitre 1. La théorie

L'archive n'est plus uniquement ce document abimé par le temps, les dégradations chimiques, et biologiques et les mauvaises manipulations ou restaurations, il s'inscrit dans un

---

<sup>93</sup> Voir notamment les actes du colloque du 25 octobre 2007 de l'Université Libre de Bruxelles, intitulé *Cesare Brandi (1906-1988). Sa pensée et l'évolution des pratiques de restauration*, édités par Gesché-Koning et Périer-d'Ieteren (2008).

corpus théorique. Il ne s'agit pas de celui du champ archivistique, mais de celui de l'histoire de l'art et de la conservation des biens culturels. La théorie a pénétré dans l'atelier au sens ordinaire (« *en théorie, on devrait plutôt faire comme ça* », restaurateur à propos d'un nœud de sellier) et au sens savant (« *Il faut absolument que tu lises Brandi et Bertholon* », restaurateur, AN). Ce n'est pas la première fois que des enquêtés me conseillent des lectures académiques quand ils ne contestent pas l'usage de telle citation (Both 2006 : 58), mais en général ce sont des personnes qui ont fait des classes préparatoires et poursuivi leurs études dans des grandes écoles<sup>94</sup>, contrairement à l'auteur de ces lignes... Cette théorie se traduit principalement par une conception de la restauration de laquelle découlent des principes déontologiques et un mythe, celui de la réversibilité.

### 1. La déontologie

L'apparition de la déontologie dans l'univers de la restauration en général, et des archives en particulier, fait figure de réponse aux pratiques antérieures où l'absence de règles et de principes a conduit aux pastiches, au faux vieux... Cette métamorphose résulte de l'instauration de la déontologie<sup>95</sup>, vocable récurrent sur le terrain, et de la mise en place d'une définition institutionnelle de la profession avec le texte dit de Copenhague (Icom 1986), complété et enrichi en 2002 par les règles professionnelles et le code éthique de l'ECCO (Confédération européenne des organisations de conservateurs-restaurateurs).

#### *Ni faussaires, ni illusionnistes*

L'instauration d'une déontologie (Icom 1986), donc d'une éthique professionnelle, définit les activités du restaurateur toutes spécialités confondues (intitulé « conservateur-restaurateur »), ses responsabilités, ses devoirs, ses obligations comme la préservation de l'intégrité physique de l'objet et son positionnement par rapport aux autres professions, autrement dit ce qu'il n'est pas (artisan, décorateur, artiste...). A ce document s'ajoutent les recommandations de l'ECCO (European confédération of conservator-restorers' organisations), dit Appel 2001, qui a pour ambition l'adoption de principes communs sur la conservation-restauration du patrimoine culturel en Europe. La portée de ces textes s'étend bien au-delà des restaurateurs de l'atelier des Archives nationales ou départementales, objets de cette enquête, puisqu'elle concerne tous les domaines de la restauration (architecture, beaux-arts, objets archéologiques, ethnologiques, mobiliers...) au-

---

<sup>94</sup> Béatrix Le Witta (1988) ou Nicolas Flamant (2002) ont eux aussi été confrontés à ce type de situation sur le terrain où les locuteurs ont soit un capital culturel, au sens bourdieusien du terme, supérieur au leur, soit se piquent de s'intéresser aux sciences sociales.

<sup>95</sup> Le premier texte international d'éthique patrimonial, la Charte de Venise, a été rédigé en 1964, lors du II<sup>e</sup> Congrès international des architectes et des techniciens des monuments historiques.

delà des frontières de l'Hexagone<sup>96</sup>. Or, on sait que la restauration en Italie ne se pratique pas pareil qu'en Suède ou en France. Certains pays sont plus audacieux, d'autres plus frileux ou inversement très interventionnistes. La pratique de la restauration illustre le rapport à la mémoire et plus largement à l'appréhension du temps<sup>97</sup>, en ce sens elle est éminemment culturelle.

La création d'une déontologie, et donc d'une moralisation des pratiques professionnelles, arrive après des années voire des décennies où chacun, en l'absence de repères agençait son savoir-faire, les avancées technico-scientifiques qu'on lui soumettait avec les contraintes imposées par le document. C'est l'époque où la reliure à restaurer était refaite un peu trop systématiquement, à l'identique « à la manière de... ». Aujourd'hui, ceux qui ont connu cette période déplorent « en avoir bousillés beaucoup ».

« [...] J'ai aussi peut-être aussi plus de recul sur les 20 dernières années. Donc, je vois les choses qu'on a faites, qui m'ont pas plu. A une époque, on faisait beaucoup de pastiches... On refaisait le truc à l'identique.

C'est-à-dire ?

Ben... des pastiches carrément, on refaisait le truc comme si c'était un vrai, quoi...

Donc, du faux...

Oui, c'est ça, donc on remontait, on faisait des faux fermoirs... Parce qu'il y avait des traces de fermoir. Donc, on remettait ça... Et vu aujourd'hui, ça fait kitch, quoi ! Ça fait vraiment fac similé, quoi !

Ça fait faux vieux...

Voilà. Aujourd'hui, tout le monde a évolué, aussi. Ceux qui m'ont fait ça sont là d'ailleurs, donc heu...

Voilà. On a tous évolué [...]. En fait sur le long terme, on se rend compte qu'il vaut mieux avoir une restauration minimaliste avec, par exemple, une peau de parchemin, ce qui sans doute était utilisé parce que c'était un document d'archive, donc très courant et pas vouloir prendre parti ».

entretien avec un conservateur, AN.

Donc, pour arrêter « les pastiches », les techniciens d'art se sont progressivement appropriés les grands principes de la restauration, hérités de Brandi, diffusion facilitée avec l'arrivée dans les années 1990 à l'atelier des Archives nationales d'une jeune équipe provenant de la BnF. Ces grands principes, aujourd'hui enseignés dans les formations de restaurateurs sont des postulats. Outre l'examen préalable, les principes sont les suivants : une intégration (chromatique ou de matière) visible, une intervention sur la structure (et non sur les informations) et la compatibilité des matériaux utilisés et leur réversibilité.

<sup>96</sup> D'autres textes les ont précédés comme la charte de la restauration italienne en 1972 concernant les œuvres d'art au sens large (environnement urbain, œuvres et peintures sculptées, vestiges paléolithiques...) comprenant des instructions pour la sauvegarde, la restauration, la protection et les précautions à prendre (Brandi 2001 [1963] : 171-191).

<sup>97</sup> Laurent Olivier (2008 : 38) montre comment le rite du *shikinen sengû* dans le Japon ancien avait pour conséquence que tous les vingt ans le sanctuaire impérial d'Ise devait être intégralement détruit et reconstruit à l'identique. Ainsi, le sanctuaire échappait aux dégradations du temps, en devenant intemporel, tout à la fois originel et nouveau. Aujourd'hui, dans cette même logique, la restauration et notamment le doublage des estampes, est renouvelée très régulièrement.

La visibilité de l'intégration revient à rendre évidente l'intervention du restaurateur, qui s'intègre à l'histoire du document. D'un point de vue archéologique, l'objet doit pouvoir livrer à l'analyse les différentes strates et les périodes qu'il a traversées. Parallèlement, l'archive doit garder son intégrité esthétique et historique. Tout devient alors qu'une question de nuance, c'est la teinte du cuir ou du papier japon utilisé pour combler une lacune qui sera « *un tiers en dessous du ton* » ou le tracé de la dorure qui s'arrête quelques millimètres avant le tracé originel pour marquer la différence. Le principe du « *six pieds, six pouces* » veut qu'à une distance normale, l'intervention ne choque pas et que de près on puisse la distinguer aisément. Il ne faut pas que le document se fasse passer pour ce qu'il n'est pas, c'est-à-dire un document vierge de toute restauration parvenu à ce jour dans cet état (« *Nous, on fait pas de retouches illusionnistes* », chef de travaux d'art, AN, « *Le papier, il a la couleur qu'il a. On l'accepte aux archives* », restauratrice, AD). Mais ce principe n'est pas toujours accepté ni acceptable. Si en institution, il s'impose, certains collectionneurs ou marchands ne le comprennent pas.

« *Si on me demande [de dissimuler l'intervention], j'expose mon point de vue, j'explique pourquoi je ne le ferais pas. Jusqu'à quel point ça peut [être compris...] et après si ils veulent vraiment, je le fais. Mais, en général, je ne le fais plus. Mais je travaille surtout avec des musées et des institutions.* »  
restauratrice privée.

Il en va de même avec le principe de réversibilité des matériaux, comme me l'expliquait un restaurateur privé à propos d'un plan du XVIII<sup>e</sup>, « *mon client est un vieux monsieur qui veut que je lui blanchisse son document... Si ça lui fait plaisir et qu'il doit mourir dans six mois, pourquoi pas ?* ». La réversibilité, qui se décline à grande échelle au niveau des dépôts dans le cadre de la conservation préventive, consiste à n'utiliser que des produits neutres chimiquement, stables et permanents pour préserver au maximum le document, car « *on est là pour restaurer pas pour détériorer* » (restauratrice AD). Quant à l'intervention uniquement sur la structure de l'objet et non sur les informations qu'il contient, cela revient au problème des ais déposées ou réintégrées évoqué précédemment. Parce que la théorie, surtout quand elle est aussi générique, se heurte parfois au principe de réalité, à l'arbitraire et aux préférences individuelles. Dès lors, chaque petit morceau retiré se voit conservé dans une pochette, tout étant dorénavant gardé comme une relique. Le document a dans la plupart des cas vocation à être manipulé ne serait-ce que pour être numérisé, quitte à ce qu'il ne « *sorte* » plus que pour des expositions. On pourrait m'avancer, à juste titre d'ailleurs, qu'il en va de même pour les œuvres d'art, les tableaux de maîtres, à la différence près que ces derniers bénéficient de conditions de conservation et d'attention proportionnelles à leur valeur marchande. La reliure médiévale n'est pas un objet muséal, elle doit pouvoir être consultée, manipulée, c'est une obligation légale (voir la loi du 7 messidor an II). Au Mobilier national, où normalement la déontologie s'applique de la même manière, il est tout

simplement impensable de respecter à chaque fois l'intégrité physique et historique de l'objet (« *On n'utilise que des matériaux neutres. Mais... si un ministre tire un tiroir d'un secrétaire Louis-XV, il vaut mieux qu'il lui tombe pas sur les genoux !* », restaurateur, atelier d'ébénisterie du Mobilier national). Aussi, les restaurateurs insistent-ils sur ce qu'ils ne sont pas, des faussaires, qui tentent de composer entre les contraintes de l'objet et les principes théoriques.

### *Rester honnête*

Cette moralisation de la pratique de la restauration, on l'a vu, a été initiée par les restaurateurs des beaux-arts, et modifie le statut de l'objet et sa relation au restaurateur. En effet, l'archive se trouve saisie dans un processus d'engagement du technicien d'art à son endroit, engagement d'autant plus impliquant qu'il porte parfois sur de l'invisible notamment dans le cas des reliures. Il est une pratique, dont on ne parle peu, qui illustre cet engagement. Son évocation fait souvent sourire : elle consiste à laisser un message<sup>98</sup> sur les plats avant de refermer. Personne ne m'a dit quel message il avait écrit, mais en revanche, chacun m'a précisé que c'était au crayon de bois, un matériau neutre et réversible. Cette démarche montre bien le contrat tacite qu'honore le restaurateur entre sa conscience et le document. En effet, qui peut vérifier, surveiller que la couture, présentée ultérieurement comme un amalgame de lambeaux, ne pouvait pas être gardée en l'état et que le technicien avait juste envie de se faire plaisir en en faisant une neuve ?<sup>99</sup> Ou qu'il a eu un geste malheureux avec son scalpel ? Car, il est seul face à son document. Bien sûr, l'usage de mauvais matériaux se verra très vite par un professionnel tout comme le non respect de la visibilité de la restauration. Mais le face-à-face avec l'archive engage sa responsabilité, son intégrité et donc sa probité. Ainsi, un restaurateur me confiait que des années de cela il était intervenu sur des documents et qu'après des stages et des formations, il réalisait qu'il « *sait maintenant que la restauration a été mal faite* ». Il ne l'a pas oublié, elle persiste dans sa mémoire, réveillant à chaque évocation sa mauvaise conscience et sa culpabilité (« *Oui, parce que là, c'est vraiment pourri ce que j'ai fait* ») à tel point qu'il envisage de la défaire pour la refaire. Sur la quantité des restaurations qu'il a réussies, et au regard de la masse qui attend, elle apparaît pour le néophyte comme un épiphénomène. Il n'en est rien et cet exemple n'est pas unique. Une de ses collègues, partie en province pendant un an, avant de revenir à l'atelier des Archives

---

<sup>98</sup> J'ai moi aussi laissé un message sur le plat carton d'un livre dont j'ai "refait" la reliure excepté la couverture aux archives départementales, trouvant l'idée tout à fait charmante.

<sup>99</sup> « Aujourd'hui encore, je vois plein de restaurations et plein de relieurs [privés] qui font des bouquins qui sont en bon état, la couture est abimée, elle est cassée en deux ou en trois et ben... Ils déposent tout, ils refont les tranchefiles, qui sont en bon état, j'ai vu ça l'autre jour sur une reliure persane, un bouquin persan du XVI<sup>e</sup> s. avec des tranchefiles persanes, c'est magnifique... Ils défont tout et ils refont à l'identique et ils donnent les défets. Ils ont l'impression que ce qu'ils font... le bouquin n'a pas perdu de sa valeur ni esthétique, ni historique en faisant ça... », déplore un restaurateur. Un de ses collègues à qui je racontais cette anecdote m'expliquait qu'il est beaucoup plus plaisant de faire, de réaliser, de se réaliser en faisant plutôt que de passer derrière le travail de quelqu'un.

nationales, n'avait pas eu le temps de finir une restauration. Elle comptait revenir pendant ses vacances pour la terminer, comme s'il en allait, certes, de son honneur professionnel mais surtout de son engagement vis-à-vis de l'aquarelle. On observe aussi ce genre de phénomène en archivistique où non seulement il est rarissime que quelqu'un reprenne le travail d'un autre et pas si rare que des classements soient terminés en dehors des heures de travail.

L'instauration de la déontologie dans le champ de la restauration fait de l'objet d'archive un sujet d'engagement, susceptible d'engendrer une culpabilité chez le restaurateur, même si les causes – justifiées ou non – ne sont connues que par lui. La moralisation de la pratique transforme aussi l'objet archive en lui octroyant un statut tout à fait singulier. En effet, elle introduit l'idée qu'un document peut être à la fois tout à fait authentique d'un point de vue probatoire et historique – au sens archivistique du terme – tout en étant une copie. D'ailleurs, pour Brandi (2001 [1963] : 91) le faux n'est pas une caractéristique intrinsèque de l'objet, elle ne réside pas en lui mais dans le jugement qu'on lui porte. Autrement dit, en à peine deux décennies, des registres restaurés dans les années 1980, sont devenus d'authentiques faux. D'où l'affirmation qu'il « *faut rester honnête* ». Cela signifie-t-il que les anciens ne l'étaient pas malgré eux, persuadés que l'imitation était le moyen le plus juste d'atteindre l'authenticité ? Étaient-ils, finalement, acteurs autant que victimes de cette triche ? Cette horreur déclarée des techniciens d'art d'aujourd'hui de la tromperie les conduit à préserver l'intégrité plurielle des documents. Or, il semblerait qu'en retour cette intégrité se répande sur eux. Un autre effet de l'archive sur le restaurateur ?

## **2. Le mythe de la réversibilité**

En anthropologie, la notion de mythe définit un récit fondateur atemporel, qui se transmet de génération en génération. Le mythe établit un ordre du monde tout en permettant un agencement entre passé et présent, une continuité entre une croyance et la réalité. Ce qui est qualifié, ici, de « mythe de la réversibilité » ne renvoie évidemment pas à l'acception cosmogonique ou symbolique du récit. En revanche, on observe dans le cadre de la restauration des archives la mise en place d'un dispositif matériel et intellectuel, porté par un discours, qui permettrait à l'objet de traverser le temps dans le passé comme dans le futur et de conserver sa permanence. Ce dispositif repose non sur une croyance, mais sur un inexorable espoir – celui de la fiabilité des matériaux – qui n'est pas sans rappeler le pari voltairien des archivistes.

### *Faire pour défaire*

L'usage de matériaux neutres, stables et permanents<sup>100</sup>, découlant directement de la théorie et de la déontologie de la restauration, a pour finalité de conserver le document, d'en assurer la pérennité et de le protéger contre lui-même. Concrètement, toute intervention que subit le document dans un atelier doit pouvoir être annulée, sauf bien sûr les opérations qui ont permis de retirer des éléments nocifs, comme le dépoussiérage ou la désacidification. Autrement dit, le restaurateur fait un travail dans la perspective que son successeur puisse le défaire. En effet, « *toute colle peut être réversible, dès lors qu'on a trouvé le solvant qui va avec* », les coutures se défont, le pastel sec se gomme, le papier japonais se décolle... Rien ne doit être définitif, contrairement au travail archivistique, même si la restauration doit durer le plus longtemps possible.

*« Il faut que dans 50 ans, un restaurateur puisse passer derrière toi et dire : "cette restauration ça va", et défait ce que tu as fait. La réversibilité, c'est ça, c'est la théorie.*

Remettre le livre dans l'état où tu l'as reçu. [...]

*En théorie, tu peux le faire »*

Discussion avec un restaurateur en présence d'une stagiaire, AN.

L'objectif de restaurer l'état originel dans la restauration n'existe plus, au moins depuis Viollet-le-Duc, pour qui il valait beaucoup mieux reconstruire de toute pièce plutôt que d'opérer des changements. D'ailleurs les documents restaurés jusqu'à la fin du siècle dernier à la « *façon de* » n'avaient pas non plus pour finalité de recouvrir leur état originel, mais de renouer avec leur authenticité, ou tout du moins à la perception que s'en faisaient les artisans. Dans tous les cas, l'objet était transformé durablement voire définitivement. Là, avec l'instauration de la réversibilité dans la restauration, l'archive acquiert un nouveau statut, un état qui doit servir d'étalon et vers lequel il ne faudra pas s'éloigner. L'état originel n'existant pas, comme on l'a vu car il est indéfinissable, est créé par l'action de la restauration celui de la permanence. Puisqu'il est impossible et surtout malhonnête de faire disparaître les traces du temps, le restaurateur fabrique un état de conservation à instant « T », celui de son intervention, que ses successeurs devront pouvoir retrouver. Autrement dit, l'archive subit des traitements au présent dans une double perspective temporelle. La première positionne le document délibérément à contre temps, puisqu'il doit pouvoir revenir dans le futur à ce passé, celui de l'instant « T », un peu comme si les traces de la restauration pouvaient être gommées, comme s'il était possible qu'il rajeunisse. La seconde le cristalliserait, l'isolerait, l'encapsulerait dans une temporalité propre qui serait

---

<sup>100</sup> Voir les *Règles pour la restauration et la reliure des documents d'archives*, produites en 1999 par le service technique de la Direction des Archives de France.

idéalement affranchie des inexorables dégradations et du temps ; l'objet patrimonial ne vieillirait quasiment plus.

Ce chassé-croisé des temporalités aboutit à une situation tout à fait paradoxale où cet état, que l'on peut qualifier *d'intemporel* est tout à la fois un point de repère et une finalité, une cause et une conséquence, un idéal et un objectif. Le document grâce à la réversibilité atteindrait l'idéal de la théorie de la conservation en articulant l'invariabilité et la permanence sans échapper néanmoins à une irréalité. Cela faciliterait le travail des futurs restaurateurs, qui à l'heure tour utiliseront des matériaux encore plus neutres, plus permanents, plus stables et plus réversibles, afin que d'autres après eux puissent aussi défaire ce qui a été fait et ainsi de suite... Et on peut imaginer comme ça que la charte, la reliure, l'estampe ou le calque ne s'écarteront que très peu et surtout très lentement de leur *état intemporel* et que leur conservation pourra s'étirer en longueur, sans aller jusqu'à l'éternité archivistique, les restaurateurs étant tout de même moins optimistes que leurs collègues. Cette idée fantasmagorique, qui résulte directement de la théorie, relève quasiment du registre de la magie et donc de la croyance. Le restaurateur aurait le pouvoir d'arrêter et de statuer sur le sort du document, à un instant donné, en décrétant que dorénavant plus aucun mal ne lui sera fait, excepté l'inévitable, celui qu'il se fait à lui-même. Or, une des caractéristiques de la magie, révélée par Lévi-Strauss (1996 [1958] : 183-203), est que son efficacité dépend en grande partie d'une croyance partagée. Or, les restaurateurs s'avèrent, sur la question, plus dubitatifs que ne le préconise la théorie.

*En théorie...*

Quand les restaurateurs ont évoqué ce principe de « *réversibilité* » des techniques et des matériaux utilisés, je l'ai trouvé assez séduisant, tout en étant absolument pas convaincue. Cela semblait incroyable, irréel et à la limite de la supercherie. Je cachais tellement peu mon incrédulité, que plusieurs fois des restauratrices des Archives nationales m'ont interpellée pour me convaincre de la réalité dudit principe (« *Tu vois que la colle d'amidon est réversible !* »). Mais au fur et à mesure que l'enquête avançait, je reposais plusieurs fois la même question, histoire de vérifier qu'on ne m'avait pas montré justement qu'un cas évident... Autant dire que ce sujet m'a taradée pendant une bonne partie des deux enquêtes de terrain. Dès lors, les restaurateurs ont commencé à nuancer leurs propos. D'abord, on ne parle pas de « *réversibilité* », mais « *de degré de réversibilité* ». Ensuite, si un produit est réversible, il « *laisse quand même une trace* », car « *ce n'est pas anodin* », « *la colle présente dans le papier n'est pas vraiment réversible* », « *la réversibilité c'est pour l'intervention, pas pour le traitement chimique, faut pas être dupe* ». En outre, sur certains matériaux – comme les photos – la réversibilité théoriquement possible semble

extrêmement délicate et effacer les interventions précédentes risquerait de les détériorer. Si l'application du principe de réversibilité est envisageable, elle n'est pas toujours souhaitable pour le document lui-même... Dès lors, se pose la question de son utilité. A la réversibilité théorique se substitue donc dans les ateliers des degrés de réversibilité, concernant les traitements physiques n'induisant pas de transformation chimique sur la matière. L'archive aurait manifestement perdu son *état intemporel*...

*« Un apport de produit chimique, c'est jamais neutre. C'est une matière étrangère qui n'existait pas à l'époque du document. [...] On n'est jamais sûr de leur stabilité dans le temps. Finalement, c'est le produit naturel, le plus fiable. A chaque fois ça a été remis en question. Par exemple, pour les colles, la recherche nous a trouvé les acrylates stables. L'idée c'est d'avoir une colle réversible. Là aussi, la réversibilité est théorique. [...] Et on se rend compte que les acrylates c'est pas si neutres que ça... »*  
restauratrice, AN.

*« C'est jamais complètement neutre, mais on n'a pas trop le choix. »*  
restauratrice, AN.

Evoquer la question de la réversibilité, c'est aussi interroger la confiance qu'accordent les restaurateurs dans les matériaux qu'ils utilisent et plus largement dans la science qui les fabrique, les recommande ou les interdit. Ont-ils raison d'être méfiants ? Ou alors sont-ils injustement échaudés par les pratiques anciennes ? Concernant les matériaux traditionnels comme les colles protéiniques (d'œuf, de poisson...), il existe un recul historique puisque les restaurateurs constatent chaque jour de *visu* comment ils évoluent à travers les siècles. En revanche pour les plus récents, il en va autrement, comme l'explique un chimiste.

*« Y'a une dimension du temps qui biaise tout ce qu'on peut dire. C'est réversible au moment où on applique le produit. Alors, on se dit : "s'il est réversible aujourd'hui, il le sera dans 100 ans" ».*

En effet, non seulement il faut envisager l'évolution de l'archive, celle des matériaux utilisés mais aussi celle liée à l'interaction des deux. Finalement, la réversibilité, qui apparaît plus comme un idéal que comme un principe réellement applicable et souhaitable, s'affranchit de sa théorie d'origine. Les praticiens, on l'a vu, s'ils l'affichent comme un préalable à leur pratique et à leur déontologie, laissent rapidement entrevoir des doutes. Néanmoins, l'intentionnalité, la bonne volonté, la bonne foi, le respect des règles, prévalent sur des phénomènes qui leur échappent totalement. Comme leurs prédécesseurs, ils seront peut-être les artisans de mauvaises restaurations, à cette différence près, qu'ils en ont conscience.

L'introduction de la théorie dans la restauration de façon d'abord livresque puis tout à fait concrète dans les ateliers a changé considérablement les pratiques et les perceptions. Le document d'archive est désormais abordé, traité selon des principes déontologiques. Il devient l'enjeu d'un engagement moral du restaurateur : en préservant l'intégrité de l'objet, il préserve aussi la sienne.

Dans cette logique, le "mythe de la réversibilité", porté par la théorie se heurte aux doutes du technicien d'art, qui bien qu'en respectant tous les principes, s'inquiète parfois de la pertinence et de la crédibilité de la fabrication de cet *état intemporel*.

## Chapitre 2. La pratique

Ce principe de réversibilité, qui résulte de la déontologie et, elle-même, de la théorie de la restauration, se heurte au scepticisme discret, mais bien réel des techniciens d'art. Car dans la pratique, les choses se compliquent. A commencer par le délicat problème de la définition de cet *état intemporel*, autrement dit quelles sont les traces que l'on doit laisser ? Celles qui sont pertinentes ? Ensuite, si la restauration doit être réversible, honnête, non dissimulée où se situe la limite de la visibilité de l'intervention ?

### 1. Les traces

Les restaurateurs s'accordent tous sur la question : chaque intervention traumatise, même si c'est pour son bien, le document. Ce dernier porte les traces des artisans qui l'ont fabriqué, de l'auteur des tracés, des restaurateurs précédents, des utilisateurs, des dégradations chimiques, biologiques ou mécaniques auxquelles s'ajoutent celle du technicien d'art. Comment intervenir en préservant certaines, en éliminant d'autres et sur quels critères ?

#### *Les siennes, celles des autres*

On a vu qu'avec la restauration moderne, l'archive conservait son intégrité physique, historique et esthétique et qu'elle échappe désormais au pastiche. Aussi quand un document a été mal restauré, le technicien d'art s'emploie-t-il à défaire le travail de son prédécesseur (« Là, j'enlève toutes les restaurations », « ils ont mis de la basane, je ne peux pas laisser ça comme ça ! », « Donc, je vais refaire le livre, enlever tout ce qui est moderne », restauratrices, AN). Cette dérestauration permet de retirer des matériaux possiblement dangereux et surtout de révéler l'authenticité historique du document. Mais dès lors où se situe l'intégrité historique de l'archive ? Ne risque-t-elle pas de perdre son anachronisme ? Toute trace, dès lors qu'elle n'est pas nuisible, n'est-elle pas un indice de son histoire ?

*« Le pire, qu'on a eu, c'est des reliures royales avec la fleur de lys, et la fleur de lys a été soit grattée, soit ils ont mis une pastille et on a mis le fleuron révolutionnaire dessus.*

Et alors, vous faites quoi ?

*Ben, on laisse le fleuron révolutionnaire, on va pas... Ça se voit d'ailleurs. Des fois, c'est plus ou moins bien fait. »*

doreur, AN



*En dorure, la restauration ne porte que sur des pièces de cuir neuves, correspondant au comblage des lacunes (AN).*

Existe-t-il une hiérarchie dans les traces des prédécesseurs ? Quels en sont les critères ? L'ancienneté, la rareté ? Là, aussi, les pratiques et les avis divergent. Dans certains cas, rares, il est vrai, des restaurations du XIX<sup>e</sup> s. sur des reliures médiévales peuvent être conservées (« *La restauration XIX<sup>e</sup> constituait une strate historique et esthétique vraiment importante. On a donc conservé le livre XV<sup>e</sup> dans sa reliure XIX<sup>e</sup>* », expert en restauration). D'autres fois, la reliure d'origine sera conservée, mais à côté pour qu'elle soit visible, interrogeant encore une fois les limites du principe du respect de l'intégrité physique du document. Dans la plupart des cas, on enlève « *ces vieilles reliures du XIX<sup>e</sup> qui ne valent rien* », qui sont « *moches* », soulevant un nouveau problème : celui de la valeur des traces et des documents<sup>101</sup>. Certains restaurateurs soulignent que la valeur esthétique, évidemment subjective, ne devrait pas être prise en compte, contrairement à l'intention esthétique de la personne qui a refait la reliure... Dès lors, c'est l'intentionnalité qui a précédé la trace, plus que la trace elle-même qui prime, autrement dit l'idée plus que la matérialité. A noter qu'en dorure, la question ne se pose pas, puisque les restaurateurs n'interviennent que sur du cuir neuf et ne touchent pas aux tracés existants. Ils ne suivent pas les traces des prédécesseurs, ils les poursuivent. En revanche, ils peuvent distinguer si plusieurs doreurs sont intervenus, si ce n'est pas la même main ni le même or (« *Il y a deux ors différents* », « *il se peut que ce soit faux par rapport au décor d'origine, mais pas par rapport à l'époque* »,

---

<sup>101</sup> Voir Alois Riegl (1984 [1903], lui aussi cité par les restaurateurs, et repris par Brandi, qui distingue six valeurs initialement conçues pour les édifices : valeur historique, d'ancienneté, de commémoration, d'usage, de remémoration intentionnelle et esthétique.

doreuse, AN). Dans tous les cas de figure, quand le document arrive, ce qui devait être enlevé l'a déjà été par leurs collègues restaurateurs.

On voit bien que se met en place une concurrence entre les différents types d'intégrité et que tout se décide au cas par cas, généralement avec l'accord du conservateur. Néanmoins, une chose est sûre, toute précautionneuse et empreinte de réversibilité, l'intervention du restaurateur ne peut faire autrement que de laisser des traces. Il y a incontestablement un avant et un après, à l'image des photos qu'ils prennent sur les documents particulièrement importants ou intéressants « *pour la documentation de l'atelier* », selon la formule consacrée. L'archive portera en elle les traces de son passage à l'atelier. Le restaurateur, le sait bien, lui qui pense souvent à celui « *qui va s'amuser dans 50 ans pour décoller ça* » (restauratrice, AN), à celui qui a eu la mauvaise idée de doubler ce calque avec de la colle qui colle et qui peut exceptionnellement, j'insiste, laisser un message sur un plat (« *comme une bouteille jetée à la mer* », « *parce que c'est sûr, quelqu'un tombera dessus un jour* »). Et si finalement, le restaurateur en enlevant les traces de ses prédécesseurs ne laissait-il pas la voie libre pour y loger les siennes ? Pour prendre leur place, au moins temporairement, parce que c'est son tour, avant qu'un successeur en face autant ? Ainsi, on peut se demander si l'archive ne devient pas un espace, approprié momentanément par le technicien d'art, ni artiste, ni artisan, où il est envisageable de laisser (volontairement ou non d'ailleurs) sa trace.

### *La patine*

A côté des traces laissées par les professionnels de la reliure, de la dorure ou de la restauration, le document porte celles de son usage. Car, contrairement à une œuvre d'art, sa création résulte d'une logique utilitariste. Or, la théorie de la restauration s'est beaucoup intéressée à la question de la patine. Brandi, par exemple, démontre qu'il faut s'assurer de la présence de vernis et de glacis avant toute opération de nettoyage. En leur absence (suite probablement à des restaurations précédentes) « la patine du temps [est] toujours plus conforme à l'intention de l'artiste que cette œuvre privée de ses glacis telle qu'on l'obtiendrait après leur enlèvement » (2001 [1963] : 135). Autrement formulé, le théoricien préconise de laisser la patine, trace du temps, plutôt que de risquer non seulement d'abîmer l'œuvre, mais surtout de trahir l'intentionnalité de son auteur. Or, comment les restaurateurs des archives déclinent-ils ce principe ? Les documents ont-ils une patine ? Il semblerait que les techniciens d'art s'accordent sur le fait que l'équivalent de la patine pour les archives soit les traces d'usage. Cette notion influence directement sur le niveau d'intervention, en le limitant, mais ne concerne pas tous les documents.

L'archive peut ainsi avoir subi des transformations, qui seront soit laissées en l'état, soit atténuées mais de telle sorte qu'elles soient toujours visibles.

*« On garde les traces d'usage. Un [...] exemple : les traces du Minutier central, qui peuvent être traitées à l'atelier de restauration, elles sont en général perforées dans leur épaisseur parce qu'elles étaient maintenues par un lien. Quand le lien a disparu, la lacune liée au lien n'est jamais comblée. Parce que c'est un mode d'accrochage, en fait, qui relate le passé du document. »*

Chef de travaux d'art, atelier de restauration, AN

Ne pas combler une lacune peut quand même relever d'une gageure pour un restaurateur. Et quand un conservateur m'explique qu'il « *adore voir les plis, les trous, les cassures* » sur les chartes qu'il confie à l'atelier, on se demande si ce n'est pas de la provocation ! Partant du principe, que les plis sont peut-être ceux d'origine et que les historiens travaillent sur le pliage du document, cette information ne doit absolument pas disparaître. Le respect de l'intégrité historique, dans ce cas, se confond à moins qu'il ne s'impose à celui de l'intégrité physique. Bien entendu cela ne concerne pas toutes les archives. A l'occasion d'une réunion où était remise à des conservatrices, la correspondance restaurée de Saint-Exupéry avec sa mère, je découvris que les lettres n'avaient pas été remises à plat, à peine dépliées pour qu'elles puissent rentrer dans leurs enveloppes d'origines (« *On a laissé des traces d'usage, comme certaines lacunes* », « *On n'a pas défait les plis, sinon on perd le fait que ces documents ont voyagé* », « *On n'a pas restauré les déchirures de l'ouverture de l'enveloppe, ce serait complètement aberrant, ce sont des traces d'usage* », argue la responsable de l'atelier des AN). Il s'agit d'un fonds privé, qui appartient à une fondation, et cette opération se réalise dans le cadre d'une exposition. Extrêmement fragiles, ces lettres ne devraient pas être consultées puisqu'elles seront numérisées. Ce type d'intervention minimaliste assez rare tend à faire de l'objet archive un document intouchable tant par sa fragilité (peu ou pas de consolidation) que par sa sacralité (hérésie de l'intervention). Dans la plupart des cas, un consensus s'établit entre le respect de l'intégrité historique et la conservation du document, comme de ne pas conserver le pli, mais la trace du pli, réparer une déchirure mais qu'on sache qu'elle a existé<sup>102</sup>. Dans certains cas, si l'archiviste n'explique pas au restaurateur l'importance des traces d'usage, ce dernier peut en toute innocence les considérer comme des dégradations, sur lesquelles une intervention s'impose...

*« C'est vrai, une fois au dernier moment, j'ai réussi à arrêter un truc, mais parce que j'avais pas pensé... Certaines lettres secrètes du Pape [...] étaient envoyées fermées. [...] Elles étaient pliées en huit et puis après quand c'était plié, on faisait passer les lacs à travers le parchemin pour le fermer avec la bulle. Pour l'ouvrir, il fallait donner un coup de cutter de chaque côté, quand vous déliez, vous*

<sup>102</sup> Georges Pompidou avait, par exemple, pour habitude de déchirer ses brouillons de lettre. Dans le cadre de l'exposition organisée par les Archives nationales au printemps 2011, une restauratrice a donc dû enlever les traces de ruban adhésif qui solidarisaient les deux morceaux d'une lettre – probablement rajouté par une secrétaire – puis les recoller de telle façon que les traces de déchirures soient toujours visibles.

*avez des coups de cutter, y'en a huit de chaque côté. Ben... Ils étaient en train de les refermer ! »*  
conservateur, AN.

Dans ce cas, les « *coups de cutter* » illustre une pratique contemporaine du document et en permet la compréhension. En revanche, certaines traces d'usage ne bénéficient pas de statut de patine et sont considérées comme des dégradations, comme celles des registres très consultés en salle de lecture par des chercheurs contemporains, par exemple... L'archive, suivant son statut et la contemporanéité ou non de ses traces d'usages, aura une intégrité physique et historique variable. Qui peut aujourd'hui prétendre que les historiens d'après-demain ne seraient pas ravis de découvrir que certains documents étaient particulièrement consultés au XX<sup>e</sup> siècle ? Où s'arrête l'histoire du document ? Son *état intemporel* est-il voué à être déterminé tantôt par l'archiviste, s'il s'agit d'un document important, tantôt par le restaurateur ?

Si les traces des prédécesseurs doivent parfois disparaître pour y laisser les siennes et que celles d'usage – quel usage ? – doivent au contraire rester visibles, se pose désormais la question de la visibilité de la restauration et de celle des restaurateurs.

## 2. La visibilité

La question de la visibilité de l'intervention est un problème récurrent dans la restauration et pas uniquement aux archives. En effet, on sait qu'à une époque, la restauration pouvait être dissimulée ou au contraire délibérément visible. Aujourd'hui, les techniciens d'art naviguent entre ces deux extrêmes, l'un comme l'autre étant proscrit définitivement. Autrement dit, il leur reste la discrétion, car « *la restauration doit être visible, mais pas trop...* » (restauratrice AN).

### *Visible par qui ?*

A chaque fois, que sur le terrain, j'interrogeais un restaurateur sur la question de la visibilité, j'obtenais invariablement la même réponse, en forme de question : « *La restauration doit être visible, mais visible par qui ?* ». Bien sûr, il y a un principe théorique, celui des 6 pieds, 6 pouces dont parle Brandi et qui concerne au départ des objets à valeur esthétique. L'enjeu de la visibilité concerne les retouches de couleurs, remises aux tons autrement appelées réintégrations chromatiques sur des matériaux neufs, utilisés pour combler des lacunes (« *C'est faire une réintégration esthétique qui sera visible là [le restaurateur tient le registre à une distance de ses yeux correspondant à celle de la lecture] sans ambiguïté mais qui ne sera pas visible là [il pose le livre à peu près deux mètres de lui]*»). C'est là que les choses se compliquent sérieusement : « *les interventions doivent être visibles et l'œuvre lisible* » (expert en restauration, BnF). Dans le cas de document graphique, une aquarelle par exemple, le restaurateur peut poursuivre le trait pour ne pas choquer le regard, mais nullement redessiner. Il peut aussi recourir au *tratteggio*, une méthode

de réintégration chromatique inventée et développée juste après la Seconde Guerre mondiale pour restaurer les fresques de l'église des Eremitani de Padoue<sup>103</sup>, dans la droite ligne de la théorie de Brandi. Il s'agit d'un système de hachures de lignes verticales sur les lacunes, qui rend l'image plus lisible. Cette technique, qui respecte l'unité esthétique de l'objet, est évidemment impossible pour des tracés et ne fait pas non plus l'unanimité. Certains restaurateurs privés, par exemple, sont plus radicaux et se contentent de coller du papier de tonalité similaire, sans essayer de dissimuler davantage cet ajout.

« Mais ça va choquer si tu laisses comme ça ?

*Mais pour quoi ça va choquer ? C'est savoir voir. C'est transmettre et apprendre. Un papier de tonalité similaire, pour moi c'est suffisant. [...] C'est une estampe, je fais ma réintégration à l'aquarelle. [...] Si ça manque, je peux suivre les lignes. Mais est-ce que ça apporte quelque chose ? Non. Aujourd'hui, je laisse tel quel, tout blanc ou tout crème. »*

Restauratrice privée.

Aux archives, d'autant que souvent les documents sont destinés à être exposés, c'est le parti pris de la discrétion qui est adopté. Les remises aux tons sont donc faites de telle sorte qu'elles ne choquent pas le visiteur, qu'ils ne se focalisent pas dessus. Concrètement, il m'est souvent arrivé de coller mon nez sur des lacunes comblées et ne pas pouvoir distinguer, avant qu'on me les montre, les parties originelles des ajouts. Expliquant cela à une restauratrice où j'exposais mon doute sur la visibilité de l'intervention, elle me répondit qu'en « *fait [...] on reste quand même dans le visible, visible pour nous* ». Ce principe de visibilité, s'il ne relève pas systématiquement du registre de l'ambiguïté, laisse toutefois perplexe le néophyte.

---

<sup>103</sup> Voir la note de Phillipot sur l'histoire du *tratteggio* (2009).

« Normalement, il faut que ce soit identifiable. Après, par qui il faut que ce soit identifiable ? Est-ce qu'il faut que ce soit identifiable par un autre restaurateur qui a forcément un œil qui est exercé et qui [...] va voir toute de suite qu'il y a eu une intervention ou est-ce que c'est le pékin lambda qui va être capable de faire la différence entre la restauration et le matériau d'origine ? Ça heu... C'est un débat qui est pas tranché, parce que est-ce que c'est la personne lambda, est-ce que c'est un chercheur qui est normalement un peu plus aguerrri, est-ce que c'est un autre restaurateur ? Après heu... »  
restaurateur, AN

Le document porte des traces, visibles pour les professionnels ou pour celui qui veut vraiment les trouver, car effectivement, une fois signalées, elles sont apparentes mais vraiment loin d'être flagrantes. La limite ? « C'est la visibilité par le restaurateur » (restaurateur, AN). D'un autre côté, je me souviens d'un conservatrice littéralement enchantée de récupérer un document s'exclamant : « je ne le reconnais plus ! », même si cette remarque ne portait pas spécifiquement sur les retouches couleur. Moi, en revanche, en bon « pékin lambda », j'étais presque déçue que mes albums une fois restaurés aient l'air toujours aussi fané qu'avant avec leurs taches – celles qui sont définitivement incrustées dans le papier et pour lesquelles on ne peut rien. Je voyais nettement les remises aux tons, faites par ma collègue d'établi, non parce qu'elles étaient clairement visibles, mais parce que j'avais passé tellement de temps sur les couvertures, que j'en connaissais chaque millimètre. En revanche, les restaurateurs de l'atelier trouvaient quasiment à l'unanimité, que c'était justement « dans cet état, qu'ils [étaient] beaux ». Bien entendu, là encore, c'est une question d'usage<sup>104</sup> – si le document part en exposition, pour un catalogue ou rejoint directement les dépôts – mais aussi une question d'œil comme de point de vue. Car en matière de restauration, on ne voit pas tous la même chose.



(A gauche) Réintégration chromatique (ou mise aux tons) de papier japonais, ayant servi à combler une lacune sur un parchemin scellé (AN).

(A droite) Réintégration chromatique d'une aquarelle, réalisée par une restauratrice de la BnF en stage à l'atelier (AN).

<sup>104</sup> Pour les libraires comme pour les collectionneurs, moins la réintégration chromatique est visible, plus le document a de valeur, sous-entendu marchande.

### *Voué à être oublié*

Les points de vue dans ce domaine varient d'un restaurateur à l'autre au sein d'un même atelier, d'une institution à l'autre, d'un commanditaire à l'autre... Tout le monde s'accorde néanmoins sur le fait que la restauration est au service du document et non l'inverse. Les ajouts en dorure sur des lacunes comblées, par exemple, n'ont pas d'autre fonction que de mettre en valeur le travail du doreur précédent. Certains restaurateurs considèrent même qu'ils n'existent pas, qu'il y a au départ l'artisan qui a fabriqué le document et qu'eux ont pour mission de le transmettre dans le meilleur état possible (« *On est voué à disparaître et à être oublié* », restaurateur, AN). Tout l'art du restaurateur résiderait dans sa capacité à se faire oublier, lui est son travail, en préservant au maximum l'intégrité plurielle du document. Son intervention doit être la moins visible possible, non parce qu'elle est une tromperie, mais au contraire parce qu'elle tend vers un minimalisme, faisant dire à un chimiste, « *qu'on est passé d'une restauration interventionniste à une restauration critique, qui ne tranche pas et qui pose surtout des questions* ». Or, cette restauration critique, qui tend vers un minimalisme argumenté, pourrait bien être prise à son propre piège. Car les traces de restauration comme les interventions doivent être le plus discret possible. Dans cette logique, la visibilité n'est plus une question de nature, mais de degré voire de sensibilité personnelle. Un bon technicien d'art serait un technicien qui sait rester modeste face à l'archive, qui ne lui impose des techniques et des gestes qu'en cas de nécessité, comme de combler des lacunes, susceptibles de dégrader le document. Dès lors, l'objectif inavouable mais pourtant avoué du bout des lèvres face à l'instance des questions de l'ethnologue consiste dans le cadre des retouches couleurs à frôler la limite acceptable de la visibilité (« *La dissimuler, on essaie tous...* », « *Quand ça ne se voit pas je suis vraiment heureuse* »), en arguant parfois que « *si on retouche rien, ça va sauter au nez* ». En même temps, l'exercice est difficile, certains sont plus à l'aise que d'autre, « *c'est super subjectif* » et le résultat n'est pas garanti à chaque fois (« *On est plus ou moins en forme, on n'y arrive pas tous* », « *C'est un vrai questionnement : une teinte moyenne, ça veut rien dire non plus !* »). Alors, on montre à son voisin, à la chef d'atelier, on teste pour voir... En outre, ce qui est flagrant pour l'un ne l'est pas forcément pour l'autre. Cela soulève un nouveau problème. En effet, un restaurateur trop doué dans ce domaine dépasse les limites de ce qui est attendu de lui et trahit son engagement envers le document. Il faut savoir s'arrêter à temps. Par ailleurs, ce désir de discrétion tranche considérablement avec le prestige dont bénéficie la profession. En l'espace de deux mois d'enquête de terrain aux Archives

nationales, j'ai vu débarquer dans l'atelier des journalistes<sup>105</sup> de France 3, France Culture sans parler de la quantité industrielle de visite de scolaires... Autrement dit la discrétion vers laquelle ils tendent est inversement proportionnelle à leur prestige dans la société.

On a vu que la théorie de la restauration confrontée à la pratique, au niveau des archives en tout cas, soulève de nouveaux questionnements principalement axés autour des traces – les siennes, celles des autres, celles d'usage – et de la visibilité des interventions. A chaque fois, on observe une concurrence, un agencement plus ou moins négocié ou un assujettissement d'une intégrité – historique, matérielle, esthétique... – sur l'autre. L'objet archive est donc un espace sur lequel se focalise des choix, des partis pris, de plus en plus argumentés, mais qui n'échappent néanmoins pas toujours à l'arbitraire, avec toujours en filigrane l'insolvable problème de *l'état intemporel*.

L'arrivée de la théorie dans les ateliers de restauration et de son corolaire la déontologie a profondément transformé le rapport avec les documents. Outre les aspects techniques et scientifiques, c'est la nature même de la relation qui se joue entre le restaurateur et l'objet patrimonial qui est modifié. Car au-delà de la moralisation de la pratique, qui se manifeste par l'affirmation de l'honnêteté, de la bonne foi, de la culpabilité..., et de l'honneur professionnels, on observe une nouvelle forme d'engagement qui repose sur une intégrité partagée. Autrement dit, préserver l'intégrité d'un document revient à préserver sa propre intégrité, l'une se reflétant dans l'autre par un jeu incessant de miroir. Or, ce que n'avait pas précisé la théorie, c'est la concurrence d'intégrité (esthétique, historique, physique) du document à laquelle le restaurateur doit faire face dans un environnement matériel et scientifique qu'il ne contrôle pas totalement. D'où le glissement sémantique de la réversibilité : d'un principe, doté d'un dispositif matériel et intellectuel, elle est devenue un mythe – autour duquel gravite des représentations aléatoires, faites de doutes, de suspicions et d'espairs. Ce mythe repose sur l'élaboration de « l'état intemporel » de l'archive, tout à la fois, on l'a vu, un point de repère et une finalité, une cause et une conséquence, un idéal et un objectif, mais aussi une réalité matérielle et une construction intellectuelle. Olivier écrit que « nous ne pouvons rien savoir du passé "dans le passé" lorsqu'il était le présent en train de s'accomplir : il est passé et il est parti » (2008 : 60). Qu'en est-il du futur ? Que sait-on du futur "dans le futur" ? Le restaurateur d'aujourd'hui ne calque-t-il pas ses idées, ses hypothèses, ses doutes, ses espoirs, ses scrupules d'aujourd'hui sur l'avenir d'un document d'hier ? La sortie de cette nébuleuse d'inconnues se logerait-elle dans l'agencement de cette double intégrité comme une ultime forme de salut ?

---

<sup>105</sup> On est loin quand même de la mise en spectacle de la conservation restauration décrite par Noémie Drouguet (2010) et des restauratrices des Gobelins qui travaillent derrière une vitre, exemple souvent cité aux AN, mais on peut se demander si comme le craint une restauratrice, l'avenir de la restauration, « c'est l'écomusée ».

## Conclusion

A l'origine, ce projet de recherche devait permettre de comprendre le rapport qu'ont les restaurateurs à la double immensité matérielle et temporelle qui caractérise les archives et de le comparer avec celui de leurs collègues archivistes, dans la continuité des enquêtes réalisées précédemment (Both 2009, 2010). Or, très vite, les investigations ont montré que la question ne se posait plus en ces termes, puisque les techniciens d'art ne sont confrontés ni à l'infini, ni à l'éternité. Il a fallu s'affranchir de la perspective archivistique et de son projet – qui est de conserver pour l'éternité une masse exponentielle – et partir du contexte et du point de vue des restaurateurs, autrement dit opérer une réduction drastique du temps et de l'espace. En effet, on ne parle désormais plus de kilomètres linéaires d'archives ou de séries mais d'un document que l'on désigne par ses caractéristiques matérielles (grand format, parchemin, calque, reliure...) et dont la conservation n'a plus grand-chose avoir avec la perpétuité.

### *Le régime de l'hypothèse*

L'objet patrimonial devient, le temps de son passage dans l'atelier, un objet affranchi en partie de son identité archivistique. Il est littéralement dépouillé de ses attributs – ni série, ni service versant, ni datation, ni dépôt de conservation – et sa pérennité n'est plus du tout acquise. Le document d'archive recouvre sa matérialité, une matérialité prédominante puisqu'elle devient sa principale caractéristique. Le parchemin, le calque ou le registre arrive la plupart du temps seul à l'atelier, sans ses petits camarades de travées, abandonnant le temps de la restauration l'appareillage intellectuel et matériel qui a contribué à sa mise en patrimoine. Extrait de la masse, choisi, sélectionné, il est pensé comme unique, original et devient un objet d'investigation, dont les indices se logent dans sa matérialité. Le restaurateur, comme son collègue archiviste d'ailleurs, procède par description, en suivant une logique d'ordonnement et de traduction. En outre, il opère une lecture de l'invisible. On a vu que de-là, il positionne le document sur une frise imaginaire comprenant tout à la fois une dimension archéologique et prospective dont le seul repère tangible se situerait dans son état matériel actuel. On est bien loin de la datation originelle, comme point de départ, et de l'éternité de la conservation, comme finalité, qu'évoque son collègue archiviste. D'ailleurs si ce dernier s'inscrit dans le régime de la preuve, le restaurateur lui opère dans un univers subordonné au régime de l'hypothèse. Face à la ténuité des preuves, le document devient énigmatique : ses usages comme sa datation font l'objet de discours interprétatif, prudent, privilégiant le vraisemblable à la certitude.

### ***La fracture scientifique***

On a vu que l'arrivée de la science ou plutôt du discours scientifique dans les ateliers résultait de deux phénomènes. Le premier concerne l'aboutissement d'une exploration de plus en plus précise du document ; depuis l'échelle chirurgicale jusqu'à l'infiniment petit – pendant de l'infiniment grand de la masse archivistique – en passant par le point de vue microscopique. L'archive acquiert dès lors une épaisseur, un volume, une dimension supplémentaire jusqu'aux limites du monde visible, au-delà duquel l'univers devient étranger au restaurateur. En effet, malgré l'importance croissante des sciences dures, notamment la chimie, dans les formations des nouvelles générations, les pratiques observées montrent que leur usage n'est pas légion dans les ateliers. Il s'agirait davantage d'alchimie que de chimie, dans la digne continuité de la chimie intuitive pratiquée par les prédécesseurs. Le second phénomène concerne l'autorité du discours scientifique qui apporte de la certitude, des preuves, de l'irréfutable, pour contrecarrer le doute des restaurateurs. Des ingénieurs, des chimistes, porteurs du discours savant, leur prescrivent *via* des directives ou des recommandations ministérielles des protocoles, des produits, des machines que les techniciens d'art suivent, ne disposant pas de toute façon des compétences pour les évaluer. Ainsi, la science – qui apporte des résultats – tend à détourner du champ patrimonial les archives pour en faire un objet à elle, un objet parfois expérimental. Mais l'enquête a révélé que les restaurateurs, échaudés par les effets parfois désastreux des précédentes préconisations, émettent des réserves et que la confiance absolue n'est plus. On assiste alors à une fracture où d'un côté la science n'a jamais été aussi invasive dans la restauration, et de l'autre les restaurateurs aussi dubitatifs et distants à son endroit. Il serait intéressant de voir dans quelle mesure l'arrivée de nouvelles générations de restaurateurs dans les ateliers conduit à un autre dialogue avec la science, même s'il demeure à la périphérie de la pratique professionnelle.

### ***Ce que l'archive fait au restaurateur***

On a vu que les restaurateurs ont l'obligation de chercher une solution, de trouver la bonne, de s'adapter, de mobiliser leur curiosité autant que leur imagination. Contrairement à leurs collègues archivistes, ils n'ont pas de solution de repli, pas d'équivalent du *varia* ou du *divers*. Trivialement dit, ils sont condamnés à réussir. En échange, comme une contrepartie, le document leur livre parfois quelques informations restées secrètes, qui pour certaines le redeviendront. L'archive après avoir fait du technicien d'art un « chercheur » – qui se documente sur telle tranchefile ou telle couture, qui s'interroge, qui mobilise ses connaissances en histoire des techniques, de l'art, des matériaux –, un inventeur – on se souvient des outils détournés, fabriqués, des protocoles inventés – le place dans la posture du découvreur archéologique. En outre,

l'univers érudit des archives tend à réveiller des centres d'intérêts, à stimuler la curiosité ; telle restauratrice suit des cours de paléographie, telle autre reprend des cours du soir en histoire de l'art... Dans quelle mesure l'action que produit l'archive sur le restaurateur n'est-elle pas plus forte que celle qu'il produit sur elle ?

### ***Un objet doublement animé***

L'enquête a montré que l'archive est animée d'un double mouvement : celui très vite perceptible de sa réaction – parfois imprévisible – au traitement qu'elle vient de subir dans l'atelier et celui plus insidieux de son inexorable dégradation. Face au premier, le restaurateur doit s'engager dans une relation de coopération avec le document où chacun doit faire sa part du travail en évitant au maximum de trop le contrarier. Quant au second, celui de son inévitable détérioration, il conduit le technicien d'art vers une grande modestie et une forme d'engagement singulier qui porte non pas sur la matérialité de l'objet patrimonial conservé pour l'éternité, mais précisément sur son contenu qu'attend un savant anonyme ou les visiteurs d'une exposition. Car, il sait très bien que chaque archive qui arrive sur son établi lui lance un défi et que sa conservation est en sursis. On retrouve cette même modestie chez son collègue archiviste mais face à la masse et à l'éternité, avec la figure, cette fois, de l'hypothétique lecteur. Autrement dit, passer des heures sur des millimètres carrés de papiers vélin ou des années à classer des mètres linéaires de dossiers administratifs, c'est toujours s'engager non pour les archives en tant que telles mais pour « *des gens* ». Dans quelle mesure serait-il finalement impensable, déraisonnable ou indicible de s'engager pour des objets patrimoniaux pour ce qu'ils sont, ce qu'ils étaient, ce qu'ils deviendront ?

### ***L'état intemporel***

On a vu comment la théorie a pénétré dans les ateliers, porté par le souffle de l'histoire de l'art, et les effets directs qu'elle a induit sur les pratiques et les archives. La restauration est devenue critique, perplexe, hésitante. La déontologie<sup>106</sup> et le principe de réversibilité engage désormais le restaurateur dans une relation morale avec son document. Mais l'affaire se révèle plus complexe que ne l'avait écrit la théorie, car l'objet patrimonial a une pluralité d'intégrités concurrentes à préserver – historique, physique, esthétique. Or, le restaurateur se trouve parfois dans une situation paradoxale où il doit arbitrer, argumenter, négocier tout en préservant son intégrité et celles de son objet dans un environnement qu'il ne contrôle pas totalement. On note un glissement sémantique de la réversibilité, qui était au départ un principe est devenu un mythe,

---

<sup>106</sup> C'est « le degré d'intervention minimum, [le] degré de réversibilité maximum » rappelé par Aubry (2010 :25).

reposant sur « l'état intemporel ». Cet état, pure invention du restaurateur enserré dans un faisceau de contraintes, est une réponse qui repose sur une croyance : celle qu'il serait à la fois possible de rajeunir un document et de l'empêcher de vieillir, bref d'opérer à contre temps.

De cette enquête comme des précédentes réalisées en service d'archives publiques, il ressort quelques invariants. L'archive, qu'elle soit au singulier ou au pluriel, exerce sur les personnels une pluralité d'action. Elle perturbe inexorablement leur rapport au temps et à l'espace. Ainsi, les archivistes, qui opèrent pour l'immédiateté ou l'éternité voire les deux, sont entraînés dans un système de négation du temps. De leurs côtés, leurs collègues restaurateurs s'efforcent d'aller à son encontre, en le défiant doublement ; en tentant non seulement de l'arrêter, mais aussi de le remonter. Dans tous les cas, on voit bien que le traitement de l'archive – qu'il porte sur son contenu ou sa matérialité – repose sur une croyance : la possibilité de l'éternité de la conservation pour l'un, l'atteinte de l'état intemporel pour l'autre. La logique archivistique ou de conservation ne peut être suivie, mis en actes, que sous la condition qu'elle soit portée par un discours qui opère nécessairement des distorsions des valeurs ordinaires, extérieures à son monde. On observe aussi un rapport à l'espace singulier avec dans le cas des archives archivistiques une infinité de la masse – avec les fameux kilomètres linéaires – et dans celui de l'archive de restauration une infinité de la petitesse – celle des liaisons moléculaires. Là, encore, les limites semblent pouvoir être repoussées toujours un peu plus loin grâce à un processus commun de dilatation. Enfin, les restaurateurs comme les archivistes, dont une part variable de leur travail nécessite patience et endurance, semblent s'engager avant tout pour des êtres humains ; c'est la figure de l'anonyme érudit ou de l'hypothétique lecteur. Quel tour de force les archives ont-elles bien pu réaliser pour que ces personnels pensent sincèrement et déclarent qu'ils agissent avant tout pour autrui alors qu'ils semblent entièrement dédiés à la cause de ces objets patrimoniaux ? Comment croire encore que la finalité de leur engagement ne repose pas sur les documents mais sur leur usage ? Et si *in fine* c'était là que se logeaient la ruse de la raison et la force des archives ?

## Sources et bibliographie

### Bibliographie

ALTHABE Gérard (entretien avec), Propos recueillis par Thierry Paquot, 2008, Institut d'urbanisme de Paris (lien [http://urbanisme.u-pec.fr/documentation/paroles/gerard-althabe-64760.kjsp?RH=URBA\\_1Paroles](http://urbanisme.u-pec.fr/documentation/paroles/gerard-althabe-64760.kjsp?RH=URBA_1Paroles))

AKRICH Madeleine, CALLON Michel, LATOUR Bruno, 2006, *Sociologie de la traduction : textes fondateurs*, Paris, Ecole des Mines.

AUBRY Thierry, 2010, « Les livres : quels traitement pour quel usage ? », *Coré* 25 : 21-25.

BABELON Jean-Pierre, CHASTEL André, 2000 (1980), *La Notion de patrimoine*, Paris, Editions Liana Levi.

BRIVES Charlotte, 2010, *Des levures et des hommes. Anthropologie des relations entre les humains et les non humains au sein d'un laboratoire de biologie*, thèse de doctorat en ethnologie, sous la direction de Bernard Traimond, université de Bordeaux-2, 393p.

BLOCH Marc, 1964, Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien, *Cahier des annales*, 3.

BOTH Anne, 2012 (à paraître), « L'archiviste et la négation du temps », *Gazette des archives*, 1.

– 2010, *Un travail de fonds pour l'éternité. Anthropologie comparée des pratiques archivistiques. Enquête sur le terrain des archives municipales, départementales et diplomatiques*, rapport de recherche pour le département du pilotage de la recherche et des politiques scientifiques, Direction générale des patrimoines, ministère de la Culture et de la Communication, 152p.

– 2009, *Les mots du cancer à l'hôpital*, rapport sur « La perception des temporalités chez les malades », APHP-Merk Sorano-FMSH, préf. J.-L Lory, post-f. M. Godelier, 90p.

– 2008, *Les Managers et leurs discours. Anthropologie de la rhétorique managériale*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux.

– 2008, *Un gendarme féminin : un gendarme comme un autre ?*, *Rapport sur la féminisation des postes en unités opérationnelles au sein de la Gendarmerie nationale*, ministère de la Défense/Entreprendre et Comprendre, 98p.

– 2006, « "Je n'ai rien dit de tel. Je l'ai pensé". Le cas de la retranscription d'une enquête dans une entreprise. » in BERNARD Julien, *La parole en sociologie. Recherches et débats*, actes de la journée d'études de Poitiers, « Contextes sociaux et usages de la parole », 1<sup>er</sup> mars 2006, 47 : 65.

BRANDI Cesare, 2001 (1963), *Théorie de la restauration*, Paris, Centre des monuments nationaux/Monum, Éditions du patrimoine.

CAULIEZ Nelly, 2007, *STIA. Les facteurs de dégradations des documents d'archives et leur conservation*, Archives, <http://www.archivesdefrance.culture.gouv.fr/static/332>.

*Circulaire sur les matériaux de doublage au thermocollage* du ministère de la Culture et de la Communication, datée du 20 janvier 1999.

*Charte internationale sur la conservation et la restauration des monuments et des sites*, 1964. (lien <http://www.icomos.org/docs/venise.html>)

- CONTI Alessandro, 2007 (1988), *History of the restoration and conservation of works of art*, Traduit de l'italien par Helen Glanville, Oxford, Elsevier/Butterworth-Heinemann.
- DE L'ESTOILE Benoît, 2010 (2007), *Le Goût des Autres. De l'Exposition coloniale aux Arts premiers*, Paris, Flammarion.
- Direction des archives de France, 1999, *Règles pour la restauration et la reliure des documents d'archives*, ministère de la Culture et de la Communication, 30p.
- DOUMAS Dimitrios, 2010, « Science and restoration et the service of interprétation », *E-conservation*, 17 : 32-39.
- DROUGUET Noémie, 2010, *Introduction. La restauration en scène et en coulisse*, *CeROart*, 5, (lien <http://ceroart.revues.org/1490#text>)
- FLAMANT Nicolas, 2002, *Anthropologie des managers*, Paris, PUF.
- FLIEDER Françoise, 2004, Le Centre de recherches sur la conservation des documents graphiques (CRCDG), *La Revue pour l'histoire du CNRS*, 11 (<http://histoire-cnrs.revues.org/678>)
- FOUCAULT Michel, 1966, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard.
- GEERTZ Clifford, 1973, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books.
- GESCHE-KONING Nicole, PERIER-D'IETEREN Catheline (dirs.), 2008, *Cesare BRANDI (1906-1988). Sa pensée et l'évolution des pratiques de restauration*, Actes du colloque Université Libre de Bruxelles, 25 octobre 2007, Série spéciale des Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'ULB, Cahier d'études X.
- GIOVANNINI Andrea, 1999 (1995), *De Tutela Librorum. La conservation des documents d'archives : Die Erhaltung von Büchern und Archivalien*, Genève, Editions de l'Institut d'études sociales.
- 1990, « Archéologie et restauration des livres et des documents médiévaux », *La Gazette du livre médiéval*, 17 : 7-19.
- HENAUT Léonie, 2007, « Polymères et vieilles dentelles. La restauration et la conservation dans un musée de costumes », *Sociétés contemporaines*, 66 : 79-99.
- ICOM, 1986, « Le Conservateur-restaurateur : une définition de la profession (Copenhague, 1984) », *Nouvelles de l'ICOM*, 39 : 5-6.
- KATHPALIA Yash Pal, 1976, *Conservation et restauration des documents d'archives. Documentation, bibliothèques et archives : études et recherches*, Paris, Unesco.
- KRICHE Myriam, 2010, « Les Reliures d'archives médiévales, XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles. Premiers résultats », *Bibliologia*, 30 : 249-266.
- LACOMBE Jacques, 1789, *Encyclopédie méthodique. Arts et métiers mécaniques. Textes imprimés dédiés à Monsieur Lenoir, lieutenant général de police*, Paris, chez Panckoucke libraire tome 7 : 463-592.
- LEVEAU Pierre, 2011a, « Le problème de l'apolitique de la conservation-restauration », *CRBC*, 29 : 5-26

– 2011b, « Restauration et traduction : une question de philosophie », *CeROArt* [En ligne], 6 | 2011, mis en ligne le 31 mai 2011, (<http://ceroart.revues.org/2088>)

– 2009, « Les dilemmes de la conservation-prévention », *e-conservation*, 12 : 47-57.

– 2007, « L'évolution du concept de restauration aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles », *Conservation-Restauration des biens culturels*, 25 : 3-11.

LEVI-STRAUSS Claude, 1996 [1958], « La sorcier et sa magie », in *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 183-203.

LE WITA Béatrix, 1988, *Ni vue, ni connue. Approche ethnographique de la culture bourgeoise*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme.

MARGUIN-HAMON Elsa, 2009, « Objets, archives », *Bulletin de l'Association des archivistes de l'Eglise de France*, 72 : 34-46.

Norme ISO 9706-1994. Information et documentation. Papiers pour documents d'archives. Prescriptions pour la permanence et la durabilité.

Norme ISO 11108-1996. Information et documentation. Papiers pour documents. Prescriptions pour la permanence.

Norme ISO 11798-2001. Information et documentation. Permanence et durabilité de l'écriture, de l'impression et de la reprographie sur des documents papier. Prescriptions et méthodes d'essai.

Norme NF Z 40-011 : 2005. Méthode d'évaluation de l'état physique des fonds d'archives et de bibliothèques.

OLIVIER Laurent, 2008, *Le Sombre abîme du temps. Mémoire et archéologie*, Paris, Seuil.

PEROTIN Yves, 1961, « L'administration et les "trois âges" des archives », *Seine-et-Paris* 20 : 1-4.

PHILIPPOT Paul, 2009, « Retour sur le *tratteggio* », *Coré*, 9. (lien : [http://sfiic.free.fr/core/core9\\_tratteggio.htm](http://sfiic.free.fr/core/core9_tratteggio.htm))

PREVOST Agnès, 2010, « La base "sceaux" des Archives nationales, site de Paris : présentation du protocole de description des documents scellés », *Bibliologia* 30 : 219-229.

RIEGL Aloïs, 1984 [1903], *Le culte moderne des monuments, son essence et sa genèse*, Paris, Seuil.

SZPILA Justyna, 2005, *Restauration des minutes du notaire Gaufridus Cotaronus*, archives départementales des Alpes maritimes, <http://www.cg06.fr/cms/cg06/upload/decouvrir-les-am/fr/files/rr179-gaufridus.pdf>

TZARA Tristan, 2005 (1924), *Sept manifestes dada*, Paris, Editions du Diorama, chez JeanBudry et C<sup>ie</sup>.

### **Documents de travail (et/ou non publiés)**

BERTHOLON Régis, 1998/1999, *Théorie de la conservation – Principes de déontologies*, université Paris-1 – cours de MST de Conservation et de restauration des biens culturels, UV03191.

BOSSARD Amélie, LAFOREST Eric, 2010, *Rapport de traitement de conservation-restauration. Charte du roi Louis VII, dit le Jeune, qui accorde à l'abbaye de Neauphle les droits de paisson et de panage des porcs dans la forêt de Montfort*, Atelier de restauration des Archives nationales.

INP, 2011, *Etablir un projet de restauration*, document distribué aux élèves conservateurs en 2<sup>e</sup> année et aux élèves restaurateurs de 2<sup>e</sup> année de l'INP, lors d'une session de formation aux Archives nationales, 1<sup>er</sup> et 2 décembre 2011, 20p.

JUGIE Pierre, 2011, *Conservation-Restauration. Exercice de constat d'état*, document distribué aux élèves conservateurs en 2<sup>e</sup> année et aux élèves restaurateurs de 2<sup>e</sup> année de l'INP, lors d'une session de formation aux Archives nationales, 1<sup>er</sup> et 2 décembre 2011, 3p.

LAFOREST Eric, 2010, *Rapport de traitement de conservation-restauration. Compte-rendu des séances d'interrogatoire menées auprès des Templiers à Paris, 1307*, Atelier de restauration des Archives nationales.

MARTIN Aurélie, 2010, *Expéditions en Louisiane (1684-1722). Conservation-restauration de 16 journaux de bord des Archives nationales. Consolidation par réencollage partiel et doublage local de papiers fragilisés par des micro-organismes. Etude de l'effet de réencollage sur la migration des encres ferrogalliques*, mémoire de fin d'année, Institut national du patrimoine, spécialité arts graphiques et livres.

*Règles pour la restauration et la reliure des documents d'archives*, 1999, par le service technique de la Direction des Archives de France.

ROUSSEAU Emmanuel, 2010, *Rapport annuel de restauration d'activité de l'atelier de restauration*, Département de la conservation, Archives nationales.