

# MALENTENDUS CULTURELS, ENJEUX DE LA CONNAISSANCE DANS LA RESTAURATION DES ŒUVRES EXPATRIÉES

CORALIE LEGROUX

Restauratrice de peintures asiatiques

Le terme malentendu peut être défini comme le résultat des stéréotypes qui nourrissent la perception de l'autre, engendrant une interprétation erronée ou maladroite de repères culturels différents.

Dans le monde contemporain marqué par la mondialisation et les échanges entre pays et donc entre cultures, il convient donc de rassembler les conditions favorisant la rencontre afin de bien appréhender ce qui fait la spécificité des œuvres expatriées que nous sommes amenées à rencontrer et à restaurer.

Cela suppose d'entrer dans la logique de l'autre tout en maintenant les fondements de notre propre culture, ce qui brouille, parfois souvent, les pistes.

Une des particularités de la peinture extrême orientale, et plus particulièrement dans les collections japonaises, est celle présentée en rouleau vertical ou *kakejiku*. Celle-ci ne rentre pas dans les catégories de classement occidental auxquelles nous sommes habituées. Il est en effet possible de l'associer à plusieurs disciplines à la fois.

Le support papier de l'œuvre incite en premier lieu à le classer comme relevant des *Arts Graphiques*. Cependant la technique picturale employée sur ces œuvres peut être associée à ce que l'on désigne en Occident comme une détrempe maigre, avec pigment et liant, faisant glisser le rouleau vertical dans la catégorie *Peinture*. Toutefois, les soies de montage qui entourent l'œuvre créent une confusion qui augmente d'autant plus lorsque le support de l'œuvre elle-même n'est plus du papier mais de la soie. Dès lors, le rouleau vertical se retrouve fréquemment identifié comme relevant de la catégorie *Textile*.

Il est donc essentiel de bien comprendre, de bien connaître ces œuvres présentées dans ce format particulier qu'est un rouleau vertical, afin de pouvoir les restaurer et les conserver.

Cette connaissance permet une meilleure appréciation à la fois esthétique et des conditions d'exposition qui lui sont associées.

Dans son traité intitulé « Le livre du thé », qui peut être lu comme une introduction synthétique, concrète, à la conception japonaise du rapport à la vie et à l'art, Okakura Kazukô écrivait :

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<sup>1</sup>.

Une des spécificités du rouleau vertical est d'avoir une durée d'exposition courte à l'inverse de ce à quoi nous sommes habitués. En effet, il est courant en occident d'exposer les peintures pour des durées d'exposition très longues, parfois permanente. Il n'y a qu'à se remémorer la trace laissée par une œuvre encadrée sur un mur, que nous avons toutes et tous eu l'occasion de constater, pour imaginer les conséquences que l'on pourrait qualifier de dramatiques, sur des œuvres en rouleau

Selon Toishi Kenzô<sup>2</sup> la durée d'exposition d'un rouleau vertical est conditionnée par le fait qu'après avoir été rangé longtemps, sa surface peinte a tendance à se contracter tandis que le dos se détend engendrant une certaine concavité de l'ensemble. Cette déformation désignée comme « premier stade » est réversible, le rouleau vertical revenant à sa forme originale une fois déroulé. Cependant, si le rouleau vertical reste exposé trop longtemps, cela conduit à une déformation dite de « second stade » qui, elle, est irréversible. Le rouleau vertical se déformera graduellement en vagues qui le traverseront latéralement. De plus, lorsqu'il devra être enroulé, il ne pourra l'être harmonieusement, ce qui augmente le risque de craquelures et de chute des pigments de la couche picturale.

L'auteur précise que ce « second stade » n'est pas observable au Japon où les durées d'exposition sont généralement courtes, que ce soit chez les particuliers amateurs ou dans les institutions où la durée d'exposition excède rarement deux mois et demi, voir un mois.

En effet, pour pallier ces problèmes qu'engendre une durée limitée d'exposition, notamment dans les institutions qui peuvent difficilement offrir à leur visiteurs des murs vides, un système de rotation permet d'exposer les œuvres

**1** OKAKURA Kazukô, *Le livre du thé*, édition Philippe Picquier, Arles, 1996, 1998, p. 51.

**2** TOISHI Kenzô, « The Scroll Painting », in *Ars Orientalis*, Volume 11, Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution Department of the History of Art, University of Michigan, 1979, p. 15-25.

montées en rouleau vertical, tout en adaptant la durée d'exposition à l'état de conservation de chaque rouleau vertical exposé.

Ainsi, pour certaines peintures particulièrement fragilisées, certaines personnes, comme Nishikawa Kyôtarô, 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 »<sup>3</sup>, à savoir des déformations dites de « second stade ».

Dans ce cas, il recommande de réduire la durée d'exposition et de l'envisager en terme de nombre de semaines et non de mois, ce qui pour un observateur occidental engendre souvent une certaine perplexité.

### Un allié précieux pour une meilleure conservation

La connaissance de l'objet roulé qu'est un rouleau vertical permet une compréhension de l'objet et de ses usages dont découle une meilleure appréhension des impératifs de sa conservation.

Un rouleau vertical est traditionnellement accompagné de sa boîte de rangement. 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 leur boîtes, de manière assez systématique malheureusement, lorsque ces œuvres ont rejoint les collections occidentales, est un élément supplémentaire de ce malentendu culturel qui touche ces œuvres.

En effet, une fois la contemplation du rouleau vertical achevée, il est ensuite rangé dans une boîte à ses mesures. De fait, les capacités hygroscopiques du papier japonais ou *washi* le rendent naturellement sensible aux variations thermiques et hygrométriques<sup>4</sup>. De plus, sa nature organique fait du papier un mets particulièrement apprécié des insectes et les dommages occasionnés par ceux-ci sont multiples. Ils peuvent, en se nourrissant du papier, engendrer des lacunes que le restaurateur devra combler, mais aussi causer des salissures par les fèces qu'ils laissent. Dans des cas plus rares, on constate des dommages dus à la terre et à la boue utilisée par certains types d'insectes pour faire leur nid<sup>5</sup>. Aussi il est nécessaire que le rouleau vertical

3 NISHIKAWA Kyôtarô 西川杏太郎, « Koga no shûfuku hôho oyobi gihô 古画の修復方法及び技法 : Historical Traditions in the Preservation of Japanese Art », in *Saigai nihon bijutsu no shufuku 在外日本美術の修復 : Restoration of Japanese Art in European and American Collections*, Chuokoron-sha Inc, Tôkyô, 1995, p. 113.

4 Par exemple, en milieu sec le papier s'assèche et se fragilise.

5 Les insectes incriminés et les dégâts qu'ils engendrent sont cités dans l'article de MORI Hachiro et ARAI Hideo, « Scroll Insect Damage », in *Science for Conservation*, n° 20, ed., EMOTO Yoshimichi et TANABE Saburôsuke, Tôkyô National Research Institute of Cultural

soit conservé dans un environnement stable. L'utilisation d'une boîte pour le ranger et le conserver lorsqu'il n'est pas exposé, est un facteur important pour sa bonne conservation.

La boîte fournit également une protection structurelle de l'ensemble du rouleau vertical, en évitant d'éventuels chocs ou en le protégeant d'un poids qui l'écraserait. C'est malheureusement ce que nous pouvons encore constater parfois, lorsque les rouleaux sont conservés, empilés les uns sur les autres, sans boîte de conservation. Les rouleaux se trouvant en bas de la pile ont ainsi des dommages, tels que des cassures structurelles du laminé qui, si l'on se réfère à la classification des dommages que nous avons évoqué précédemment, s'apparentent donc selon Toishi Kenzô à des dommages de « second stade », soit des dommages irréversibles.

La connaissance de l'Autre, de sa culture, permet donc une appréciation esthétique plus juste, plus appropriée, et une meilleure appréhension des enjeux d'une conservation adaptée au type d'œuvre.

## Une restauration en adéquation avec l'œuvre

Paul Philippot, écrivait déjà en 1985, il y a presque vingt ans, que « la restauration, avant de devenir un problème technique est d'abord un problème culturel »<sup>6</sup>.

Force est de constater que, même si l'on ne peut nier les progrès considérables concernant ces enjeux, nous avons souvent l'impression qu'il reste fort à faire et que la sensibilisation à la conservation de ces œuvres a parfois un goût d'éternel recommencement.

L'un des malentendus majeur que l'on rencontre à propos du format en rouleau vertical est justement celui de son format. En effet, ce format roulé et donc souple, contraste fortement avec les formats rigides qui prévalent en occident. Cette tradition de présentation sur châssis, a longtemps induit l'idée que le format roulé était dangereux<sup>7</sup>.

Properties, Tôkyô, 1981, p. 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 Restoration of Cultural Properties, Tôkyô National Research Institute of Cultural Properties, Tôkyô, 1999, 223 p.

**6** PHILIPPOT Paul, « La conservation des œuvres d'art, problème de politique culturelle », in *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie*, volume VII, Université Libre de Bruxelles, 1985, p. 7.

**7** Les nombreux dommages qui résultent du manque de compréhension des spécificités des œuvres asiatiques, plus particulièrement chinoises et japonaises, que je qualifie ici de

Nous pouvons en voir un exemple supplémentaire dans cette œuvre, qui a été pour le moins malmenée.



**Fig. 1.** Détail montrant la peinture au dragon avant restauration © C. Legroux

Cette œuvre fait partie des collections se trouvant conservées à la maison Clémenceau en Vendée. La maison de Georges Clémenceau est une ancienne maison de pêcheur peinte en blanc avec un toit de tuile, dans le style local, donnant sur l'océan atlantique. Cette maison et son jardin, qui ont été la résidence de campagne de l'homme politique à la fin de sa vie, ont été classés au titre de monument historique le 10 juillet 1970. La maison a été conservée « en l'état » depuis la mort de son illustre occupant, tout comme le mobilier et les objets personnels, issus de ses collections ou de cadeaux diplomatiques, qui en faisaient partie. Parmi eux, se trouvait donc cette œuvre, représentant un dragon.

Cette peinture, identifiée comme étant probablement de l'école Kano<sup>8</sup>, est peinte à l'encre de Chine sur soie.

.....  
malentendu culturel trouvent un écho particulier dans l'article de ILLOUZ Claire, « Peintures chinoises expatriées : problème d'immigration », in *Arts Asiatiques*, n° 68, 2013, p. 69-74.

**8** École de peintres créée par Kanō Masanobu au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle et dominant la peinture japonaise jusqu'à l'ère Meiji.

Cette œuvre dont on suppose qu'elle devait être présentée montée en rouleau vertical à l'origine, était alors exposée dans un mode de présentation traditionnel en Occident, c'est à dire encadrée sous verre.



Fig. 2. Détail montrant l'œuvre tendue sur châssis, une fois décadrée © C. Legroux

Nous sommes ici confrontés à ce que l'on pourrait qualifier de malentendu culturel majeur. Pour satisfaire le goût occidental de contemplation, le rouleau vertical a été coupé puis la peinture a été marouflée sur toile afin de pouvoir être encadrée.

L'œuvre a ainsi subi une dénaturation de son format et une atteinte à son intégrité, tant du point de vue esthétique que structurelle<sup>9</sup>. Car, même si cela peut sembler une évidence, les peintures montées en rouleaux verticaux ont été conçues pour ce format.

### Une technique en adéquation avec son format

De fait, la technique picturale de la peinture japonaise est très spécifique. Il n'y a pas de jeux d'épaisseur du médium pictural ou d'empâtements, comme on les retrouve dans la peinture occidentale.

9 LEGROUX Coralie, « Le *kakejiku* ou le dialogue entre l'œuvre et sa monture », in *Cipango – Cahiers d'études japonaises*, numéro 14, Paris, 2007, p. 167-200.

Comme nous l'avons dit, la technique picturale employée dans les peintures sur rouleau, est parfois associée en Occident à la technique de la *détrempe maigre*, à savoir une peinture où les pigments sont agglutinés par un liant en solution aqueuse. Dans la peinture extrême orientale et plus particulièrement dans la peinture traditionnelle japonaise, la cohésion entre les différents grains de pigments est assurée par la colle de peau jouant le rôle de liant.

Les travaux de John Winter, qui était un éminent chercheur à la Freer Gallery of Art à Washington, ont permis une compréhension plus fine de la façon dont ce liant enrobe partiellement les pigments et engendre paradoxalement une certaine fragilité qui est ingénieusement palliée par le mode de présentation de l'œuvre : l'enroulement.

Ainsi, les pigments sont protégés à la fois de l'air et de la lumière.

L'importance du format roulé n'est pas uniquement esthétique et n'a pas seulement pour vocation d'être en adéquation avec la technique picturale. Elle est aussi structurelle.

John Winter, écrivait à ce propos que :

La peinture au sens propre consiste en deux composants, la peinture [les pigments et le liant] et le support [...]. À cela s'ajoute un support secondaire [un doublage] comprenant une ou plusieurs couches de papier collées au dos du support [...], les brocards entourant l'œuvre, [...], etc. Ces derniers sont d'[égale] importance en ce qui concerne les mécanismes de l'ensemble de l'œuvre.<sup>10</sup>

En effet, le doublage d'une œuvre a vocation à renforcer celle-ci. Parmi les différents doublages qui constituent cet objet composite d'une grande cohésion qu'est un rouleau vertical, le premier doublage, directement au dos de l'œuvre, pourrait être comparé à la colonne vertébrale du rouleau.

Dans le cas de la peinture au dragon, cette colonne vertébrale a été retirée. La soie qui constitue le support de l'œuvre a été directement marouflée sur une toile de lin brute. Or la toile de lin et la soie sur laquelle a été peinte l'œuvre ne sont pas isotropes, elles ne partagent pas les mêmes propriétés physiques. Lorsque les variations hygrométriques et thermiques ont engendré des mouvements de la structure de la toile de lin, les tensions infligées à la soie de l'œuvre ont été trop fortes. Le résultat est que la soie, extrêmement

**10** WINTER John, « Deterioration Mechanisms in East Asian Paintings Some Considerations of Microscopic Structure and Mechanical Failure Mode », in International Symposium on the Conservation and Restoration of Cultural Property : Conservation of Far Eastern Art Objects, Tôkyô National Research Institute of Cultural Properties, Tôkyô, 1980, p. 29.

fragilisée et friable, s'est fissurée, a craqué et la répétition de ces phénomènes a entraîné la chute de nombreux morceaux de l'œuvre.



**Fig. 3.** La peinture au dragon en cours de restauration © C. Legroux

À ceci s'ajoute le fait que l'œuvre a été exposée dans des conditions inhabituelles, la mise sous cadre engendrant un mode de présentation occidental, accrochée de façon quasi permanente au mur,

Sans parler des conditions climatiques qui dans ce cas était très particulières car l'œuvre était accrochée dans une chambre très lumineuse, à cause d'une porte vitrée permettant d'accéder directement au jardin et à la plage<sup>11</sup>.

La restauration de cette œuvre a cependant été l'occasion de mettre au jour des problématiques importantes sur plusieurs points.

D'un point de vue éthique, il aurait fallu la remonter dans son format d'origine, en rouleau vertical.

D'un point de vue esthétique, le fait que la peinture soit privée de sa monture ampute l'œuvre d'une partie d'elle-même, si l'on considère qu'il existe une grande cohérence entre le contenu iconographique d'une œuvre, le style de monture et les matériaux qui lui sont associés.

**11** La situation de la maison en bord de mer, avec son accès direct sur la plage la rend particulièrement perméable aux embruns qui entraîne un milieu humide salé, fort peu compatible avec les critères de conservation des œuvres ou même du mobilier.



D'un point de vue conservatoire, le format roulé induit une durée d'exposition plus courte et permet une protection de l'œuvre contre les différents facteurs qui participent à sa dégradation potentielle (température, hygrométrie, facteurs extérieurs : insectes, chocs, etc.)

Cependant, d'un point de vue historique, voir mémoriel, la solution consistant à rendre son format d'origine à la peinture était impossible.

En effet, l'histoire de cette œuvre et à travers elle de son propriétaire, ne rendait pas ce projet réalisable.

Du fait du classement du lieu il fallait que l'œuvre puisse réintégrer son cadre d'origine, qui avait été envoyé en restauration également chez un doreur.

Le statut très spécifique d'œuvre expatriée et ce type de configuration, où la seconde vie de l'œuvre en France prône parfois sur ses origines même, nécessitent de parvenir à un compromis.

Il convenait donc de trouver un format qui puisse rejoindre les deux cultures et permette de présenter l'œuvre sans la mettre en danger.

La solution qui a été trouvée est un compromis quand au format de présentation. L'œuvre devant être remise à plat pour pouvoir réintégrer son cadre, le format dit *wagaku* que l'on pourrait traduire par « cadre à la japonaise » a été proposé. L'intérêt technique de ce format, qui a été réalisé sur mesure, est que l'œuvre est placée sur une structure similaire à celle que l'on retrouve au Japon dans le format du paravent, soit une structure interne, construite avec un treillage en bois léger, recouverte de plusieurs couches de papier *washi*.



Fig. 4. Le format dit *wagaku* © C. Legroux

Cette solution permet une mise à plat de l'œuvre, sans que les variations hygrométriques et thermiques ne se répercutent sur le support de soie qui la constitue, puisqu'elles sont absorbées par les différentes couches de papier.

Bien que l'idéal eût été de remonter cette œuvre en rouleau, pour les raisons que nous avons évoquées précédemment, la compréhension et la connaissance de ce type d'œuvre et de sa culture d'origine a permis de résoudre les problèmes complexes qui étaient en jeu.



Fig. 5. Détail montrant la peinture au dragon après restauration © C. Legroux

Cependant « la tentative d'assimilation, en mettant en valeur l'œuvre selon *nos* critères » comme l'a très bien décrit Claire Illouz<sup>12</sup> est, extrêmement, réductrice. Cela est d'autant plus flagrant lorsque l'on considère les rouleaux verticaux. En effet la monture qui est souvent arrachée pour ne conserver que l'œuvre, participe à la cohérence de l'œuvre elle-même tant d'un point de vue esthétique que d'un point de vue structurel ou technique.

Ainsi, la prise en compte de ces différents aspects est indispensable pour mener à bien la restauration de ces œuvres dans le respect, *autant que faire se peut*, de leur intégrité culturelle.

Cela est d'autant plus vrai pour des œuvres venues du Japon, mais aussi de Corée ou de Chine, pays où il y existe une très longue et forte tradition de technique picturale, montage, conservation et restauration des œuvres.

Il est donc impératif d'avoir une bonne compréhension du type de format, de son usage, de ses spécificités non seulement techniques mais également culturelles, afin d'éviter que ce malentendu ne se reproduise, ou pire ne se perpétue.

---

Pour citer cet article : Coralie Legroux, « Malentendus culturels », 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. 205-215.

---