



Jeune femme coiffant un jeune homme : la redécouverte d'une œuvre d'Okumura Masanobu (1686-1764)

par Marie-Lise Lahaye, Coralie Legroux
et Mélanie Moreau

Œuvre originale d'Okumura Masanobu, l'un des représentants les plus brillants de l'*ukiyo-e*, la *Jeune femme coiffant un jeune homme* interpelle par son histoire, sa technique et ses qualités esthétiques. Conservée aujourd'hui dans les collections des musées d'Art et d'Histoire de La Rochelle, sa restauration récente a levé le voile sur une création éclectique, emblématique de la production artistique japonaise au XVIII^e siècle.

La restauration de la *Jeune femme coiffant un jeune homme* d'Okumura Masanobu (fig. 1 et 2) s'inscrit dans un vaste programme, débuté en 2008, d'étude et de mise en valeur des collections d'art asiatique des musées d'Art et d'Histoire de La Rochelle. Dans le domaine des arts graphiques, ces recherches ont permis la redécouverte et l'identification de l'œuvre.

Cette peinture est emblématique du mouvement *ukiyo-e*¹ au Japon au cours du XVIII^e siècle. Après des décennies de violents conflits entre seigneurs féodaux, le régime militaire, ou shogunat, institué par Tokugawa Ieyasu en 1603, permet d'instaurer une paix et une stabilité durables au Japon, qui va connaître alors un isolement relatif pendant près de deux siècles. La période Edo est marquée par un épanouissement exceptionnel des arts dans tous les domaines, favorisé par le développement économique des centres urbains et l'apparition d'une riche culture citadine. C'est dans ce contexte culturel bouillonnant, en particulier à Edo et Kyôto, que se poursuivent les courants classiques de la peinture japonaise et qu'émergent également de nouveaux mouvements artistiques qui font de l'époque Edo l'une des périodes les plus riches et les plus éclectiques de l'histoire de l'art japonais. Okumura Masanobu, par ses talents d'innovation, tant technique qu'esthétique, joua un rôle majeur dans le renouvellement de la création artistique japonaise au XVIII^e siècle.

Les recherches au sein des différents services d'archives ont permis de retracer une partie de l'historique de la peinture d'Okumura Masanobu, depuis son entrée dans les collections du musée Guimet à Paris à son

arrivée à La Rochelle. Les échanges avec Hélène Bayou, l'examen des étiquettes figurant sur l'œuvre, ainsi que son étude stylistique et iconographique ont permis d'une part, de confirmer son attribution à Okumura Masanobu et, d'autre part, d'attester son appartenance initiale aux collections du musée Guimet. Il restait alors à déterminer dans quelles circonstances cette peinture avait quitté Paris pour rejoindre la Rochelle.

La restauration d'une œuvre est souvent une occasion unique d'en approfondir la connaissance, que ce soit sur le plan historique, esthétique ou encore technique, permettant parfois de mettre en lumière certains aspects particuliers. Ce fut notamment le cas pour la peinture intitulée *Jeune femme coiffant un jeune homme*. L'originalité du sujet traité, la rareté et la complexité de la mise en œuvre technique, les qualités esthétiques indéniables représentatives de l'œuvre d'Okumura Masanobu, mais aussi son historique au sein des collections publiques, sont autant d'éléments qui en ont motivé la restauration.



1. Okumura Masanobu (1686-1764). *Jeune femme coiffant un jeune homme*. Avant restauration. Époque Edo (1615-1868), XVIII^e siècle. Encre et pigments sur papier. H. 1,27 ; L. 0,47. La Rochelle. Musées d'Art et d'Histoire. Dépôt du musée national des Arts asiatiques-Guimet, 1929. Inv. MG 10368/MAH.D.1929.1.1.



2. Fig. 1 après restauration.



3. Détail de la fig. 1 : la signature de l'artiste

Okumura Masanobu et l'*ukiyo-e*

Okumura Masanobu (1686-1764) fut l'un des représentants les plus brillants et les plus novateurs de l'*ukiyo-e*, symbole du goût des citadins pour le divertissement et les différents lieux de plaisirs. Formé à l'école Torii, influencé par l'un des premiers grands maîtres de l'estampe, Hishikawa Moronobu (1618-1694), considéré comme le père de l'*ukiyo-e*, et initié à la perspective occidentale, il contribua lui-même de manière décisive à l'essor de ce courant artistique dans la première moitié du XVIII^e siècle. Artiste et éditeur, il fut à l'origine, en 1742, de l'impression de gravures sur bois en deux couleurs (rose et vert) ou *benizuri-e*. Réputé pour ses estampes d'acteurs et de jeunes femmes (*bijin-ga*), il réalisa également des peintures, plus rares, à l'image de cette *Jeune femme coiffant un jeune homme*. Dans cette œuvre, peinte à l'encre et aux couleurs sur papier et signée de son nom d'artiste Bunkaku (fig. 3), Masanobu propose une vision inhabituelle du thème classique de la courtisane coiffée par sa servante. En effet, une jeune femme, debout, coiffe la chevelure, non d'une courtisane, mais d'un jeune homme, assis, portant un sabre à sa ceinture, appartenant certainement à la classe des *samurai*. Le cadre resserré et l'absence de décor mettent en valeur cette scène intime, tandis que la monumentalité des silhouettes et l'emploi de lignes épaisses

contrastent avec la souplesse des corps et la délicatesse du traitement pictural. Ce sont autant de caractéristiques du style de Masanobu. En outre, l'emploi d'un noir profond et brillant, donnant l'illusion de la laque grâce à un mélange d'encre (*sumi*) et de colle, témoigne de son statut de maître de la peinture à effet de laque ou *urushi-e*.

L'iconographie est sans doute à mettre en lien avec le répertoire traditionnel du théâtre Kabuki. On retrouve ainsi une scène similaire chez Hishikawa Moronobu (1618-1694)² : interprétée comme exprimant les sentiments amoureux d'une femme coiffant son amant, l'œuvre de Moronobu peut également être décryptée comme faisant référence à une représentation théâtrale (montrant alors deux acteurs) issue de l'histoire de la vengeance des frères Soga. Ce classique du théâtre Kabuki raconte comment Soga Jûrô, avant de pouvoir venger son père, rend visite pour lui faire ses adieux à son amante Ôiso no Tora, qui le coiffe.

Une autre œuvre, appartenant à la collection Harari, stylistiquement assez proche de celle de Masanobu et intitulée *Jeune femme coiffant un samourai*, réalisée vers 1740 par un auteur anonyme, fait l'objet d'une double lecture analogue dans le catalogue de la collection : sur cette peinture sur papier, les robes des personnages ne portent pas de noms d'acteurs, détail qui permet d'émettre l'hypothèse selon laquelle il s'agirait d'une illustration directe, sans passer par le truchement d'une théâtralisation liée au Kabuki, de cet épisode de la revanche des frères Soga.

Compte tenu de l'iconographie et des détails de la peinture de la *Jeune femme coiffant un jeune homme*, cette double interprétation semble également pouvoir s'appliquer à l'œuvre d'Okumura Masanobu.

Les collections d'art asiatique des musées d'Art et d'Histoire de La Rochelle

Cette œuvre appartient à un ensemble de peintures extrême-orientales déposé par le musée national des Arts asiatiques-Guimet à La Rochelle en 1929.

Grâce à une politique active de dépôt des collections nationales en région, les premières décennies du XX^e siècle constituèrent une période d'enrichissement notable des collections rochelaises d'arts de l'Asie. Outre les deux dépôts consentis par le musée Guimet, l'un en 1914, l'autre en 1929, les musées rochelais bénéficièrent en 1923 d'un important dépôt du musée national de la Marine, alors musée naval du Louvre³. Ces envois successifs venaient alors compléter un ensemble déjà riche d'art extrême-oriental essentiellement japonais et chinois, constitué au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle grâce à la générosité de personnalités rochelaises et charentaises. Le legs du baron Charles-Gustave Martin de Chassiron (1818-1871)⁴ est, à ce titre, exemplaire. Ces œuvres (fig. 4 à 6), réunies avec passion et une remarquable sagacité lors de son voyage en Asie orientale entre 1858 et 1860, soit peu de temps après la réouverture des frontières japonaises aux étrangers, forment le socle des collections asiatiques rochelaises⁵. À la suite des mouvements d'œuvres successifs entre les différents musées rochelais, les collections d'art asiatique sont aujourd'hui conservées au musée d'Orbigny-Bernon⁶.



4



5



6

4. Minkoku. Netsuke représentant un homme debout avec un enfant. Époque Edo (1615-1868), XIX^e siècle. Ivoire, H. 4,7 cm ; L. 3 cm. La Rochelle. Musées d'Art et d'Histoire. Legs Chassiron, 1871. Inv. MAH.1871.6.132.

5. Peigne (*kushi*). Époque Edo (1615-1868), XIX^e siècle. Bois laqué avec décor en *hiramaki-e* d'or. H. 0,049 ; L. 0,109. La Rochelle. Musées d'Art et d'Histoire. Legs Chassiron, 1871. Inv. MAH.1871.6.46.

6. Écritoire (*suzuribako*). Époque Edo (1615-1868). Bois laqué avec décor en *hiramaki-e* et *takamaki-e* d'or, *nashiji*, *makigai*, rehauts de laque rouge et métal. L. 0,211 ; l. 0,227 ; H. 0,035. La Rochelle. Musées d'Art et d'Histoire. Legs Chassiron, 1871. Inv. MAH.1871.6.36.

Les pérégrinations de la *Jeune femme coiffant un jeune homme*, de Paris à La Rochelle

Lors de sa redécouverte dans les réserves du musée d'Orbigny-Bernon en 2009, la *Jeune femme coiffant un jeune homme* comportait deux étiquettes qui constituèrent le point de départ de nos investigations.

La première étiquette mentionnait le numéro « EO 14 » (fig. 7). Les numéros en « EO » renvoient à un cahier inventariant les biens relevant de l'« Ethnographie d'Extrême-Orient »⁷ dont la rédaction a certainement été lancée au début des années 1930⁸. C'est à cette période, en effet, que, sous l'impulsion d'Étienne Loppé (1883-1954), alors directeur du Muséum d'Histoire Naturelle de La Rochelle, une partie de ces objets fut transférée du Muséum au musée d'Orbigny-Bernon pour qu'ils y soient exposés de manière permanente dans les salles du premier étage. À cette époque, le

musée d'Orbigny-Bernon conservait déjà des œuvres asiatiques provenant notamment des dépôts du musée Guimet, à l'instar, nous le verrons, de notre peinture. Le numéro d'inventaire « EO 14 » correspond ainsi à cette entrée : « Kakémono : un Japonais et sa coiffeuse » « Okou-Moura, Massa-Nobou – signé Boun Gakou – 17-18^e siècle » (étiquette Guimet) Japon Guimet (n° 10918) ou 10368 ». Quant à la seconde étiquette, dont on ignore si elle a été apposée sur l'œuvre avant ou après son arrivée à La Rochelle, elle donnait les indications suivantes : « Okou-moura Massa-nobou. Signé : Boun-gakou. (XVII^e-XVIII^e siècle) » (fig. 8).

Tout d'abord, la consultation de l'inventaire du musée Guimet apporta de nouvelles informations sur l'itinéraire de cette peinture avant sa venue à La Rochelle. L'œuvre correspond ainsi au numéro d'inventaire 10368⁹ : « MG 10368. Kakemono papier. J. femme peignant un jeune homme. P.



7



8

7. Détail de la fig. 1 : le numéro d'inventaire « EO 14 ».

8. Détail de la fig. 1 : étiquette mentionnant « Okou-moura Massa-nobou. Signé : Boun-gakou. (XVII^e-XVIII^e siècle) ».

en couleurs. Okoumoura Massanobou signé Boungakou. Rendu par Lyon le 15 mai 1913, déposé à La Rochelle ».

Malheureusement, l'origine de l'entrée de cette œuvre dans les collections du musée Guimet n'est pas précisée. Toutefois, elle fut vraisemblablement acquise avec d'autres *kakemono* par Émile Guimet (1836-1918) pendant son séjour au Japon en 1876. La mention manuscrite signalant que l'œuvre fut rendue par Lyon en mai 1913 mérite, quant à elle, que l'on s'y attarde. En effet, il apparaît qu'à l'occasion de la réouverture du musée Guimet de Lyon en 1913, certains musées nationaux, comme le musée du Louvre, consentirent plusieurs dépôts. Le musée Guimet de Paris, pour sa part, décida d'y envoyer pour la section Japon des estampes, des peintures, des paravents et des porcelaines. Parmi ces œuvres, on retrouve de nombreux témoignages de l'*ukiyo-e*, en particulier des *bijin-ga* dans la veine de la peinture de Masanobu. Cette dernière est ainsi mentionnée dans la liste d'envoi datée du 22 juin 1913 et signée de la main d'Émile Guimet¹⁰. Or, il semble que le séjour lyonnais de notre peinture fut bref. Peut-être même n'a-t-elle jamais été envoyée à Lyon, car elle fait partie de la liste des objets retournés au musée Guimet établie le 15 mai 1913¹¹, soit plus d'un mois avant la rédaction de la liste d'envoi initiale.

Quelles raisons motivèrent l'envoi à Lyon de cette peinture – si elle y a réellement séjourné – puis son retour à Paris ? Émile Guimet souhaitait-il conserver cette œuvre en particulier à Paris, ou s'est-il agi d'un simple concours de circonstances ? Ces questions demeurent pour l'instant sans réponse.

C'est à la fin de l'année 1928, quinze ans après son aventure lyonnaise, que les archives mentionnent à nouveau la peinture de Masanobu, soit peu de temps avant son arrivée à La Rochelle. C'est également en 1928 que le musée Guimet, dirigé à cette époque par Joseph Hackin (1896-1941), devint musée national, ce qui put motiver un nouveau mouvement de dépôt des collections parisiennes en région. Raymond Bourriau, alors bibliothécaire du Muséum de La Rochelle et responsable des collections d'Extrême-Orient du musée d'Orbigny-Bernon, semble avoir joué un rôle majeur dans le dépôt, enregistré en 1929, de notre peinture et de plusieurs autres objets.

En effet, dans une lettre adressée au musée Guimet et datée du 21 octobre 1928¹², il évoque, à la suite de sa venue à Paris au cours de cette même année, la possibilité d'un dépôt d'œuvres religieuses tibétaines et taoïstes à La Rochelle. Un mois après, dans un nouveau courrier¹³, il demande en sus le dépôt d'œuvres religieuses relevant du bouddhisme, du confucianisme et du taoïsme, mais aussi de céramiques chinoises et japonaises. Il précise également avoir obtenu pour l'emballage et le transport des œuvres 2000 francs du Comité de Propagande Coloniale de Charente-Inférieure¹⁴. Nulle mention n'est alors faite d'un dépôt éventuel de peintures. Pourtant, dans un courrier daté du 20 décembre 1928, le musée Guimet dit accepter de prêter au musée de La Rochelle à des fins d'exposition « les quelques rouleaux chinois ou japonais et céramiques chinoises »¹⁵. En échange de ce dépôt, le musée Guimet demande le retour des tissus et céramiques coptes envoyés par Émile Guimet en 1908, qui furent rendus en partie par la suite. Enfin, une lettre du 27 décembre 1928 de Bourriau indique que les rouleaux chinois et japonais sont bien arrivés à La Rochelle et sont en cours d'installation dans les salles ; toutefois, cette lettre fut probablement antidatée car



9. Keibun Matsumura (1779-1843). *Paysage enneigé*. Époque Edo (1615-1868). Encre et pigments sur papier. H. 1,83 ; L. 0,31. La Rochelle. Musées d'Art et d'Histoire. Dépôt du musée des Arts asiatiques-Guimet, 1929. Inv. MG 14233.



10. Anonyme. *Rokkasen*. Époque Edo (1615-1868). Encre et pigments sur papier. H. 1,80 ; L. 0,51. La Rochelle. Musées d'Art et d'Histoire. Dépôt du musée national des Arts asiatiques-Guimet, 1929. Inv. MG 14218/MAH.D.1929.1.8.

11. Tani Bunchô (1763-1840). *Gama Sen'nin debout sur les flots*. Époque Edo (1615-1868). Encre sur soie. H. 1,48 ; L. 0,53. La Rochelle. Musées d'Art et d'Histoire. Dépôt du musée national des Arts asiatiques-Guimet, 1929. Inv. MG 9096.



10

11

ce n'est qu'en juin 1929 que ces œuvres furent prises en charge à Paris pour être convoyées à La Rochelle¹⁶.

La liste de dépôt¹⁷ comporte finalement trente numéros, dont quinze rouleaux japonais (fig. 9 à 11) – essentiellement des œuvres religieuses –, deux rouleaux chinois et deux peintures cambodgiennes, ainsi que des céramiques japonaises¹⁸. Mais si l'œuvre MG 10368 apparaît bien dans cette liste, la description ne correspond pas à l'œuvre de Masanobu, mais à celle de la peinture inventoriée au musée Guimet au numéro 10369¹⁹. On ne sait s'il s'agit d'une erreur lors de la copie de la description de l'œuvre, ou si c'est en réalité la peinture 10369 qui devait être déposée à La Rochelle.

Aucune photographie des salles du musée ni aucun autre document ne permet de savoir dans quelle mesure ces peintures furent bel et bien exposées, et c'est seulement en 2003, soit plus de soixante-dix ans après son arrivée à La Rochelle, que la peinture de Masanobu est à nouveau signalée dans les archives lors du récolement des œuvres déposées par le musée Guimet à La Rochelle.

La restauration de la *Jeune femme coiffant un jeune homme*

Lorsque la peinture fut confiée pour sa restauration, elle était dans un état de grande fragilité. La couche picturale, réalisée avec de l'encre de Chine et des pigments de couleur sur un support en papier, était particulièrement fragilisée. Le pigment blanc du kimono masculin, que l'on retrouve aussi sur les visages des personnages, était aminci au point d'être presque transparent et de laisser voir le support par endroit. Le pigment employé ici est probablement du blanc de carbonate de calcium (CaCO₃), dénommé *gofun*. Au Japon, le *gofun* est obtenu par le broyage de coquilles d'huîtres préalablement séchées à l'air libre, la meilleure qualité correspondant au séchage le plus long, pouvant atteindre une dizaine d'années²⁰. Il est employé comme pigment dans la peinture traditionnelle japonaise depuis le XV^e siècle, période à partir de laquelle il commença à remplacer le blanc de plomb. En effet, le *gofun* présentait l'avantage de ne pas s'oxyder à l'air libre et d'être moins toxique. Ce pigment est parfois appliqué au revers du support de l'œuvre, pour créer une variation

de teinte plus subtile, notamment pour les visages. Ce n'est pas le cas ici, comme il fut possible de le constater lors du dédoubleage de la peinture.

La couche picturale de couleur noire, visible notamment sur la boîte contenant le nécessaire à coiffure, le kimono de la jeune femme ou les chevelures des protagonistes, était également très friable. Elle se soulevait et s'effritait, entraînant des zones lacunaires. Le noir que l'on retrouve ici est parfois dénommé « noir *urushi* », ou noir de laque. Il est obtenu à partir d'encre de Chine (*sumi*), confectionnée à partir de suie (*susu*) et de colle de peau (*nikawa*), à laquelle est rajouté un pourcentage supplémentaire de liant de colle de peau. Ce mélange permet d'obtenir un noir un peu « pâteux », qui a plus de corps et offre un résultat optique plus brillant, un peu comme le noir d'un laque. Si l'effet visuel est d'une grande beauté, il pose néanmoins un problème de conservation pour ces aplats. En effet, l'épaisseur de la couche picturale doit être particulièrement bien maîtrisée, *a fortiori* lorsque l'œuvre va être montée dans un format destiné à être roulé. De plus, la colle de peau utilisée comme liant est thixotrope et sensible à l'humidité. Or, cette œuvre a vraisemblablement expérimenté de multiples chocs hygroscopiques dus aux changements de climat entre son lieu d'origine, le Japon, et sa destination d'adoption, la France, sans évoquer les éventuels problèmes de conservation rencontrés durant les transports, le stockage ou encore la manipulation de l'œuvre au cours du siècle passé. Le résultat est que la couche picturale s'est pour ainsi dire rétractée, entraînant son craquellement, puis sa fissuration et finalement des pertes de matière.

Lors de la restauration de cette œuvre, les zones fragilisées furent consolidées en utilisant une solution de *nikawa* 2%, technique traditionnellement employée au Japon pour cet usage. Les zones lacunaires furent comblées en effectuant une mise au ton réalisée en utilisant les pigments traditionnels, liés à l'aide de colle de peau, caractéristiques de la peinture japonaise dite *Nihonga*, afin de permettre une meilleure harmonie visuelle lors de la contemplation de l'œuvre.

La peinture de la *Jeune femme coiffant un jeune homme* est montée en *kakemono*, format traditionnel de présentation au Japon. Le *kakemono*, ou rouleau vertical, est un objet composite dont les différents éléments sont liés entre eux, chacun possédant sa fonction propre, structurellement et esthétiquement. Ces différents éléments sont agencés autour de l'œuvre qui influe sur la forme et le contenu des matériaux employés – type de soie, de motifs, etc.²¹. Dans ce format de présentation, la peinture est généralement encadrée par une monture²² réalisée avec différents textiles – damas de soies, brocarts, etc., agencés de manière très codifiée. Mais ce n'est pas le cas pour l'œuvre qui nous intéresse. En effet, ce rouleau vertical possède la particularité d'être entièrement et uniquement composé de papiers, ce qui est relativement rare. C'est ce que l'on appelle un *kami-hyogu* ou « monture de papier ».

Il est généralement admis que c'est le grand maître de thé Sen no Rikyū (1522-1591) qui serait à l'origine des premières montures réalisées entièrement en papier, ou *kami-hyogu*²³. La création de ce type de monture peut être interprétée comme une réaction face aux styles de montures opulentes qu'affectionnait la classe dirigeante de l'époque Momoyama 桃山 (1568 ou 1573-1615). En privilégiant un matériau noble et sobre comme le papier, Sen no Rikyū cherche à retrouver l'essence des choses

à travers un certain dépouillement, contrastant avec les montures usant et abusant des brocarts tissés de fils d'or et d'argent. Aussi, ce style de monture est le plus souvent associé au monde du thé, caractérisé par une esthétique qu'illustrent les concepts de *wabi* et *sabi*, autrement dit, la recherche de simplicité et de sobriété.

Cependant, le thème abordé et la technique de représentation de la *Jeune femme coiffant un jeune homme* relèvent de l'esthétique du mouvement *ukiyo-e* et non de celui associé à la voie du thé (*Sadō*). Le choix d'une telle monture pour encadrer cette œuvre soulève alors de nombreuses interrogations.

Si l'on se réfère à la classification des styles de monture, celle-ci appartient au style dit *Minchō-shitate*, reconnaissable aux fines bandes que l'on trouve de chaque côté de la monture. Ce style ne comprend généralement pas de *fūtai* ou bandes pendantes, ce qui est le cas ici. Cette catégorie de monture était assez prisée dans la cérémonie du thé et cette hypothèse tendrait à se confirmer si l'on considère l'emploi de papiers plutôt que de textiles. Seulement, les montures classées dans le style *Minchō-shitate* sont associées à des œuvres chinoises ou de facture sinisante (*bunjinga*), alors que l'œuvre de type *Ukiyo-e* est de facture on ne peut plus japonaise.

Cette ambiguïté se retrouve également dans le choix des papiers qui constituent la monture. En effet, les deux bandes dénommées *ichimonji*, se trouvant respectivement en haut et en bas de la peinture, évoquent un textile bien particulier. Il s'agit de la gaze de soie brodée dénommée *Takeyamachi*, du nom du quartier de Kyōto où elle était tissée. La trame de la gaze de soie a été représentée avec de fines lignes entrecroisées par-dessus lesquelles un motif d'arabesque de feuillages et de fleurs a été peint, reproduisant la broderie (fig. 12).

Le textile dit *Takeyamachi* (fig. 13) est une gaze de soie *sha* brodée, parfois agrémentée de « fils d'or » qui sont en fait de fines bandes de papier recouvertes de feuilles d'or²⁴. Le terme *sha* désigne une gaze de soie de tissage simple, obtenue à partir de fils de chaîne entrecroisés selon la technique dite *karamiori*. Parmi les différentes gazes de soie, c'est celle qui est principalement employée dans les montures des rouleaux verticaux. Elle est cependant rarement utilisée telle quelle, les monteuses préférant recourir à ses variations textiles.

Bien que l'appellation se soit de nos jours généralisée et puisse désormais qualifier un textile répondant aux caractéristiques du *Takeyamachi*, même s'il n'a pas été tissé dans ce quartier, ces textiles évoquent souvent les costumes de Nō *chōken*²⁵ et *maiginu*²⁶, de la catégorie des *ōsode-mono*²⁷, réalisés la plupart du temps avec de la gaze de soie, dont celle dite *sha*²⁸.

L'emploi d'un tel textile serait donc tout à fait adapté pour la monture de la *Jeune femme coiffant un jeune homme*.

La partie intermédiaire de la monture est faite avec un papier estampé où un motif végétal argenté est placé de manière géométrique sur un fond bleu nuit, presque noir. Ce motif est réalisé en utilisant de la poudre de mica, un minéral brillant formé de silicate d'aluminium et de potassium, mélangé à un liant et fréquemment utilisé dans la peinture *Ukiyo-e*. De fait, ce pigment, qui apparaîtrait après la période Muromachi²⁹, fut particulièrement prisé pour son aspect irisé. Il est ainsi employé dans



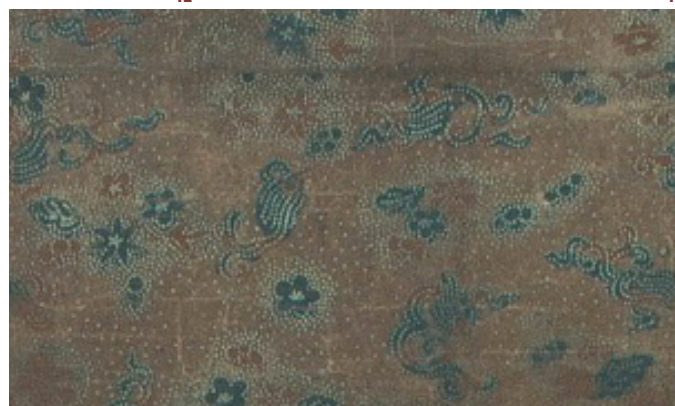
12



13



14



15

12. Détail de la fig. 1 : les bandes dénommées *ichimonji*, de la monture de la *Jeune femme coiffant un jeune homme*, évoquant le textile dit *Takeyamachi*.

13. Exemple de textile dit *Takeyamachi*.

14. Détail de la fig. 1 : la partie intermédiaire de la monture avec un papier estampé à la poudre de mica.

15. Détail de la fig. 1 : la partie supérieure de la monture avec rehaut de peinture.

les estampes, par application au pochoir ou encore en étant saupoudré sur le support pictural préalablement préparé.

Le choix d'un papier estampé à la poudre mica (fig. 14) comme élément de la monture est donc pertinent et particulièrement judicieux, évoquant le style *Bijin-ga* auquel la peinture de la *Jeune femme coiffant un jeune homme* fait référence.

Enfin, les parties supérieures et inférieures de la monture sont composées d'un papier dont le motif floral, avec des tons rouges et verts sur un fond marron, a été vraisemblablement peint à la main, comme semblent le confirmer les rehauts effectués sous forme d'une multitude de pointillés (fig. 15). Ce type de motif évoque celui d'un textile de kimono et s'accorde avec le thème « japonais » de la peinture, contredisant le style sinisant auquel est associée la monture.

Si l'on se réfère à la classification traditionnelle japonaise, il y a donc une contradiction évidente entre le choix stylistique de la monture et le style, ainsi que le thème, de la représentation picturale. Il en est de même pour les motifs des papiers. Le choix stylistique de la monture est donc pour le moins inhabituel.

Doit-on y voir une volonté du commanditaire et l'expression d'un goût

esthétique particulier, plus personnel ? S'agit-il de la monture d'origine ou bien est-ce le résultat d'un remontage plus tardif ? Qui a réalisé les parties supérieures et inférieures de la monture au motif floral peint à la main ? L'artiste ? Le commanditaire ? Le monteure ?

Autant de questions qui restent sans réponses, le manque de documents concernant cette œuvre ne nous permettant d'émettre que des hypothèses qui n'ont, pour l'instant encore, pas trouvé de validation.

L'œuvre une fois traitée, la question a alors été posée de savoir s'il convenait de la remonter avec une monture plus classique, tout du moins associée au style de la *Jeune femme coiffant un jeune homme*. Le choix d'un changement de style de monture pour une peinture montée en rouleau vertical est toujours difficile³⁰. De fait, il convient de trouver un équilibre entre les différents critères, éthique, esthétique, historique ou encore de conservation, que soulève la restauration d'une œuvre.

Après de nombreux échanges, il fut décidé qu'il était important de conserver le style de la monture d'origine.

Il convenait donc de conserver les différentes parties qui constituaient la monture, de les traiter séparément avant de pouvoir les assembler à nouveau.

Seul le liseré interne de couleur safran avec un motif noir, entre la peinture et la partie intermédiaire de la monture, ne pouvait être réutilisé, de même que le liseré de soie grège constituant les deux bandes verticales à l'extérieur de la monture (*minchō*). Aussi, un nouveau liseré interne a donc été réalisé en teintant un papier japon à l'identique, en utilisant les techniques traditionnelles japonaises et en employant du

jaune gomme-gutte (gamboge) et de l'ocre jaune. Puis des essais ont été proposés afin de définir quel était le choix esthétique le plus approprié, à savoir conserver le liseré de couleur uni ou avec la reproduction des motifs noirs. Après consultation avec les différents conservateurs, il fut décidé de conserver le liseré de couleur unie, sans les motifs.

En parallèle, une soie grège unie a été préparée puis doublée afin de réaliser les nouvelles bandes verticales à l'extérieur de la monture (*minchō*).

Réaliser une monture entièrement en papier, et non en textiles, nécessite non seulement de maîtriser la pratique du montage mais également les médiums employés, notamment la colle et les techniques d'encollage. Aussi, les monteurs considèrent-ils au Japon que le style dit *kami-hyogu* constitua à l'époque de sa création, outre une innovation esthétique, la preuve d'une avancée technique.

Peintures japonaises et chinoises de La Rochelle : de leur restauration à leur présentation au public

La *Jeune femme coiffant un jeune homme* a été révélée au public en 2012 lors d'une exposition consacrée à la collection de laques japonais

du musée d'Orbigny-Bernon³¹, probablement pour la première fois depuis plus d'un demi-siècle.

Cette première restauration a également permis de lancer un programme pluriannuel de restauration des peintures japonaises rochelaises, parallèlement à une campagne de restauration des peintures chinoises entreprise en 2008³². L'ensemble de ces œuvres a été présenté au musée des Beaux-arts de la Rochelle à l'occasion de l'exposition *De Couleurs et d'Encre* au premier semestre 2016³³, mettant ainsi en lumière une collection méconnue.

Il convient aussi de souligner l'exemplarité de cette restauration, fruit d'une collaboration étroite et fructueuse entre une restauratrice spécialiste de l'art pictural extrême-oriental, un musée de collectivité territoriale et un musée national.

REMERCIEMENTS

Les auteurs tiennent à adresser leurs remerciements les plus chaleureux à Hélène Bayou, dont l'aide bienveillante et l'accompagnement constant, aussi bien pendant la campagne de restauration que pour la préparation de cet article, ont contribué à la redécouverte de cette œuvre exceptionnelle.

NOTES

1 Littéralement : « Images du monde flottant ».

2 Le rouleau vertical intitulé « Coiffage de cheveux » d'Hishikawa Moronobu, peint à l'encre et couleurs sur soie, est conservé au Mizuta Museum of Art, Josai University, Japon.

3 À cette période, des musées d'autres villes portuaires accueillirent des dépôts du musée naval du Louvre, à l'instar du musée des Beaux-arts de Brest en 1924.

4 *Le Baron de Chassiron et l'Asie extrême-orientale au dix-neuvième siècle*, cat. exp., musée d'Orbigny-Bernon, La Rochelle, 1999.

5 Citons également les legs de Charles-Achille Sanier (1796-1871) et de Jean-Christophe Gon (1814-1883).

6 Le musée d'Orbigny-Bernon est fermé au public depuis 2012, mais abrite toujours les collections.

7 Archives des musées d'Art et d'Histoire de La Rochelle, « Muséums d'Histoire naturelle de la Rochelle. Muséum Lafaille : annexe D'Orbigny-Bernon. Ethnographie d'Extrême-Orient ».

8 Incluant une partie des collections rochelaises d'art asiatique au sens large, ce document fut ensuite enrichi jusqu'au début des années 2000 au gré des mises en place successives d'œuvres dans les salles d'exposition, de leur identification dans les réserves et des nouvelles acquisitions.

9 Inv. MG 10368.

10 Archives du musée Guimet [abrégé ensuite en AMG], Dépôt, Dépôt 1912,

1913-1914 (2^e partie) « Catalogue des objets appartenant au musée Guimet de Paris et déposés au musée Guimet de Lyon (à titre de prêt) », Lyon, le 22 juin 1913, p. 2.

11 AMG, Dépôts, Dépôt 1912, 1913-1914 (2^e partie), Œuvres restituées en mai 1913 « Ville de Lyon. Musée Guimet. Objets retournés au Musée Guimet de Paris », Lyon, 15 mai 1913 ».

12 AMG, Dépôts, La Rochelle, musée d'Orbigny-Bernon, 2459, lettre du 21 octobre 1928.

13 AMG, Dépôts, La Rochelle, musée d'Orbigny-Bernon, 2521, lettre du 21 novembre 1928.

14 En contrepartie de cette libéralité est souhaité le dépôt « d'une série aussi importante que possible de l'Indo-Chine ». Il s'agit probablement de la raison de la présence à La Rochelle, entre autres, des peintures cambodgiennes qui n'étaient pas prévues à l'origine.

15 AMG, Dépôts, La Rochelle, musée d'Orbigny-Bernon, lettre du 20 décembre 1928.

16 AMG, Dépôts, La Rochelle, musée d'Orbigny-Bernon, reçu de la liste de dépôt de décembre 1928, 7 juin 1929.

17 Archives des musées d'Art et d'Histoire de La Rochelle, Dépôts, « Musée Guimet. Liste des objets prêtés au Musée de La Rochelle. 1928 ».

18 Cette liste n'est pas exhaustive. En effet, c'est certainement cette même année que furent également déposées

les nombreuses sculptures religieuses évoquées dans la correspondance entre le docteur Bourriau et le musée Guimet au cours de l'année 1928, que les musées d'Art et d'Histoire de La Rochelle conservent encore aujourd'hui.

19 Inv. MG 10369 : « Kakemono Papier. J.femme s/s sa porte. peinture en couleurs. non signé ».

20 T. Takamatsu, *On Japanese Pigments*, published by the Department of Science of Tōkyō Daigaku, Tōkyō, 1878, p. 7.

21 C. Legroux, « Le kakejiku ou le dialogue entre l'œuvre et sa monture », *Cipango – cahier d'études japonaises*, 2007, n° 14, p. 168-199.

22 Il convient de distinguer le terme « montage », employé pour parler de l'aspect technique de cette pratique, de celui de « monture », qui désigne le « cadre » entourant l'œuvre.

23 R. H. Van Gulik, *Chinese Pictorial Art, as viewed by the connoisseur*, Istituto Italiano per il medio ed Estremo Oriente, Rome, 1958, p. 264, ou encore *Sekai Bijutsu Jiten*, Shinshō, Tōkyō, 1985, p. 1214.

24 K. Kiriha, *Meibutsugire* [Les textiles célèbres dits *meibutsugire*], Kyōto Shoin Co. Ltd, Kyōto, volume n° 19, 1994, p. 62.

25 Manteau porté principalement lors des parties dansées, dont les deux coutures latérales sont ouvertes. Il peut être revêtu aussi bien par le personnage féminin que par le personnage masculin de la pièce.

26 Manteau similaire au *chōken*, légè-

rement plus long et cousu sur les côtés. Il n'est porté que par les personnages féminins pour les scènes de danse.

27 Les costumes de Nō peuvent se diviser en deux catégories : les costumes avec de larges manches (*ōsode-mono*) et les costumes avec des manches étroites (*kosode-mono*).

28 *Nō - Hyōgen Shōzoku*, sous-titré *Noh and Kyōgen play costume*, cat. exp., Tōkyō, Musée National, 10 octobre-8 novembre 1987.

29 H. Oguchi, *Scientific investigation on colour materials in Japanese paintings*, Tōkyō Geijutsu Daigaku Bijutsugakubu Kyō n° 5, 1969, p. 27-82.

30 Voir sur ce sujet également C. Legroux, « L'importance du lien entre l'œuvre et sa monture dans les rouleaux verticaux japonais à travers l'exemple de la restauration de l'œuvre dite "Gama Sen'nin" », *De Couleurs et d'Encre. Œuvres restaurées des musées d'Art et d'Histoire de La Rochelle*, cat. exp., La Rochelle, musées d'Art et d'Histoire, 2016, p. 93-97.

31 *D'Or et de Nacre. Laques japonais du musée d'Orbigny-Bernon*, cat. exp., La Rochelle, musées d'Art et d'Histoire, 2012.

32 Les musées d'Art et d'Histoire de La Rochelle ont bénéficié en 2012 du mécénat exceptionnel de la BNP Paribas pour la restauration de dix-huit peintures de Youqua (actif 1840-1880), artiste majeur du China Trade.

33 *De Couleurs et d'Encre*, cit. n. 31.