

ENJEUX ET PROBLÉMATIQUES DES PEINTURES JAPONAISES EXPATRIÉES

Coralie LEGROUX

Restauratrice du patrimoine, spécialisée en art asiatique et habilitée auprès des musées de France

Les peintures sont des objets composites complexes qui interagissent avec leur environnement. Ces interactions soulèvent de nombreuses questions, d'autant plus lorsque la culture du lieu de conservation des œuvres diffère de celle qui est à l'origine de leur création. C'est notamment le cas pour les peintures japonaises expatriées, conservées dans les collections occidentales, provenant d'une culture et d'un environnement différents. Passé l'attrait exotique, reste la difficulté d'appréhender l'œuvre dans son ensemble, aussi bien d'un point de vue esthétique que matériel et structurel.

Une des caractéristiques de l'art pictural japonais est le type de format de présentation des œuvres, notamment le format souple du rouleau vertical (*kakejiku*) qui soulève de nombreux enjeux et problématiques. Ce dernier ne rentre pas dans les catégories de classement occidental auxquelles nous sommes habitués. Il est en effet possible de l'associer à plusieurs disciplines à la fois : à l'art graphique, lorsque le support de l'œuvre est du papier ; à la peinture, puisque la technique picturale employée sur ces œuvres est une détrempe maigre, avec pigment et liant ; ou encore à la catégorie textile, que ce soit parce qu'elles sont peintes sur soie ou à cause des soies de montage qui leur servent d'écrin. De fait, le rouleau vertical est un objet composite où l'œuvre peut être peinte sur un support textile (la soie) ou sur un support papier. L'œuvre est ensuite doublée avec différents papiers japonais. Cette opération a pour but de renforcer les différents éléments qui constituent le rouleau vertical tout en consolidant la cohésion de ces mêmes éléments entre eux et en garantissant à l'ensemble une certaine flexibilité. Cette dernière est une caractéristique fondamentale qui conditionne à la fois la technique picturale employée, les conditions d'exposition et les conditions de conservation des rouleaux verticaux.

Une des explications de l'imbrication des liens entre la technique picturale et la structure de l'œuvre provient sans doute des origines du format roulé (YAMAMOTO 1993). En effet, les premiers rouleaux introduits au Japon furent des rouleaux horizontaux sur lesquels se trouvaient recopiées les écritures bouddhiques sacrées, les *sūtra*

(*kyōkan*). Il est généralement admis qu'ils auraient été introduits au Japon, en provenance de Chine ou de Corée selon les sources, durant le VI^e siècle. Ainsi, du fait des origines religieuses des premiers rouleaux horizontaux, les premiers monteurs furent des moines qui, outre la copie des écritures sacrées, effectuaient également le montage des *sūtra* sous forme de rouleaux.

La technique picturale japonaise s'est ainsi adaptée tout au long des siècles afin d'être en adéquation avec le fait que les œuvres seraient montées, puis roulées et déroulées pour être exposées.

L'adéquation support / surface

L'interface entre la couche picturale et son support dépend en grande partie de la manière dont le support aura été préparé. Dans la peinture traditionnelle japonaise (*nihonga*⁷) la couche picturale est composée de nombreuses particules fines appliquées en couche mince, créant une relation microstructurale entre la couche picturale et le support. Le degré de pénétration du support par les particules pigmentaires dépend de l'épaisseur de la couche préparatoire. L'apprêt est traditionnellement réalisé en appliquant un liquide appelé *dosa*, obtenu en dissolvant un sulfate double d'aluminium et de potassium⁸ dans une solution de protéines de collagène appelée *nikawa* [colle de peau]. L'addition de l'alun permet d'obtenir un apprêt qui va enrober les fibres du support, soie ou papier, et ainsi leur conférer une certaine imperméabilité qui empêchera l'encre de Chine de fuser ou que la couche picturale ne soit absorbée de manière aléatoire.

La technique picturale employée est une détrempe maigre⁹, à savoir une peinture où les pigments sont liés par une émulsion en solution aqueuse. Dans la peinture extrême-orientale et plus particulièrement dans la peinture traditionnelle japonaise, la cohésion entre les différents grains de pigment est assurée par de la colle de peau qui fait office de liant. Différents travaux (AKIYAMA 1979, 1985 ; WINTER 2008) ont permis une compréhension plus fine

⁷ Le terme *nihonga* est à prendre ici dans une acception large et dans une traduction littérale, à savoir « peinture japonaise » au sens de peinture traditionnelle, et non pas comme un mouvement artistique.

⁸ L'application de l'apprêt nécessite un soin particulier, car un dosage d'alun [*myōban*] trop important peut « brûler » les fibres du support, entraînant l'apparition de zones lacunaires avec la disparition du support à long terme.

⁹ Dans une émulsion maigre, la molécule de gras flotte en suspension, entourée par un liquide maigre, par exemple l'eau, qui la sépare des autres molécules de gras. L'évaporation de l'eau lors du séchage va permettre aux molécules de gras de se rapprocher pour constituer un film solide, la couche picturale.

de la façon dont le liant enrobe partiellement le pigment. C'est cette particularité qui permet une réflexion de la lumière par les grains de pigments tout en laissant transparaître la texture du support de l'œuvre. Aussi, la couche picturale des œuvres peintes sur rouleau est définie comme étant relativement poreuse.

Ce qui pourrait être considéré comme une fragilité intrinsèque à cette technique picturale est ingénieusement pallié par le mode de présentation de l'œuvre : l'enroulement. De fait, la nature même du format de présentation protège les pigments à la fois de l'air, de la poussière et de la lumière. Car les rouleaux verticaux sont principalement conservés enroulés, dans une configuration de tension minimale.

Le risque de la déformation

Un rouleau vertical n'est pas censé être exposé en permanence, comme peuvent l'être certaines peintures sur toile qui ornent les murs de nos maisons, de génération en génération. L'expérience de la contemplation qui en découle diffère radicalement de la nôtre. Traditionnellement, les œuvres sont sorties de leur boîte de conservation pour être exposées et contemplées pour des occasions particulières comme le changement de saison, une fête, ou encore pour honorer un invité. C'est sans doute ce qui fit dire à OKAKURA Kazukō (1862-1913), dans son traité intitulé *Le livre du thé*, que :

Pour un japonais, accoutumé à la simplicité ornementale et aux changements de décor fréquents, un intérieur occidental – où s'entasse en permanence un bric-à-brac de tableaux, de statues et d'objets de toutes les époques – donne l'impression d'un vulgaire étalage de richesse. En vérité, jouir en permanence de la vue d'un seul tableau, fût-ce un chef d'œuvre, nécessite déjà une extraordinaire faculté d'appréciation. (OKAKURA 1998 : 51)

De fait, lorsqu'un rouleau vertical est déroulé pour être exposé, il est soumis à différentes tensions qui varient selon des critères tels que les conditions climatiques, de températures et d'hygrométrie, mais également de temps d'exposition. Aussi, lorsqu'un rouleau vertical est présenté pendant des durées très longues, voire parfois de façon semi permanente, les conséquences sur l'œuvre sont dramatiques.

Contrairement aux œuvres issues de la tradition de la peinture sur chevalet¹⁰, les peintures montées en rouleaux verticaux ne possèdent

¹⁰ La peinture de chevalet désigne une œuvre picturale de moyen ou petit format peinte sur un support rigide (toile sur châssis, panneau de bois ou marouflé, carton simple ou

pas de support rigide, à l'exception du bâton de suspension (*hassō*) et du bâton d'enroulement (*jikugi* ou *jikubō*). Le fait de ne pas être attaché à une structure rigide donne à l'œuvre une flexibilité qui lui permet de supporter de légères déformations, lors de variations d'humidité par exemple, sans avoir d'incidence directe sur la couche picturale. Paradoxalement, cette capacité à la déformation qui caractérise le rouleau vertical, n'est pas sans entraîner une certaine fragilité de l'ensemble.

Lorsqu'un rouleau vertical est suspendu, la surface peinte a tendance à se détendre tandis que le dos se contracte, engendrant une certaine concavité de l'ensemble. Cette déformation, conditionnée (entre autres) par le temps d'exposition de l'œuvre, est désignée comme une déformation de « premier stade » selon Toishi Kenzō (TOISHI 1979 : 15-25). Elle est réversible, le rouleau vertical revenant à sa forme originale une fois enroulé. Cependant, si le rouleau vertical reste exposé trop longtemps, sa courbe se transforme graduellement. Il est alors traversé latéralement par une configuration en « vagues ».

Il a été précisé précédemment que le rouleau vertical n'était pas attaché à une structure rigide. Si nous le comparons aux œuvres peintes sur châssis, c'est tout à fait vrai. Cependant, nous ne devons pas oublier les deux bâtons, sur la partie supérieure, pour suspendre le rouleau, et sur la partie inférieure, pour l'enrouler. De fait, le rouleau vertical est contraint sur ses parties supérieure et inférieure, tandis que les bords latéraux sont libres. Cette configuration particulière entraîne une répartition inégale des forces de contrainte, comme on peut le voir sur la figure 1.

encollé), et qui nécessite pour sa réalisation, l'usage d'un chevalet. Elle s'oppose techniquement à la fresque, à la peinture murale, ainsi qu'à la peinture monumentale, qui n'ont pas recours à l'utilisation de ce support.

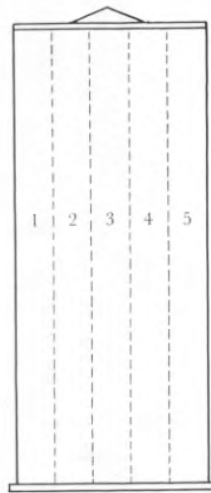


Fig. 1 : Répartition des forces de contrainte lors de l'exposition d'un rouleau vertical (schéma de l'auteur)

Si l'on divise le rouleau vertical en 5 bandes verticales, le poids du bâton d'enroulement est concentré dans la zone centrale, zone 3, et dans les zones latérales, zone 1 et 5. Cette plus grande force de contrainte, concentrée dans ces trois zones, engendre une courbe inversée dans les zones 2 et 4. En conséquence, le rouleau vertical prend une forme dite « en vague ».

Cette déformation caractéristique est dite de « second stade ». Elle est irréversible et entraîne une déformation permanente du support pictural qui impacte la couche picturale, engendrant des plis qui peuvent devenir des craquelures pouvant aller jusqu'à une perte de matière, du support ou de la couche picturale.

Quand un rouleau vertical est enroulé, les couches extérieures du laminé sont étirées tandis que les couches internes sont compressées. Or, quand un rouleau présente des déformations dites de « second stade », il ne peut plus être déroulé et enroulé harmonieusement. Les tensions expérimentées par l'œuvre lors des phases de manipulation ne sont plus réparties de manière uniforme, mais ont tendance à se concentrer sur les points de fragilité. Par exemple, les bords des plis seront plus abrasés en frottant contre le dos du rouleau, ce qui augmente le risque de craquelures et de chute des pigments de la couche picturale.

Ainsi, la durée d'exposition recommandée est courte et ne devrait pas excéder deux mois et demi, voire moins selon les cas (TOISHI 1979 : 15-25). Pour pallier cette contrainte de durée limitée d'exposition, un système de rotation permet de présenter les œuvres

montées en rouleau vertical, tout en adaptant leur durée d'exposition à leur état de conservation. Dans le cas de peintures particulièrement fragilisées, certains spécialistes, comme Nishikawa Kyōtarō du Tōkyō Kokuritsu Bunkazai Kenkyūjo [Institut des propriétés culturelles de Tōkyō], estiment « qu'il est impossible d'exposer une peinture japonaise [montée en rouleau vertical] pendant plus d'un mois par an sans entraîner de sérieux dommages » (NISHIKAWA 1995 : 113), à savoir des déformations dites de « second stade ». Dans ce cas, il recommande de réduire la durée d'exposition et de l'envisager en termes de nombre de semaines et non de mois, ce qui, pour un observateur occidental suscite non seulement une certaine perplexité, mais aussi pose le problème de la présentation dans nos collections de ces œuvres expatriées.

Le changement de format

Pour contourner les problématiques posées par le rouleau vertical, en termes de contemplation et d'exposition, la tentation a été forte d'adapter ce format de présentation à notre perception et à nos goûts. De plus, la souplesse du format en rouleau vertical, contrastant fortement avec le format rigide de présentation sur châssis, a longtemps été associée avec l'idée que le format roulé est dangereux. Aussi est-il fréquent de se trouver face à un rouleau qui a été mis en cadre, sous verre, afin que les conditions de son exposition correspondent à celles auxquelles nous sommes habitués. Il faut sans doute aussi voir dans cette appropriation de l'œuvre, souvent réalisée dans un souci sincère de conservation, le résultat de l'ajustement qui s'opère le plus souvent spontanément, de l'incorporation de critères de choix et de goûts et qui engendre des pratiques sociales (BOURDIEU 2000).

Selon les cas, l'œuvre encadrée aura conservé une partie des soies de montage d'origine, ou bien elle aura été tout simplement découpée au ras des soies de montage dont il ne restera plus aucune trace. Or, le format de présentation en rouleau vertical se distingue du format horizontal par la monture¹¹ élaborée qui encadre l'œuvre. Cette monture est désignée en japonais par le terme *hyōgu*¹². Elle peut être réalisée avec du papier, mais elle est le plus souvent effectuée avec différents textiles. La préciosité de ces textiles varie :

¹¹ Il convient de distinguer le terme « montage », employé pour parler de l'aspect technique de cette pratique, de celui de « monture », qui désigne l'« objet » entourant l'œuvre, bien que *hyōgu* recouvre en japonais ces deux sens, sans distinction.

¹² Littéralement les « éléments du tableau ». Le terme « tableau » ne doit pas ici être entendu dans le sens de l'« œuvre » ou de la « toile », mais comme un « support plan ». De fait, la monture est « un support plan constitué de plusieurs éléments ».

on peut voir des montures où des brocarts de soie côtoient des textiles d'armure simple. Chacun possède une grande variété de motifs et de coloris. Le style de la monture et le choix des soies de montage employées varient pour s'accorder avec le genre iconographique de l'œuvre.

De même, le sens de circulation du regard est codifié, circulant depuis l'œuvre à la monture, observant tour à tour les différentes parties qui la composent dans un sens bien défini. Ainsi, la monture donne des informations à celui qui sait l'observer, la regarder, complétant l'œuvre qu'elle encadre.

Couper un rouleau vertical pour l'encadrer, est donc un geste qui non seulement dénature l'œuvre mais également bouleverse toute sa perception esthétique. Cette action, illustre non seulement la méconnaissance de l'importance du lien entre l'œuvre et sa monture (LEGROUX 2007 : 167-199), mais également la difficulté à appréhender l'ensemble des spécificités structurelles et culturelles du rouleau vertical lorsque ces derniers intègrent les collections occidentales.

La boîte de conservation

Il convient également d'insister sur l'importance des boîtes qui accompagnent les rouleaux verticaux. Ces derniers sont traditionnellement conservés dans leur boîte de rangement (*honzonbako*). Dans certains cas, le couvercle peut être calligraphié et contenir des informations précieuses pour l'historien d'art qui étudiera l'œuvre. La séparation des rouleaux de leurs boîtes quand ils ont rejoint les collections occidentales, est un problème supplémentaire rencontré lors de l'expatriation de ces œuvres.

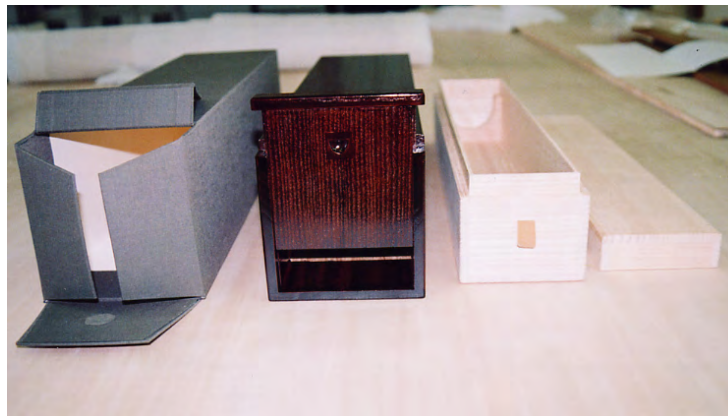


Fig. 2 : Les différentes boîtes de conservation (cliché de l'auteur)

En effet, une fois la contemplation du rouleau vertical achevée, il est rangé dans une boîte fabriquée sur mesure qui protège de la lumière et de la poussière la couche picturale de l'œuvre montée. Les rouleaux verticaux comprennent différents matériaux qui réagissent différemment avec leur environnement. De manière générale, les matériaux qui les composent peuvent être qualifiés comme étant très hygroscopiques, c'est à dire particulièrement sensibles aux variations hygrométriques. C'est le cas du papier qui est naturellement sensible aux variations thermiques et hygrométriques¹³. Sa nature organique en fait également un mets particulièrement apprécié des insectes, qui occasionnent des dommages multiples¹⁴.

Il est important de rappeler que les variations de température et d'humidité relative¹⁵ ont une action sur les matériaux, et particulièrement les matériaux hydrophiles en entraînant des phénomènes d'extension et de rétraction. La répétition de ces phénomènes provoque ce que l'on appelle la fatigue des matériaux. La fatigue est un processus qui, sous l'action de contraintes ou de déformations variables dans le temps, modifie les propriétés locales d'un matériau. Ce phénomène de fatigue est notamment caractérisé par le fait que la résistance mécanique du matériau se modifie de telle sorte que sa rupture intervient à un seuil de contrainte qui peut être bien inférieur à la limite d'élasticité du matériau (ROCHE 2003). Ces variations affectent le rouleau vertical lorsqu'il est suspendu, mais également lorsqu'il est enroulé. La conséquence directe que l'on peut alors observer sur la peinture montée en rouleau vertical est, là encore, la formation de craquelures, de fissures et éventuellement la rupture de la structure. Le support de l'œuvre est alors fragilisé, ce qui impacte la couche picturale.

¹³ Par exemple, en milieu anhydre le papier devient sec et se fragilise.

¹⁴ Les insectes incriminés sont cités, ainsi que les dégâts engendrés, dans différents articles dont Mori Hachiro et Arai Hideo, « Scroll Insect Damage », in *Science for Conservation*, n° 20, sous la direction de Emoto Yoshimichi et Tanabe Saburōsuke, Tōkyō, Tōkyō National Research Institute of Cultural Properties, 1981 : 27-33. Le lecteur pourra également trouver différentes analyses et propositions de gestion de ces problèmes dans *Integrated Pest Management in Asia for Meeting the Montreal Protocol*, International Symposium on the Conservation and Restauration of Cultural Properties, Tōkyō, Tōkyō National Research Institute of Cultural Properties, 1999.

¹⁵ L'humidité relative (H. R.) représente la quantité de vapeur d'eau contenue dans un volume d'air donné par rapport au maximum qu'il pourrait contenir à une température et à une pression données. L'H. R. va de 0 à 100 %. On dit que l'air est sec quand l'humidité relative est inférieure à 35 %, moyennement humide entre 35 et 65 % d'H. R., et humide à plus de 65 % d'H. R. À l'intérieur d'un même espace, l'H. R. varie en fonction des changements de température : elle augmente si la température baisse et diminue si elle s'élève (*Vade-mecum de la conservation préventive*, C2RMF, 2006 : 13).

Aussi, il est nécessaire que le rouleau vertical soit conservé dans un environnement stable. L'utilisation d'une boîte pour le ranger, lorsqu'il n'est pas exposé, constitue ainsi un facteur important de bonne conservation.

Les Japonais ont développé un art de l'emballage dont la boîte de conservation est une illustration. Elle est souvent faite en bois de Paulownia (*kiri*), reconnu pour être un bois léger (conséquence de la croissance rapide de l'arbre), peu dense (donc facile à travailler, avec une texture lisse) et qui brûle difficilement, ce qui est ici plutôt un avantage si l'on considère que la boîte contient une œuvre. De plus, la partie interne, blanche, du bois qui est utilisée dans la confection des boîtes est exempte de résine, ce qui la rend ainsi propre à être employée pour abriter les rouleaux verticaux sans risque de les endommager.

Cette boîte de rangement ou de conservation, selon le nom que l'on préfère lui donner, agit comme un agent tampon en modérant les variations de température et d'humidité. L'intérieur de la boîte est aménagé afin de répartir le poids du rouleau sur les embouts. Ce premier contenant en bois brut est souvent complété par une boîte extérieure laquée, qui renforce l'effet tampon du précédent. Toishi Kenzō et Kenjō Toshiko précisent à ce sujet que la boîte laquée a pour fonction d'agir comme une barrière contre l'humidité, tandis que la boîte en bois, placée à l'intérieur, absorbe l'humidité et de plus joue un rôle protecteur contre les chocs (TOISHI et KENJŌ 1970 : 25-36). Nishikawa Kyōtarō ajoute que les boîtes ont également un rôle de modérateur, en ce sens qu'elles protègent les rouleaux verticaux contre les brusques variations de température et d'hygrométrie qui peuvent être à l'origine du développement de moisissures par exemple (NISHIKAWA 1995 : 113). Ce rôle de modérateur limite également la répétition des phénomènes qui entraînent la fatigue des matériaux.

Cet encastrement de boîtes n'a donc pas seulement une fonction esthétique, mais agit réellement comme une double protection du rouleau vertical.

Il convient d'insister sur la protection structurelle de l'ensemble du rouleau vertical qu'offre la boîte, en évitant d'éventuels chocs ou en le protégeant d'un poids qui l'écraserait. Cette précision peut sembler évidente. Cependant, c'est malheureusement ce qu'il est encore possible de constater, lorsque les rouleaux sont conservés directement posés sur les étagères dans les réserves, ou pire, lorsqu'ils sont empilés les uns sur les autres, sans boîte de conservation. Les rouleaux qui se trouvent en bas de la pile subissent ainsi des dommages, tels que des cassures structurelles du

laminé qui s'apparentent à des dommages de « second stade », irréversibles donc.

Conclusion

Malgré l'intérêt que suscite la peinture japonaise dans les collections occidentales, le format de présentation et la perception esthétique qui en découle restent encore souvent mal compris, ce qui rend complexes les conditions d'exposition, de conservation et de restauration de ces œuvres et les mettent parfois en péril. Paul Philippot écrivait déjà en 1985, il y a plus de vingt ans, que « la restauration, avant de devenir un problème technique est d'abord un problème culturel » (PHILIPPOT 1985 : 7).

La compréhension des enjeux et des problématiques que soulèvent ces œuvres nécessite de bien appréhender leur matérialité, tout comme leur « patrimoine culturel », afin d'accéder à une appréciation esthétique plus juste et plus appropriée. Il convient donc de résister à la tentative d'assimilation, à la tentation de mettre en valeur les œuvres selon nos propres critères. Il importe également de promouvoir une meilleure appréhension des particularités de leur exposition, de leur conservation et de leur restauration. Cependant, force est de constater que, même si l'on ne peut nier les progrès accomplis dans le traitement de ces enjeux, il reste fort à faire et que la sensibilisation à la conservation de ces œuvres a parfois un goût d'éternel recommencement.

Bibliographie

AKIYAMA, Terukazu. « Using scientific analysis in the art of historical study of old Japanese paintings. » *International Symposium on the Conservation and Restoration of Cultural Property*, Tōkyō National Research Institute of Cultural Properties, 1979 : 17-24.

AKIYAMA, Terukazu. *Kobunkazai no kagaku 30* [Science des biens culturels anciens]. 1985 : 41-49.

BOURDIEU, Pierre. *Esquisse d'une théorie de la pratique*, 1972. Éditions du Seuil, Paris, 2000.

LEGROUX, Coralie. « Le *kakejiku* ou le dialogue entre l'œuvre et sa monture. » *Cipango, Cahiers d'études japonaises*, n° 14, 2007 : 167-199.

NISHIKAWA, Kyotarō. « Koga no shūfuku hōhō oyobi gihō [Méthodes et techniques de restauration des peintures anciennes]. » *Zaigai nihon bijutsu no shūfuku* [La restauration des œuvres japonaises à l'étranger], Chūōkōron-sha, Tōkyō, 1995 : 108-117.

OKAKURA, Kakuzō. *Le livre du thé*, 1906. Traduit par Corinne ATLAN et Zéno BIANNU, Éditions Philippe Picquier, Arles, 1996.

PHILIPPOT, Paul. « La conservation des œuvres d'art, problème de politique culturelle. » *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie*, vol. VII, Université libre de Bruxelles, 1985 : 7-14.

ROCHE, Alain, *Comportement mécanique des peintures sur toile : dégradation et prévention*. CNRS Éditions, Paris, 2003.

TOISHI, Kenzō. « The Scroll Painting. » *ARS ORIENTALIS*, vol. 11, Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution Department of the History of Art, University of Michigan, 1979 : 15-25.

TOISHI, Kenzō et KENJŌ, Toshiko. « Difference of Wood Material as Buffer against Change of Atmospheric Humidity. » *Science for Conservation*, n° 6, 1970 : 25-36.

WINTER, John. *East Asian Paintings: Materials, Structures and Deterioration Mechanisms*. Archetype Publication, Londres, 2008.

YAMAMOTO, Gen. *Hyōgu no shiori : hyōsō no rekishi to gihō* [Le guide du montage : histoire et techniques du montage]. Geisōdō, Tōkyō, 1920 (vol. 1), 1924 (vol. 2), 1927 (les deux fascicules sont réunis en un seul volume), 1937, 1993.