

# QUESTIONNEMENT DE LA TRADITION EN RESTAURATION : SURVOL DES QUINZE DERNIÈRES ANNÉES EN CHINE ET À TAIWAN

CAMILLE SCHMITT

Docteur en histoire de l'art, Restauratrice d'œuvres d'art graphique d'Extrême-Orient

Il convient de rappeler qu'en Chine, et plus largement en Extrême-Orient, la très grande majorité des œuvres picturales sont réalisées sur un support de papier ou de soie. Alors que l'Occident classe les œuvres chinoises (des calligraphies et des peintures) entre l'art graphique et la peinture, celles-ci ne peuvent en réalité être rattachées totalement ni à l'un ni à l'autre. La couche picturale (de l'encre et des couleurs traditionnelles avec un liant à la colle de peau) est très mince et pénètre parfois totalement le fin support.

Le support est donc parfois textile, mais le papier est omniprésent, si ne n'est pas en tant que support, toujours en tant que renfort (doublage). Le papier employé aujourd'hui est en majorité du papier *xuan*<sup>1</sup>, et ce probablement depuis la fin de la dynastie Ming (fin du XVI<sup>e</sup> siècle), autant dire que presque toutes les œuvres chinoises que nous avons à restaurer aujourd'hui comportent ce type de papier spécifique.

En Chine, on ne distinguait pas la restauration des œuvres d'art de celle des livres, puisque les deux catégories étaient conservées dans des bibliothèques, depuis plus de deux mille ans et que livres et peintures étaient anciennement présentés de la même manière : en rouleaux<sup>2</sup>.

Ce n'est que depuis la création des musées que les manuscrits sont clairement distingués des œuvres d'art, suivant un concept totalement occidental mais qui reste peu valide dans le contexte culturel chinois, puisque les calligraphies sont des manuscrits. Ces changements dans la société chinoise

**1** Cen Delin, « Le papier *xuan* dans la restauration des peintures et calligraphies chinoises », *Arts asiatiques*, 68, 2013, p. 87-90.

**2** Citons par exemple Fan Wei des Jin occidentaux (265-316) qui possédait plus de 7 000 volumes. Jean-Pierre Drège, *Les Bibliothèques en Chine au temps des manuscrits (jusqu'au X<sup>e</sup> siècle)*, EFEO, vol. CLXI, 1991, p. 146.

correspondent bien entendu à l'adaptation avec le contexte international<sup>3</sup>, une réponse au complexe chinois de l'avancée technologique occidentale, qui remet en question la tradition depuis la fin du 19<sup>e</sup> siècle.

La tradition de la restauration est très ancienne en Chine, puisqu'à la veille de la dynastie Tang, au VI<sup>e</sup> siècle, les bases techniques du montage sont déjà fermement posées<sup>4</sup> : les monteurs doublent les œuvres de papier et forment des rouleaux, ils apprêtent le support et restaurent les documents.

Un lettré chinois du IX<sup>e</sup> siècle, Zhang Yanyuan (張彥遠, 815-876) indique que le montage et la restauration (décrits sous les termes 裝, 背, 裝褳, 裝護 et 裝背<sup>5</sup>) étaient très importants : il décrit la colle de montage, la table et les instruments de montage<sup>6</sup>, et attire l'attention sur le choix du papier de doublage : il déconseille de doubler les œuvres avec du papier apprêté, en précisant que cela crée des plis et des décollements, et recommande l'emploi de grande feuilles de papier non apprêté (dit « cru », *shou*) blanches, lisses et fines<sup>7</sup>. De plus, les feuilles de doublage, indique-t-il, ne doivent pas être rejointoyées au niveau des figures tracées au recto. Elles doivent être posées en quinconce, de façon que les raccords ne se fassent pas au même endroit à l'enroulement.

Les références aux ouvrages anciens, en particulier au *Traité de montage*<sup>8</sup> écrit au XVII<sup>e</sup> siècle, sont bien ancrées dans tous les ateliers de restauration

- 3 Le Nantong bowuguan en 1904 créé à Nantong par un Chinois. À cette époque, entre autres, le musée de Shanghai avait déjà été créé en 1871 par la société royale asiatique d'Angleterre.
- 4 Cette phrase de Shen Yue 沈約 (en 507) du royaume du Sud confirme que sous les dynasties du Nord et du Sud, le métier de monteur est déjà établi : « Les documents et les Classiques une fois écrits et terminés sont montés et teintés » (又寫集眾經, 皆令具足, 裝潢染成). Yu He 虞穌 (en 470), dans son *Propos sur le montage des livres* (*Lun shubiao 論書表*) indique que Fan Ye (范曄 398-445) montait (*zhuangzhi 裝治*) remarquablement les rouleaux horizontaux. Wen Tai-Shiang 溫台祥, Pu Yen-Kuan 浦彥光, Yang Shih-Jung 楊時榮, « Shi shuji zhuanghuang yu baocun guanxi yanjiu 釋書籍裝潢與保存關係研究 [Commentaire sur la relation entre le montage et la conservation des livres] », *Taiwan tushu guan guanli jikan*, 3 juan n° 3, juillet 2008, p. 103.
- 5 Que l'on peut traduire littéralement par « mise en valeur par des habits » ou « pose d'un dos » ou « protection ». William Reynolds Beal Acker, *Some T'ang and pre-T'ang Texts on Chinese Painting*, Leiden, Brill, 1954, p. 59-382, p. 203, 210, 211, 242, 243, 245 et 246.
- 6 Zhang Yanyuan recommande de fabriquer une table en laque (remarquons que le terme employé aujourd'hui est le même – *an 案*), et d'employer une règle (*jie 界*, qui est un terme employé aussi cinq siècles plus tard par Tao Zongyi 陶宗儀 1316-1403, dans le *Huasuo ji*, 畫塑記) de façon à respecter l'équerrage. Nous nous écartons là de la traduction de Acker, qui semble moins probable. Acker, *ibid.*, p. 248.
- 7 Acker, *ibid.*, p. 248.
- 8 *Zhuanghuang zhi* (*Traité de montage*), ouvrage écrit par Zhou Jiazhou 周嘉胄 (1573-1620) *Zhaodai congshu 招待叢書*, Shanghai, Guji chubanshe, 1988, fac-similé d'une édition du

aujourd'hui, et forment, en parallèle de l'enseignement de maître à élève, une tradition de la restauration. Cet enseignement est présidé par une éthique finalement assez proche de la nôtre, avec leurs notions de réversibilité, de transmission, de prévention<sup>9</sup>.

Cette tradition a perduré jusqu'aujourd'hui et est transmise de maître à élève, dans les ateliers des musées et les ateliers privés. Le musée du Palais de Beijing, par exemple, ayant perdu après la guerre la totalité de son effectif de restaurateurs provenant des ateliers impériaux, a, dans les années 1960, employé des maîtres renommés de Shanghai, de la tradition de Suzhou et de Yangzhou, dont Sun Chenzhi (孫承枝) et Sun Xiaojiang (孫孝江), qui ont introduit à Beijing la tradition de Shanghai.

Au musée de Shanghai, les ateliers pratiquent en majorité la tradition de la ville de Yangzhou, ville renommée pour avoir concentré beaucoup de lettrés<sup>10</sup> et de collections, et possédant ainsi une forte tradition de restauration et de montage d'œuvres d'art.

Depuis une dizaine d'année, sentant la nécessité de répondre au contexte international, les grandes villes chinoises ont mis en place des écoles de restauration suivant les exemples occidentaux, et notamment la France.

Voici la liste des principales écoles de restauration qui se sont montées en Chine à ce jour :

- le Département de restauration de l'université de Tainan (TNNUA, Tainan national University of the Arts, 台南藝術學院) à Taiwan est la plus ancienne (1998)
- les départements de restauration de l'université des Arts visuels, à Shanghai (SIVA, 復旦大學上海視覺藝術學院)
- le Département de restauration de l'académie centrale des Beaux-arts de Beijing (CAFA, 中央美術學院),
- l'Institut des biens culturels historiques de Beijing (Wenbo, 北京文博學院)
- l'Université de Beijing (PKURC 北大資源學院)
- l'École normale de la capitale (CNU 首都師範大學)

xix<sup>e</sup> siècle, incluant la préface de Zhang Chao (1659-1707). Ouvrage partiellement traduit en français dans Camille Schmitt, *La médecine de l'art, conservation-restauration traditionnelle des peintures chinoises montées en rouleaux, à partir de textes de la dynastie Ming*, Arles, Philippe Picquier, juin 2011.

**9** Camille Schmitt, *ibid.*, p. 173-197.

**10** Les lettrés étaient à la fois hommes politiques, écrivains, peintres, philosophes et collectionneurs passionnés. La conservation de leurs collections était une préoccupation quotidienne.

- le Collège de Jinling à Nanjing (JLXY 金陵學院金)
- l'Institut technique du Hunan, à Yongzhou (HUSE 陵科技學院)
- l'Université des arts de Nanjing (NJARTI 南京藝術學院),
- l'Université de Baoding au Hebei (BDU 保定學院)
- (en cours de création) le Département de restauration de l'académie des Beaux-arts de Guangzhou (GZarts 廣州美術學院).

Ces écoles de restauration sont une réponse à la volonté de l'État chinois d'adopter partiellement des structures occidentales, afin de relayer l'enseignement traditionnel de maître à disciple.

Pour citer un exemple, présentons l'école des arts visuels de l'Université Fudan de Shanghai, dont le département de restauration de peintures et calligraphies forme une douzaine d'étudiants par promotion. Le professeur principal est Sun Jian 孫堅, issue de la formation classique de l'atelier de restauration du musée de Shanghai, et ayant suivi les enseignements de son maître Yan Guirong 嚴桂榮. Les infrastructures et les matériaux suivent point à point ceux de l'atelier du musée de Shanghai, et la discipline suit strictement les enseignements que Sun Jian a acquis tout au long de sa carrière dans l'atelier du musée. Mais le formateur le plus jeune se permet d'introduire la notion du doute scientifique et des tests comparatifs. De même, les élèves sont envoyés faire des stages dans des ateliers étrangers, et sont donc amenés à suivre un autre courant de formation. Par ailleurs, et c'est le sujet des cours effectués par l'auteur du présent article en 2014 dans cet établissement, l'école demande aux élèves de réaliser, à la manière des écoles de restauration occidentales, des mémoires de fin d'année portant sur une ou plusieurs œuvres restaurées, structurés de la même manière que ceux des écoles occidentales, et appuyés par des analyses scientifiques réalisées par le département de chimie.

Le musée du Palais de Beijing (dans la Cité interdite *intramuros*), lui, possède un atelier de restauration et de montage des peintures et calligraphies au sein du Département des techniques scientifiques (*kejibu* 科技部). Dix-sept restaurateurs y travaillent, et trois maîtres seniors forment actuellement des jeunes, souvent diplômés des écoles (de l'Académie centrale des Beaux-arts ou du département scientifique de l'université de Beijing). L'enseignement se transmet toujours de maître à élève, et s'inscrit dans une lignée. Il y a ainsi la lignée de Zhang Yaoxuan 張耀選 (deux maîtres lui sont encore rattachés), celle de Yang Wenbin 楊文彬 (quatre disciples), celle de Sun Chengzhi (un disciple) et celle de Sun Xiaojiang (son disciple ne transmet plus aux jeunes). Mais force est de constater une modification profonde des structures comme par exemple en 2014 la scission du Département de restauration des peintures

et calligraphies (科技部書畫處) en, d'un côté, l'atelier de restauration des peintures et calligraphies et, de l'autre, celui de textiles (絲織品工作室) qui ne s'occupe naturellement pas des peintures et calligraphies sur soie, mais notamment des tapisseries qui originellement étaient aussi restaurées par le département des peintures et calligraphies, puisqu'elles aussi sont doublées de papier.

Certains matériaux de la tradition ont été remis en question. En 2009, Yang Zehua, le responsable du département de restauration des peintures et calligraphies a mentionné des modifications temporaires de certains matériaux<sup>11</sup>. En effet, il s'agissait de bénéficier de fonds des États-Unis afin de restaurer le pavillon Juanqin 倦勤齋 de la Cité interdite, grande chambre dont les murs et le plafond étaient entièrement recouverts de peintures sur papier en trompe l'œil<sup>12</sup>. La méthode de protection de la face, qui consistait à employer de la colle de farine et des papiers huilés a été remplacées par des papiers à fibres longues et de la colle d'algue<sup>13</sup>, après des essais scientifiques menés par l'atelier de restauration lui-même. Ce type de pratique était totalement nouveau pour l'atelier, et cela correspond à une volonté de montrer que les restaurateurs sont prêts à adopter partiellement des méthodes scientifiques occidentales. Il faut noter toutefois que ces modifications formelles ne transforment pas les pratiques transmises, ni les gestes de base (examen, nettoyage, protection de la face, dédoublement, choix des matériaux de doublage, comblements, remise au ton des lacunes, choix de la monture, assemblage, finitions).

Les méthodes scientifiques sont de plus en plus présentes à l'atelier de restauration du musée du Palais. Outre les référencements des matériaux avec prise de macrophotographies des supports soie et papiers, avec analyse des fibres de papier et archivage des données, on note également l'utilisation des pH-mètres, la mesure du pH étant devenue courante.

De manière générale, les matériaux fondamentaux, comme la colle et le papier, dont la fiabilité a été testée, sont utilisés à l'identique, sans changement. Il est vrai que l'Occident s'intéresse peu au papier *xuan*, dont les qualités hygroscopiques ne correspondent pas aux attentes et aux habitudes des praticiens occidentaux. En Chine, le papier *xuan* de très bonne qualité

**11** Yang Zehua, « L'utilisation de la colle d'algue et du non-tissé dans la restauration des peintures chinoises », *Arts asiatiques*, 68, 2013, p. 75-80.

**12** Nancy Berliner (éd.), *Juanqinzhai, in the Qianlong Garden, The forbidden city, Beijing*, World Monuments fund, Scala, 2008.

**13** La méthode adoptée était probablement d'influence japonaise. Il faut remarquer que souvent, les méthodes occidentales sont adoptées indirectement, par le biais du Japon.

atteint depuis cinq ou six ans des pics de valeur dans les maisons de vente aux enchères, en particulier les rames d'anciens papiers, antérieurs à 1980.

Le musée du Palais de Beijing a essayé de faire recréer dans une fabrique traditionnelle un certain type de papier, spécifique à la cour impériale, non pas un papier *xuan*, mais un papier disparu, le papier Gaoli. Celui-ci servait au montage de certaines œuvres de grande taille appelées *tieluo*. Mais pour l'instant, comme l'a expliqué Yang Zehua lors du colloque de 2009, le résultat n'est pas satisfaisant<sup>14</sup>. Étant donné la vitalité économique de la Chine d'aujourd'hui, et l'intérêt tout récent des Chinois aisés pour les matériaux anciens de qualité, nous pouvons espérer que les fabriques vont se lancer dans des créations de ce genre de matériaux spécifiques, comme c'est déjà le cas dans certaines fabriques, comme par exemple Wang Liuji à Jingxian, qui propose des papier Xuan à l'ancienne, sans ajout de chlore et avec un battage à la main des fibres.

Pour conclure, il semble que pour l'instant cette maxime chinoise continue d'être appliquée, qui veut que l'on utilise « les sciences occidentales en tant que moyen, les sciences chinoises en tant que fondement » (以中學為體以西學為用). L'influence occidentale en Chine se ressent en particulier dans les structures de formation des élèves et dans l'emploi de matériaux qui ne perdurent pas dans l'œuvre (protection de l'œuvre, réintégrations). Les échanges sont pour l'instant très restreints, mais ils augmentent doucement, et il nous reste, à nous occidentaux, à nous intéresser aux méthodes et aux matériaux pour mieux comprendre ces spécificités de la Chine.

---

Pour citer cet article : Camille Schmitt, « Questionnement de la tradition en restauration », 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. 216-221.

---

**14** Cao Jinglou 曹靜樓, Wu Zhong 吳種, Chang 常潔, « Fang Qianlong gaoli zhi de gongyi yanjiu (仿乾隆高麗紙的工藝研究 [Étude sur les essais de reproduction du papier Gaoli de Qianlong]), in Yu Ziyong (éd.), *Gugong bowuyuan wenwu baohu xiufu shilu*, Beijing, Zinjincheng chubanshe, p. 188-203.