

# PENSÉES D'UNE BARBARE EN ASIE

CLAIRE ILLOUZ

Restauratrice de peintures extrême-orientales

Lorsqu'il m'a été suggéré de relater mon expérience asiatique d'apprentissage de la conservation des peintures, j'ai craint d'ennuyer mes lecteurs avec une histoire que beaucoup connaissent, pour en avoir vécu de semblables. Aussi ai-je préféré résumer cette période, et partager avec eux certaines réflexions apparues au cours de ces années d'étude, puis d'exercice, du métier de restaurateur de peintures d'Extrême-Orient.

Mon passage en Asie en tant que stagiaire « immergée » a duré plusieurs années. Je suis partie très jeune à Taiwan, où j'ai pu me familiariser avec la pratique de la peinture chinoise, puis avec le métier de monteur-restaurateur. Il n'existait pas alors de structure d'enseignement universitaire pour ce métier, exercé depuis toujours par des artisans hautement spécialisés. Ce fut une première formation, chinoise donc, aux papiers asiatiques, ainsi qu'aux opérations élémentaires de conservation des peintures et calligraphies. Une attention particulière était portée à l'apprentissage du montage en rouleau vertical – opération fondamentale, comme on le sait, pour la présentation de ces œuvres.

C'est précisément cette opération de montage qui révèle un premier fait particulier concernant le sujet de la présente publication : le papier, dans ce métier, est certes primordial, mais il est rarement seul. Il s'entoure généralement d'autres éléments indispensables, constitués de matières très différentes, avec lesquels il est amené à cohabiter à long terme (soies, bois, métaux, et certains matériaux précieux). Il fallut donc me familiariser aussi avec ces matériaux, afin de savoir organiser et réaliser cet « objet composite » que constitue le rouleau, vertical ou horizontal.

Quelques années après, j'ai prolongé ma formation à Kyoto, dans l'atelier *Usami Shokakudo* du Musée National. Je me crus munie, à mon arrivée, d'un bon bagage de connaissances asiatiques : las ! Nouveaux papiers, nouveaux textiles, nouveaux outils, et nouveau langage pictural obligent, il fallut tout réapprendre. En effet, les différences sont importantes entre matériaux chinois et japonais de la peinture, et par conséquent, de la restauration. Leur usage a du, au cours des siècles, s'adapter aux besoins de chaque pays et de

chaque langage pictural. Ce métier a donc deux branches distinctes, spécifiques à chacune des deux cultures<sup>1</sup>.

Quel meilleur écho pouvais-je trouver au principe très asiatique de la fugacité de toute chose, et dans ce cas précis, de toute connaissance ? Le fait que dans un atelier japonais, on nous enseigne constamment – entre autres – à ne jamais être sûr de son savoir, afin de toujours se sentir en danger d'erreur afin de garder sa vigilance en éveil, est souvent venu, lui aussi, illustrer cette notion au fil des années.

Plus tard, il y eut le Musée national de Shanghai, autre atelier important où j'ai séjourné. Je tiens simplement à insister ici sur la cohérence de ces enseignements, dans lesquels la moindre opération est inextricablement liée à un ensemble d'autres, constitutives de la solide structure d'un métier vivant. L'apprentissage d'un savoir-faire manuel s'y trouve lié à un ensemble culturel, dont la connaissance devient vite indispensable pour comprendre les raisons des divers choix techniques.

Je ne m'attarderai pas ici sur ces années déterminantes, car les ateliers d'Asie, leurs atmosphères et leurs habitudes, sont désormais connus de beaucoup de nos lecteurs. J'ai préféré insister ici sur une notion particulière qui, citée sous son nom japonais, ne manquera pas de rappeler des souvenirs à certains : il s'agit du terme *gaijin*, un qualificatif très précis qui m'a accompagnée sans trêve pendant toutes ces années (« *gaijin* » = « personne extérieure », étranger). Notion commune à tous les pays du monde, elle se colore de diverses appréciations selon son contexte géographique. Pour un occidental en Asie, cela devient vite un véritable statut, souvent assez inconfortable dans un atelier dont les codes lui sont inconnus. Mais cet inconfort, très tenace malgré les efforts d'intégration et de politesse, peut présenter l'avantage du point de vue tout à fait privilégié de l'observation. Ineffaçable, cette position de « barbare » semble même dans certains cas décupler l'acuité de la perception. On peut alors en tirer parti, comme l'a si bien fait Henri Michaux lors de ses pérégrinations asiatiques<sup>2</sup>.

Très vite, je remarquai des particularités propres à chaque atelier où je pus séjourner. Je citerai pour exemple l'usage primordial du mur, dans les ateliers chinois, et celui, obligatoire, du sol, dans les ateliers japonais. Quelques semaines après mon arrivée à Kyôto, j'observais que les monteurs-restaureurs japonais ignoraient tout des pratiques de leurs homologues chinois,

**1** Claire Illouz, *Conservation des peintures en Chine et au Japon : différences techniques et culturelles*. In *Conservation Restauration des Biens culturels*, n° 12, p. 9-14. Paris, ARRAFU, 1998

**2** Henri Michaux, *Un barbare en Asie*, Paris, Gallimard, 1933.

bien que des peintures chinoises leur fussent souvent confiées. L'inverse était aussi vrai (même à Taïwan). Nous étions en 1979, et la Chine continentale s'ouvrait à peine. Ses échanges avec le Japon étaient encore difficiles, ce qui n'est plus le cas aujourd'hui.

Je remarquai bien d'autres différences purement techniques : Les fibres du *washi* étant distinctes de celles du *xuan zhi* (papier chinois), la mise en œuvre des différentes opérations de doublages, ou de mise en tension provisoire, ou l'action de joindre deux feuilles de papier, sont tout à fait différentes au Japon et en Chine. De même, j'observai de grands écarts dans la façon d'ordonner les papiers dans un montage, ainsi que dans les styles et proportions des rouleaux, ou le choix des brocarts, etc. Tous cela me permit, au fil des mois, de distinguer nettement les pratiques de ces deux pays.

Je voudrais évoquer maintenant ce que j'ai tenté de faire de toutes ces connaissances, une fois sortie d'un bain asiatique de plusieurs années : je veux parler de l'exercice de ce métier, après mon retour, en ma Barbarie natale.

À mon départ du Japon, il me semblait savoir beaucoup de choses : deux langues, les noms et usages des outils, papiers, brocarts, et accessoires, de ce métier complexe. Je connaissais les différents modes de présentation de la peinture en Chine et au Japon, leur histoire, règles, variations, styles, dommages courants. J'avais pris part à bon nombre d'interventions de traitements de conservation. Je savais manipuler et monter une peinture en rouleau, horizontal ou vertical, chinois et japonais ; je savais fabriquer et démonter un paravent. J'avais aussi pratiqué les techniques anciennes de la peinture. J'avais lu des textes, rencontré divers spécialistes, examiné diverses collections dans des musées et des temples, visité plusieurs fabriques de papier, comparé les ateliers, etc.

Incertaines, comme toutes choses, sont cependant les connaissances : nous les accumulons, les mettons en pratique, mais oublions l'essentiel : on ne sait jamais rien.

Rien en effet, de ce nouvel inconfort tout aussi tenace, mais d'un type nouveau, qui nous attend dans notre propre pays, et pour longtemps. Je veux parler de l'ignorance totale de la difficulté que représente la transplantation d'un métier conçu et exercé dans un contexte pictural donné, vers un continent à la culture picturale totalement distincte – la nôtre. Dans l'exercice du métier de restaurateur occidental de peintures d'Extrême-Orient, aucune adhésion complète à l'une de ces deux cultures n'est possible. C'est ce qui constitue non seulement l'inconfort permanent de cette profession, mais aussi ses défis incessants. Pour ma part, j'ai toujours trouvé cette obligation constante de questionnement comme des plus passionnantes.

Ayant enfin pu me mettre au travail, de surprenantes constatations se sont enchaînées sans tarder : il me fut bientôt demandé d'examiner des dommages jamais rencontrés par aucun artisan asiatique, et ce, avec l'urgence pour la restauratrice que j'étais de trouver des solutions viables. Montures tronquées, ou noyées dans du vernis, peintures sur soie thermocollées contre un mur, rouleaux entassés les uns sur les autres dans une armoire, paravents accrochés au mur, etc. Le constat des conditions de survie des peintures d'Extrême-Orient immigrées en Europe était souvent alarmant et je m'aperçus vite que les traitements traditionnels auxquels j'étais habituée ne suffiraient pas pour traiter de tels dommages. Beaucoup d'œuvres picturales étaient en danger de mort, et ce, sans que leurs propriétaires ne s'en doutassent.

Une autre observation augmentait ma perplexité : ces maltraitements s'exerçaient paradoxalement avec une vraie bonne foi, dans une réelle volonté de conservation. Les interventions catastrophiques n'avaient donc pas pour cause une quelconque altération de la fascination esthétique et spirituelle du public d'Occident pour l'art d'Extrême-Orient. Ce goût très ancien, cette admiration passionnée pour l'art asiatique, demeuraient généralement très vivaces et d'une grande sincérité chez les détenteurs de ces peintures.

Pourtant, on trouvera ici quelques exemples de ces mauvais traitements :

Chez les collectionneurs privés, il n'était pas rare de voir des rouleaux verticaux marouflés sur toile, puis encadrés, après avoir coupé leurs contours de soies. Certaines peintures étaient clouées sur un châssis, ou collées irrévérissiblement en plein, sur du carton ou de l'Isorel®. Les paravents, eux, se trouvaient souvent accrochés à plat sur un mur, parfois au dessus d'un chauffage, ou pliés à l'envers, ou démantelés, ou encore, munis de charnières de cuivre. Il arrivait aussi que leurs feuilles d'or soient encaustiquées ou vernies.

Dans les collections publiques, j'observais des problèmes de rangement ou de classement inappropriés. Des peintures montées en rouleaux s'empilaient, sans boîte de protection. Les œuvres étaient classées, faute de rubrique adaptée, parfois avec les peintures, parfois avec les arts graphiques et souvent sans mention d'origine. De graves erreurs de traitement étaient alors commises, notamment de fréquents doublages de peintures chinoises avec des papiers japonais. (Il existait d'ailleurs à cette époque, chez les conservateurs-restaurateurs, un usage généralisé du papier dit « japon », mais très peu de connaissance du papier dit « chine ».)

Enfin, chez les artistes, l'attrait exercé de longue date par tout papier en provenance d'Asie, donnait parfois lieu à des demandes de présentation irréalisables du genre : « J'ai fait un grand collage aquarellé sur papier népalais, de 4 m × 1 m : l'encadrer me coûtera trop cher, alors je préférerais le monter simplement en rouleau s.v.p. » ou bien « Pour mon exposition je dois

accrocher une trentaine de paysages horizontaux, au fusain sur papier de riz, de 1 m x 2,60 chacun : je voudrais juste les tendre sur un contreplaqué, pouvez-vous m'aider ? »

Ma première réaction fut de mettre ces erreurs sur le compte de l'ignorance : j'ai donc tenté un travail d'information du public concernant les matériaux de cette peinture, redoublant d'explications, luttant sans relâche contre un certain nombre d'idées reçues. Parmi celles-ci, citons les notions têtues de « papier de riz », ou de « montage sur soie »<sup>3</sup>.

Mais bientôt, de sérieux doutes sur l'efficacité de ces actions ont entraîné de nouvelles interrogations personnelles, comme :

« Que se passe-t-il exactement dans l'esprit d'un collectionneur privé qui encadre une peinture chinoise dont on a soigneusement coupé la monture ? »

Ou bien :

« Quelles sont les pensées qui font que la propriétaire d'un paravent japonais décide de l'accrocher à plat sur son mur ? »

Les réponses sont certainement multiples. Je remarque toutefois un caractère commun à ces interventions : elles ont toutes pour but premier d'intégrer l'œuvre dans son nouveau milieu, afin de la mettre en valeur, et de la conserver. Or, en tronquant le format d'une œuvre pour l'encadrer, ou en annulant les angles d'un paravent, il semble qu'on applique nos critères occidentaux de présentation (cadre rigide, verre, pas de soies, exposition murale à plat, etc.). Ces opérations ne tiennent malheureusement pas compte des matériaux qui constituent et entourent ces peintures, et réduisent donc au silence tout ce qui les relie à la culture dont elles sont issues (montures, formats, roulage ou pliage, etc.). Ce qui est conservé, c'est une sorte de beauté « hors sol », dépouillée de ses oripeaux. Leur format d'origine est perdu, leur mobilité est bloquée, et l'exposition permanente les fera indubitablement souffrir.

Il m'a semblé pouvoir distinguer dans tous ces choix de présentation autant de tentatives malheureuses – et souvent inconscientes – d'acculturation. L'on contemple alors sa peinture, sans savoir qu'on l'a rendue muette, et de plus, mise en danger.

Ne pourrait-on pas rapprocher ces choix de celui qui consiste à poser sur un socle un objet culturel d'Afrique ou d'Indonésie, pour pouvoir le contempler ? La question mérite d'être débattue. Mais cette comparaison risquée s'arrêtera là, pour une raison historique que j'expliquerai plus loin.

**3** Claire Illouz, *Les sept trésors du lettré*. EREC, Puteaux, 1985.

J'ai dit que les propriétaires agissaient en toute bonne foi, sans avoir conscience de leurs erreurs. Là aussi, il fallut s'interroger : pourquoi cette inconscience ?

Il apparaît vite que s'en étonner revient à oublier le poids de nos propres habitudes plastiques : faut-il rappeler que les principes qui régissent la mise en valeur et la contemplation des œuvres picturales en Occident sont presque antinomiques avec ceux de l'Asie ? Nous les résumerons ainsi : en Occident, la conservation et la mise en valeur d'une peinture ou d'un dessin implique son immobilisation et sa rigidification, alors qu'en Asie, la mobilité et la souplesse en demeurent les principes de base. En Asie, la contemplation d'une peinture implique la trajectoire temporelle d'un œil en mouvement, alors qu'une peinture occidentale est généralement perçue d'un seul regard, sans changement de point de vue<sup>4</sup>.

Le problème est donc bien difficile : la vraie connaissance de ces principes entraînerait-elle donc en Occident l'impossibilité d'accrocher une peinture d'Extrême-Orient chez soi ? Voilà une vraie difficulté, surtout pour les collections privées...

Là encore, éclate mon ignorance : je n'ai pas de réponse unique à ce problème. C'est pourquoi je demeure, après toutes ces années d'expérience, résolument pour les solutions au cas par cas, et les débats ouverts. Ceux-ci ont toujours ouvert la voie à des compromis intelligents, respectueux et viables, et surtout, réversibles. Il est heureux que la prise de conscience de ces différences culturelles fasse son chemin, bien qu'à petit pas, dans les collections d'Europe. Dans beaucoup de cas, il revient aux conservateurs-restaurateurs compétents de tenir compte de la trajectoire particulière de ces peintures, pour décider de traitements adéquats. Il reste néanmoins encore des murs d'incompréhension à abattre pour assurer une sécurité à l'existence de ces peintures immigrées qui sont désormais, à leur tour et bien malgré elles, des *gaijin* : expatriées depuis des années ou des siècles, elles risquent de subir, en plus des dommages habituels au papier et au textile, ceux de l'assimilation irraisonnée.

En ce qui concerne ces traitements, j'insisterai ici sur le choix des techniques de conservation : et pour cela, j'arrêterai là et fermement, la comparaison risquée plus haut avec les autres collections dites « extra-européennes », pour une raison très simple : nul n'ignore désormais qu'en dehors de la grande tradition occidentale de conservation des peintures, l'Extrême-Orient est la

<sup>4</sup> Pour plus de détails concernant cette incompatibilité : C. Illouz, *Peintures chinoises expatriées : problèmes d'immigration*. In *Arts Asiatiques, annales du musée des arts asiatiques Guimet et du musée Cernuschi*. Tome 68, p. 69-74. Paris, 2013.

seule région du monde où la civilisation qui peut s'enorgueillir d'une telle tradition, aussi ancienne que le langage pictural qui l'a fait naître. Ce métier, actuellement très actif, forme toujours sur place des étudiants, accueille les étrangers, et encourage les échanges avec les responsables de collections internationales. L'heure n'est donc plus, et c'est heureux, au rangement de ces peintures sous le vocable trop vague de « collections extra-européennes ».

La vivacité de ce métier en Asie est une grande chance pour nous. Quand nous avons affaire à ce patrimoine expatrié en souffrance, c'est à ses matériaux, dont la réversibilité n'est plus à prouver, et à leurs manipulations adaptées, que nous faisons appel, afin de préserver le plus possible son intégrité physique et culturelle. Les soies des rouleaux sont conservées, traitées, assemblées avec les papiers appropriés, et les montures sont reconstituées. Les paravents, après traitement des sections peintes, sont remontés avec l'habillage traditionnel des dessous. Des modes d'exposition temporaires adaptés au milieu sont mis en œuvre... Dans tous les cas, ces connaissances nous demeurent infiniment précieuses pour trouver les réponses justes aux difficiles problèmes de conservation que j'ai évoqués.

Certains Musées d'Occident, possédant des collections d'Extrême-Orient, l'ont compris très tôt, et encouragent depuis longtemps ce type de démarche. D'autres institutions, le regard probablement brouillé soit par des lourdeurs administratives, soit par des préjugés dont ils n'ont même pas conscience, font encore le choix de ne pas tenir compte, ou si peu, de l'origine de ces peintures. C'est pourquoi des erreurs irréversibles sont encore commises, et les tristes constats mentionnés plus haut, malheureusement, sont encore d'actualité en Europe, tant dans des collections privées que publiques.

En conclusion, je formulerai deux vœux, pour ces œuvres picturales sur papier ou sur soie, dont la beauté nous émerveillera encore longtemps, et qui nous clament que c'est à nous de trouver des solutions à leur conservation en milieu étranger : tout d'abord, celui d'approfondir, comme nous le faisons dans cette publication, la connaissance des matériaux qui les constituent, et les raisons historiques de leur usage.

Ensuite, celui de multiplier, le plus possible, les consultations enrichissantes avec des praticiens asiatiques. On sait qu'en Asie le souci de l'actualité du patrimoine expatrié, et des risques qu'il encourt, est de plus en plus aigu : il apparaît parfois chez le public de Chine, de Corée et du Japon, une réelle méfiance envers les gestionnaires de ces œuvres émigrées en terres « barbares ». Je fais donc ce second vœu sincère, au nom de la peinture et de l'estampe, d'une vraie confiance fertile et durable entre les conservateurs-restaurateurs des deux continents. Des échanges fructueux entre ateliers sont déjà à l'œuvre : il est important qu'ils continuent. Car ces œuvres asiatiques

déracinées, qui pour la plupart, ne retourneront jamais au pays, auront encore longtemps grand besoin de vrais spécialistes : ceux-ci, formés sur leur terrain d'origine, ont la chance de comprendre ces magnifiques langages picturaux d'Asie, que nos peintures immigrées risquent, faute de soins appropriés, de faire oublier.

---

Pour citer cet article : Claire Illouz, « Pensées d'une barbare en Asie », dans Claude Laroque (dir.), *Autour des papiers asiatiques*, actes des colloques *D'est en Ouest : relations bilatérales autour du papier entre l'Extrême-Orient et l'Occident* (organisé le 10 octobre 2014) et *Papiers et protopapiers : les supports de l'écrit ou de la peinture* (organisé le 30 octobre 2015), Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en février 2017, p. 197-204.

---