

APERÇU D'UNE TECHNIQUE AUTOCHTONE CHINOISE MÊLANT ART GRAPHIQUE ET PEINTURE

Bo Li

Résumé L'article aborde le cas d'une peinture confiée à l'auteur pour restauration par un propriétaire privé. L'œuvre, qui probablement s'inscrit dans un culte des ancêtres, est le portrait d'un homme en costume de mandarin dont l'aspect est traditionnel, voire stéréotypé, tant sur le plan iconographique que sur le plan plastique. Cependant, son support principal est une toile de coton encollée et préparée avec du blanc de plomb. La présence de guirlandes de tension sur les deux bords latéraux renforce la tentation de confronter cette peinture à la technique classique d'une peinture à l'huile sur toile montée sur châssis. Certains éléments sont réalisés en aplats et, de plus, sur plusieurs morceaux de papiers marouflés sur la toile.

L'auteur essaie d'extraire des informations à partir de plusieurs analyses scientifiques et comparatives (multispectrale, XRF, FT-IR) pour comprendre l'œuvre et pour situer cette technique par rapport aux autres genres artistiques en Chine.

Abstract This paper discusses the case of a painting entrusted to the author for restoration by a private owner. The work, that is probably part of an ancestors' cult, is the portrait of a man dressed as a Mandarin in a traditional even stereotypical way, on the iconographical plan as much as in its technique. Yet, its main support is a cotton canvas sized and prepared with white lead. The presence of tension garland on both lateral sides heightens the temptation to compare this painting to the classical technic of an oil painting on canvas build on chassis. Some elements are executed in flat tint and, moreover, on several pieces of paper mounted on canvas. The author is attempting to extract information from multiple scientific and comparative analysis (multispectral, XRF, FT-IR) to understand the work and to situate this technique in comparison to other artistic genres in China.

Resumen El artículo aborda el caso de una pintura confiada al autor para su restauración por un propietario privado. La obra, que probablemente se inscribe en el culto de los ancestros, es el retrato de un hombre en traje de mandarín de aspecto tradicional, hasta estereotipado, tanto en el plano iconográfico que técnico. Empero, su soporte original es una tela de algodón encolada y preparada con blanco de plomo. La presencia de guirlandas de tensión sobre los dos bordes laterales refuerza la tentación de confrontar esta pintura a la técnica clásica de una pintura al óleo sobre tela montada sobre un chasis. Algunos elementos son realizados enplano y, por demás, sobre pedazos de papel pegados sobre la tela. El autor trata de sacar informaciones a partir de varios análisis científicos y comparativos (multi-espectral, XRF, FT-IR) para entender la obra y para situar esta técnica frente a otros estilos artísticos en China.

Mots-clés technique de peinture, peinture des ancêtres, water-and-land painting (水陆画) peinture rituelle chinoise.

Introduction

Habituellement, les peintures d'Extrême-Orient sont classées en Occident comme des œuvres d'art graphique car elles se rapprochent des aquarelles sur papier. Si on excepte les œuvres sur soie, même un Asiatique peut difficilement contester cette impression. C'est le cas de l'auteur, un professionnel de musée qui a grandi et qui travaille en Chine, saisi d'un doute au moment où il est confronté à une œuvre s'inscrivant dans le culte des ancêtres et probablement dans la classe populaire.

L'œuvre a été acquise par hasard auprès d'un marchand d'antiquités à Changzhi, dans la province chinoise du Shanxi. Il s'agit d'un portrait assis dont l'aspect est typique aux niveaux tant iconographique que plastique. La peinture se présente sous la forme d'un rouleau vertical, forme très fréquente en Asie de l'est. Cependant, elle ne respecte pas les normes de la peinture d'Extrême-Orient et montre des anomalies dans le choix des matériaux, comme l'emploi d'une toile de coton encollée, préparée et tendue, et dans les détails de sa forme de présentation. Ces convergences et divergences seront examinées et présentées précisément dans l'article.

Les peintures occidentales importées ou créées par les Jésuites dès la fin du XVI^e siècle ont impacté et influencé la création chez les peintres chinois (Guo, 2009, p. 56). Aujourd'hui, nous savons que ces influences ont touché toutes les strates sociales, depuis la cour impériale jusqu'aux villes de province (Lu, 2010, p. 12), mais d'une manière ponctuelle et dispersée du point de vue géographique.

Cette œuvre, confiée pour des traitements de conservation-restauration, serait-elle un rare témoin matériel de l'histoire de ces échanges techniques, spécifiquement issu du monde populaire, que les historiens ont tendance à oublier? Ou bien s'agit-il d'une technique native particulière et, surtout, exclue de l'histoire de l'art du grand public?

Le rouleau vertical : une forme traditionnelle

Avant d'analyser l'œuvre dans le détail, il est important de rappeler les éléments clés de l'usage du rouleau vertical, forme de présentation conventionnelle des peintures d'Asie orientale.

En tant que support artistique, les papiers asiatiques, ou encore la soie, ne sont pas suffisamment rigides pour être présentés à l'état libre, même si l'œuvre a été confectionnée de cette manière. En Asie de l'est, la solution adoptée pour rigidifier les supports est d'appliquer un ou plusieurs doublages de papier. L'une des formes de présentation des peintures est le rouleau vertical. Les quelques exemples présentés ci-dessous, issus d'un livre consacré au montage des œuvres peintes, fournissent un aperçu de cette forme (fig. 1).



Figure 1 Scan des exemples de rouleaux verticaux chinois cités dans le livre de Feng (d'après Feng, 2002, p. 13-19). © P. S. Feng.

Ainsi, le monteure va-t-il élargir les dimensions de l'image en ajoutant des marges, qui sont souvent en soie doublée de papier. Les proportions de largeur et hauteur des marges par rapport à celles de l'image principale varient selon divers critères, dont les dimensions initiales de l'image, le style du monteure ou encore la région de production. Mais, conventionnellement, pour un rouleau vertical, la marge supérieure, dite « céleste », est plus importante que la marge inférieure, dite « terrestre ». Le rapport traditionnel entre ces deux parties est à peu près de 5 / 3 (Feng, 2002, p. 5). A *contrario*, les marges latérales sont nettement moins importantes, comme le montrent les photographies de la figure 1.

L'extension, notamment la marge céleste et la marge terrestre, peut être constituée, au choix, de plusieurs couleurs : il s'agit alors d'un collage de plusieurs tissus différents (Feng, 2002, p. 11). Ces parties ajoutées jouent un rôle esthétique, comme le font les cadres pour les peintures occidentales. Nous pourrions citer ici pour exemple le *Paysage de neige* de Qian Du, qui est conservé au musée Cernuschi de Paris (fig. 2).

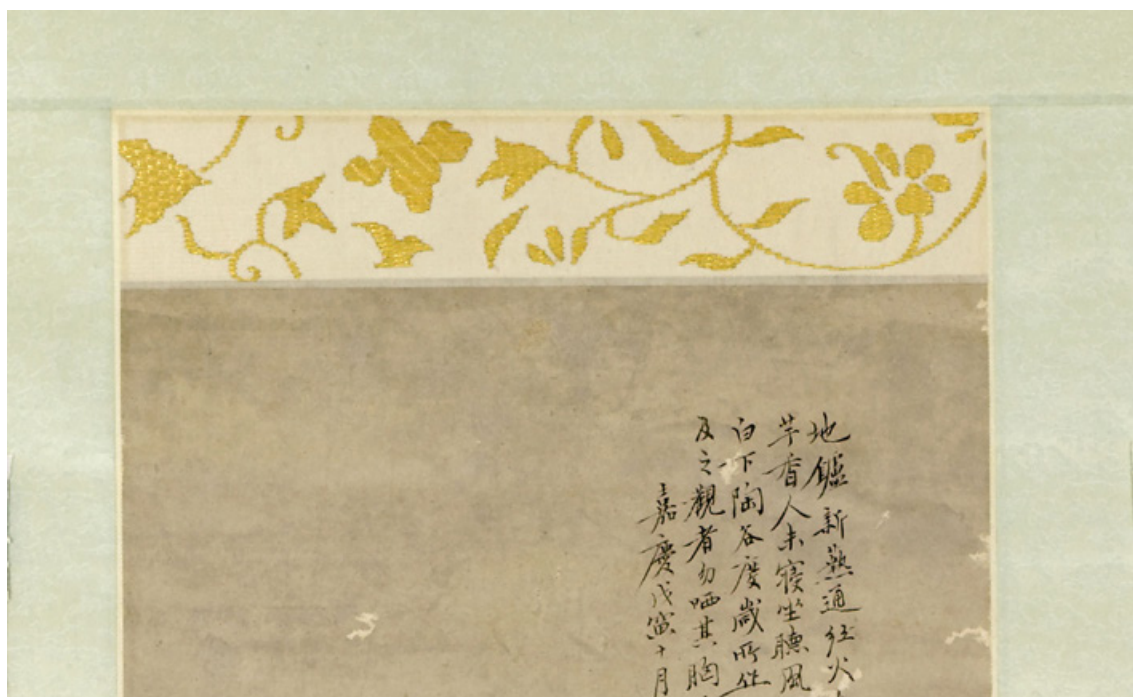


Figure 2 *Paysage de neige*, 1818, Qian, Du 錢杜 (1763-1844), Chine, musée Cernuschi, musée des Arts de l'Asie de la Ville de Paris, M.C. 2008-4. Papier, encre (peinture), H : 130,3 x l. : 26,2. Poème en haut à droite (quatrain heptasyllabique), daté et signé et suivi de deux sceaux de l'artiste. Détail montrant la dualité de la marge céleste du montage. © CCO Paris Musées / Musée Cernuschi.

Les marges et l'œuvre sont doublées séparément en amont. Elles peuvent être collées au revers par des rubans de papier appelés « ju 距 », en laissant une fine partie de ce ruban à découvert. Une fois ces éléments bien placés et collés, le monteure va procéder à un nouveau doublage pour unifier l'œuvre et les marges de soie en un ensemble solidaire. Tous ces doublages sont traditionnellement réalisés avec un papier artisanal et de la colle d'amidon. Un bâton, dont la section transversale est en forme de D, sera ensuite placé à l'extrémité de la marge céleste afin d'assurer l'accrochage. Un autre bâton plus gros, dont la section transversale est ronde, sera placé à l'extrémité de la marge terrestre, jouant un rôle de contrepoids pour l'accrochage de la peinture lorsque celle-ci est déroulée pour présentation. Ces deux bâtons ont également un rôle lors du stockage, lorsque la peinture est enroulée : le bâton

terrestre sert de soutien lors de l'enroulement et le cordon fixé au bâton céleste, qui sert à l'accrochage, permet de maintenir le rouleau en position roulée lors de son rangement. Le bâton terrestre porte deux embouts terminaux (cf. fig. 1), qui contribuent à protéger le rouleau contre d'éventuels heurts.

L'œuvre confiée : un rouleau en trompe-l'œil



Figure 3 Vue du recto de l'œuvre. © Bo Li.

Dans l'œuvre qui nous a été confiée, la partie céleste et la partie terrestre de l'« encadrement » sont visiblement plus courtes que les proportions traditionnelles, (fig. 3). Elles sont approximativement deux fois plus larges que les deux parties latérales. La différence de format est donc évidente, en comparaison avec les formats conventionnels présentés dans la fig. 1.

L'écart reste de même niveau si nous examinons la structure de l'œuvre. Le bâton terrestre semble dans la norme, hormis le fait qu'il est plus large que le support de l'œuvre et que les deux embouts terminaux sont absents. Il n'existe pas de trace témoignant de leur présence potentielle dans le passé. La fonction est donc assurée, mais d'une manière plus grossière.

Quant au bâton céleste, sa section, dont le côté le plus large est visible sur la face de l'œuvre sur la figure 3, est rectangulaire. De manière expérimentale, cette largeur apparaît nettement plus importante que la « hauteur » du D des bâtons célestes dits « normaux ». Notons que, de nos jours, ces bâtons sont commercialisés sous forme préfabriquée.

Contrairement aux rouleaux traditionnels, les quatre marges de notre œuvre ne correspondent pas à un ajout au moment du montage, mais à un effet d'optique peint directement sur la toile de l'image. Les bandes jouant le rôle de « cadre » que l'on distingue sur la figure 3 sont une sorte de préparation sur lesquelles sont peints l'image principale et le contour crénelé noir qui ressemble au ruban de transition ou « ju ».



Figure 4 Schéma sur la base d'une photographie en lumière transmise, localisant les éléments sur papier (violet) et les deux coutures (jaune) © Bo Li.

Le support de l'œuvre est une toile encollée et préparée, comme dans le cas d'une peinture occidentale. La présence des guirlandes de tension sur les deux côtés latéraux rappelle les techniques classiques de montage de la peinture à l'huile occidentale. Cependant, l'aspect plastique est toujours traditionnel : le clair-obscur est très affaibli, il n'y a pas de perspective focale, les éléments principaux sont en aplat et le volume est créé par des lignes (visibles notamment sur le mouchoir). De plus, certains éléments sont peints sur un papier découpé et marouflé sur la toile. Ces éléments sont marqués en violet sur la figure 4. Il s'agit donc d'une technique particulière qui est très peu évoquée dans l'histoire de l'art chinois en général. Aussi, pour obtenir plus d'informations sur cette toile, plusieurs études ont été réalisées.

« Archéologie » du matériau de l'œuvre

Nous avons procédé dans un premier temps à une observation visuelle directe suivie d'un examen sous fluorescence UV, qui fut peu révélateur pour notre œuvre.

Nous avons ensuite enchaîné par deux méthodes d'analyse spectroscopiques : la fluorescence de rayons X (XRF), destinée à identifier les éléments chimiques, et la spectroscopie infrarouge à transformée de Fourier (FTIR), qui contribue à l'identification des fonctions chimiques et de la structure moléculaire. Une combinaison des deux méthodes permet d'analyser la composition chimique du matériau.

Avec le Dr. Han Bin¹ nous avons testé 70 points en utilisant respectivement deux modèles d'appareils portables et non-destructifs : le modèle Niton® XL pour la micro-XRF² et le modèle Agilent® Cary 4300 pour la FTIR.

Bien que les positionnements ne soient pas strictement identiques, les résultats sont comparables car les couleurs sont posées en aplats réguliers. Les détails et les schémas d'analyses spectroscopiques seront ultérieurement publiés mais, dans cet article, seuls les résultats sont présentés.

Enfin, une observation microscopique d'échantillons issus d'endroits déjà endommagés a été réalisée, afin de déterminer la nature des supports de l'œuvre.

Mis à part les détails mentionnés dans la sous-partie précédente, ces observations ont fourni de précieuses informations qui ont permis de formuler des déductions concrètes. Les résultats obtenus par les différentes méthodes sont les suivants : les trous de fixation et les courbes centripètes du contour noir de l'image sont liés entre eux; ce contour et l'image ont donc été réalisés alors que la toile était tendue sur un support de nature inconnue.

Ces trous ne se trouvent que sur les bords latéraux et non sur les deux autres côtés, la toile a donc probablement été découpée en haut et en bas. Ceci explique éventuellement la première anomalie décrite plus haut.

L'identification des fibres de la toile montre que la toile est composée à 100 % de coton. Elle est constituée de trois morceaux cousus, un morceau plus large au milieu et deux morceaux sur les côtés (cf. fig. 4). Le morceau au centre a conservé ses deux lisières, le lé mesurant environ 45 cm. Quant aux deux morceaux étroits, ils ne possèdent qu'une lisière, qui se trouve sur le bord de la toile. Par ailleurs, ces deux morceaux extérieurs ont des largeurs similaires, équivalentes à la moitié de celle du milieu. Ces trois tissus ont un aspect similaire : couleur, homogénéité, texture. Leur texture est d'environ 17/cm pour les fils de chaîne et 11/cm pour les fils de trame.

Bien que nous n'ayons pas de preuve directe, nous pouvons tout de même formuler l'hypothèse que ces trois morceaux soient issus d'un seul et même tissu. Ainsi, au moment de la confection, a-t-il été décidé de faire deux coutures au lieu d'une, afin qu'aucune ne touche le visage du personnage.

Au revers de la toile, nous ne voyons pas les « perles » que forment généralement les matières picturales qui traversent la toile. Étant donné la texture de la toile, nous en déduisons que celle-ci a été forcément encollée avant d'être enduite (fig. 5).

La préparation est d'une couleur grise et la couche s'étale jusqu'aux extrémités de la toile, mais elle est discontinue au milieu de l'image ainsi qu'à côté de la ligne noire, comme on le voit sur la figure 5. Les données collectées par l'examen en XRF alertent sur le fort pourcentage de plomb dans cette strate. Ainsi, la préparation de la toile est donc bien à base de blanc de plomb, pigment fréquemment utilisé pour les peintures classiques occidentales (Gottsegen, 2006, p. 57; Béguin, 2001, p. 439).

Concernant les couches peintes, l'image est en réalité composée de deux parties : celle qui est peinte directement sur la toile préparée et celle qui est placée sur des papiers découpés. La première conserve les ondulations du support textile et la seconde affiche une bonne planéité.

¹ Docteur spécialisé en chimie analytique du Centre de recherche sur la conservation des collections, enseignant et chercheur post-doctoral à l'*University of Chinese Academy of Sciences*.

² Avec un fond de fer en dessous de l'œuvre, toutes les données de cet élément sont donc invalides.



Figure 5 Coin supérieur à droite de la peinture (contraste et luminosité accentués). © Bo Li.



Figure 6 Support papier au niveau du visage. © Bo Li.

L'observation microscopique des fibres montre que le support papier est un papier de fibres de bambou (**fig. 6**). Les photographies montrent des fibres extrêmement abîmées qui ne permettent pas d'identifier l'espèce de bambou.

Les résultats en XRF pour le visage montrent la présence d'aluminium. Nous pouvons donc lier la dégradation particulièrement avancée du visage et la fragmentation des fibres de bambou du papier à l'utilisation traditionnelle d'alun³.

Dans un portrait, le traitement du visage exige plus de précision et nécessite donc une résistance à l'eau suffisante pour permettre de tracer des lignes fines avec des couleurs aqueuses. Le papier de bambou, connu pour sa porosité, nécessite alors un encollage, composé de colle animale et d'alun. En Chine, ces papiers encollés sont appelés « papiers cuits 熟纸 ».

D'une manière générale, la couche picturale présente trois strates : une fine couche qui suit le relief de la toile; une couche épaisse sur la toile, qui se fissure; une couche en aplat sur le papier.

Selon les résultats des analyses spectroscopiques, le blanc de plomb se trouve en majorité dans les strates des parties blanches. Les bleus des manches et du col contiennent majoritairement du cuivre et du plomb. Le pigment bleu correspond à de l'azurite.

Dans les parties rouges, le plomb et le mercure sont toujours présents en grandes proportions, ce qui laisse supposer l'utilisation de cinabre comme pigment rouge. Le fer, incontournable dans les terres et les ocres, est aussi très présent, mais comme nous avons utilisé un fond en fer pour arrêter les rayons X, il est difficile de dire d'où provient ce fer.

Les plumes de paon dans le vase mettent à notre disposition un échantillon de vert. L'examen XRF de deux points dans ces zones apporte deux informations : en dehors du fer (éventuellement des ions ferreux fournissant la couleur verte, mais nous ne pouvons pas l'affirmer), une proportion importante de cuivre et d'arsenic est détectée. *A contrario*, le plomb est quasiment inexistant.

Ce vert nous rappelle le fameux « vert de Paris » (PG22, acétoarsénite cuivrique, $\text{Cu}(\text{OOCCH}_3)_3 \cdot \frac{1}{3} \text{CuO}(\text{AsO}_2)_2$) et le « vert de Scheele » (PG21, arsénite d'hydrogène cuprique, CuHAsO_3) (Petit *et al.*, 2005, p. 413). Certaines études montrent ou citent l'utilisation sur plusieurs types d'objets d'art, depuis les années 1830, en Chine, de pigments verts qui contiennent du cuivre et de l'arsenic, dont le vert de Paris (Cheng, Yang, 2015, p. 84; Li *et al.*, 2014, p. 26).

En dehors de ces deux pigments synthétiques du XIX^e siècle, il est aussi possible que ces verts résultent d'un mélange de pigment bleu de cuivre et de pigment jaune d'arsenic.

Un second point est plus intéressant pour l'étude technique. Contrairement aux zones blanches, bleues et rouges où le plomb est toujours détecté, l'absence de plomb dans les verts signifie donc une absence locale de préparation. En scrutant plus attentivement, nous avons trouvé des indices qui confirment que la couche blanche a été appliquée en évitant préalablement certaines zones.

Dans toute la partie des plumes, le fond est de manière générale et perceptible, plus jaune que les zones blanches aux alentours. À côté du goulot du vase (le vase est peint sur un papier), nous percevons une fine zone où la toile est découverte (**fig. 7**). Le contour du blanc, à droite, est trop lisse; la zone semble donc plutôt être une réserve qu'une perte de matière peinte.

³ Les lecteurs sont peut-être plus familiers de cette technique sous le nom japonais de *dosa*.



Figure 7 Détail du vase et des plumes. © Bo Li.

Nous n'avons pas d'information pour expliquer les raisons pour lesquelles l'auteur a voulu éviter une telle superposition. Il est possible que le peintre ait voulu prévenir des dégradations liées à la couleur verte, car la même technique est observable au coin supérieur dextre de l'image, à côté du vert également (**fig. 5**). Cependant, sur la table vert clair où se trouve le vase, nous voyons, aux endroits usés, une sous-couche blanche.

Étude iconographique et documentaire

Au centre de l'image est assis un homme en costume de mandarin. Sur la table derrière lui, nous trouvons trois tablettes ancestrales et un vase avec trois plumes de paon. Sur l'arrière-plan, nous voyons un paysage avec, à dextre, quelques bâtiments. Les tablettes nous indiquent que ce portrait a probablement été réalisé dans le contexte du culte des ancêtres.

En lumière normale comme sous lumière UV, il n'y a qu'un cordon sur son chapeau. Nous ne voyons pas de « buzi » sur sa poitrine⁴ et il n'y a pas d'inscriptions sur les tablettes. Par conséquent, le travail de datation s'arrête à une information très vague : un homme vêtu d'une robe⁵ d'un modèle courant de la dynastie Qing (1636-1912).

Les portraits d'ancêtres étaient populaires à cette époque. Si l'on se réfère aux œuvres conservées à ce jour, les personnages sont souvent assis, en costume d'officier, avec les mains posées sur le ventre ou sur l'accou-

doir (Zhang, 2016, p. 158). Le vase est un objet fréquent dans ces portraits pour une raison homonymique (Li, 2009, p. 164).

Grâce à des informations fournies par des collègues restaurateurs, nous savons que ces œuvres sur commande pouvaient être partiellement préfabriquées, celles-ci étant probablement

⁴ Devant le costume officiel, il y a une broderie appelée « buzi ». Son format et son image sont règlementés selon le titre, échelon, fonction etc. Lié aux mêmes paramètres, on trouve au sommet du chapeau de certaines formes de costume, des boules dont le couleur et la matière varient.

⁵ Selon le cartel de l'exposition *Ancient Chinese Culture: costume and adornment* (exposition se terminant en février 2021) du National Museum of China, il existe sept formes de costumes officiels de la dynastie Qing : robe de cour, robe de cérémonie, robe courante, robe de voyage, robe de pluie, robe militaire et robe quotidienne.

destinées à des clients moins aisés. Ainsi, l'atelier réalisait plusieurs modèles d'œuvres inachevées, parmi lesquels le commanditaire pouvait faire son choix, et l'atelier se chargeait par la suite de dessiner le visage de l'ancêtre. Le « buzi » était également préfabriqué. Mais ces éléments étaient réalisés sur des papiers à part, qui étaient ensuite collés sur le portrait commandé et non terminé. Ces théories ont pu être confirmées par un autre exemple de ce type, restauré en 2020 dans un autre atelier (**fig. 8**).



Figure 8 Enlèvement du visage doublé dans un portrait d'ancêtre traité en 2020. © Wu Yuan Fei.

Ces informations nous poussent à classer l'œuvre dans cette catégorie. Elles traduisent aussi le contexte permettant de comprendre la technique des collages. Mais nous n'avons toujours pas d'explication sur le choix de la toile de coton, beaucoup plus grossière que le papier ou la soie, qui sont les supports ordinaires en Chine.

Alors que notre étude stagnait, nous avons pris connaissance par hasard d'un vaste ensemble de peintures, les 水陆画. Ce terme a été traduit mot-à-mot en anglais dans divers contextes par « *water-and-land painting* », ou par un terme un peu plus compréhensible : « *water-and-land ritual painting* ». Ce terme général désigne principalement des peintures, qu'elles soient portables ou murales, qui sont utilisées lors d'événements dans divers cultes. Les sujets sont principalement des histoires du culte, des représentations de personnages illustres, mais aussi de princes, de héros ou des figures vertueuses (Zhu, 2016, p. 167). En feuilletant les sources littéraires sur les « *water-and-land painting* » portatives, plusieurs similitudes ont pu être constatées avec la peinture étudiée.

- Les supports sont de diverses natures. Bien que la soie et le papier soient toujours majoritaires, plusieurs articles mentionnent toutefois des supports de toile (Jiao, 2017, p. 36) et la présence de couture de ce support (Cai, 2017, p. 41; Ma, Hu, 2005, p. 101).
- Deux descriptions de mise en œuvre ou du procédé de confection mentionnent que « *Les artisans suivent strictement des modèles pour réaliser le dessin. Les couleurs sont ensuite appliquées en aplats, les lignes de contour étant tracées à la fin par des encres ou des couleurs plus concentrées* » (Lv, 2018, p. 209); dans un exemple « *le visage et la chair des personnages sont majoritairement peints sur une préparation blanche* » (Su, 2017, p. 49).
- Dans une étude par spectrométrie d'une oeuvre, publiée dans un article (Wang *et al.*, 2014), les pigments utilisés sont les suivants : cinabre mélangé au minium pour le rouge; blanc de plomb mélangé avec du carbonate de calcium (très peu) pour le blanc; azurite mélangée avec un peu de muscovite et d'hématite pour le bleu; mélange de malachite, d'atacamite et d'azurite qui compose le vert. L'article mentionne que ces pigments sont communs et correspondent aux recettes citées dans les livres anciens (Wang *et al.*, 2014, p. 123).
- Dans un article (Huang, 2006, p. 100) l'auteur mentionne une collection que possède le musée de la Capitale à Pékin, constituée de plus de neuf cents « *water-and-land paintings* ». Une partie de ces œuvres a été restaurée et remontée. La partie non-re-montée témoigne que le bâton terrestre est rallongé au lieu d'être prolongé par des embouts. Cette affirmation est étayée par deux images (fig. 9), publiées dans un autre article (Xie, 2010, p. 617).



图六 清末设色《城隍判官水陆图》修复前



图八 民国设色《神像云龙水陆图》修复前

Figure 9 Deux « *water-and-land paintings* » montrées dans l'article de Xie (d'après Xie, 2010, p. 617). © J. H. Xie

Ces études ont répondu à la plupart des questions posées par les « anomalies » de notre œuvre, à part toutefois celle évoquant les raisons pour lesquelles on a découpé le haut et le bas de la peinture.

Une éventuelle explication est liée à la situation financière de la famille. En tant que portrait d'ancêtre, le rouleau doit être pendu en laissant en dessous la hauteur d'une table sur laquelle sont placés les offrandes et l'encensoir. Si le client ne possède pas de pièce aux dimensions appropriées, il est obligé de couper la toile pour la rendre utilisable.

Une pratique encore vivante

À côté de ces études d'œuvres anciennes, nous pouvons aussi nous attarder sur des œuvres contemporaines. En effet, la production de ce genre de peintures existe encore de nos jours. Depuis 2014, la « *water-and-land painting* » est inscrite dans « *the state-level non-material cultural heritage list* ».⁶

Dans une interview, Mme. Zhang MeiZhen, praticienne inscrite sur la liste « héritier représentatif », a résumé son procédé de peinture en affirmant qu'elle n'utilise qu'une toile 100 % de coton et des pigments minéraux (Xing, 2014). Elle précise :

- « - découper la toile de coton selon la dimension désignée;
- préparation : clouer la toile coupée sur un mur ou une planche en bois, enduire ensuite deux fois la toile avec un mélange de farine de blé, alun et eau, cuit et refroidi;
- mélanger les pigments minéraux avec le liant (qui est un mélange de gélatine et d'alun) pour fabriquer la matière colorante;
- faire le dessin tout d'abord avec une terre et un crayon. Renforcer ensuite ces traits au pinceau. Colorer finalement l'œuvre avec des pinceaux de largeurs différentes (des sortes de brosses douces). »

La pratique, dans cette région du Hebei, fournit un exemple vivant de l'utilisation artistique générale en Chine de la toile tendue et préparée. Étant donné les ingrédients utilisés, cette pratique est probablement traditionnelle et régionale, sans doute isolée de toute influence de la modernité et/ou de la peinture occidentale.

Conclusion

Nous pouvons conclure que la plupart des « anomalies » de l'œuvre étudiée correspondent à des caractéristiques et des techniques d'autres genres picturaux qui sont moins connus du grand public de nos jours.

L'œuvre est fidèle iconographiquement au portrait d'ancêtre et elle témoigne également de l'influence du portrait d'ancêtre et des « *water-and-land painting* » par sa matérialité et sa technique.

Elle est donc le fruit spontané d'un mélange de ces deux genres picturaux très populaires, du moins pour son époque, dans le monde urbain et rural. Cependant, comme dit Seii Omura⁷ : « Néanmoins, ce genre de peinture [la peinture religieuse] ne peut s'accrocher qu'aux murs des

⁶ Numéro d'inscription VII-113. Cette inscription est faite à la demande de Guangping, district de la province du Hebei. Étant donné que l'expression « *water-and-land painting* » couvre une vaste notion et que la technique folklorique varie très facilement d'une région à une autre, les méthodes décrites par la praticienne ne sont représentatives que de la pratique picturale utilisée dans la région indiquée.

⁷ 大村 西崖, Historien de l'art et critique d'art japonais.

temples. En tant qu'offrande particulière, elle est complètement isolée de la peinture normale à usage esthétique. Les experts de ces peintures sont très spécialisés [dans le sens non-habilités pour les autres sujets de la peinture]. [Sa technique] est devenue pratiquement une spécialité, qui n'est pas comprise dans les Académies impériales standard et elle est particulièrement ignorée et méprisée [par les peintres]. Ainsi, a-t-elle complètement disparu des encyclopédies de la peinture en Chine. »⁸ (Lv, 2018, p. 151).

Ainsi ces peintures, qui étaient très appréciées et commandées par la population, sont-elles méconnues si on les recherche par le prisme des textes écrits par les élites.

Références bibliographiques

- Béguin A.** (2001), *Dictionnaire technique de la peinture : pour les arts, le bâtiment et l'industrie. T. 2 : J - Z*, Paris, Béguin, 687 p.
- Cai Y. P.** (2017), « 如何鉴定水陆画的年代 », 收藏, N° 12, p. 35-41.
- Cheng X. L., Yang Q.** (2015), « Micro-Raman spectroscopy study of three green pigments containing copper and arsenic », 文物保护与考古科学, Vol. 27, N° 3, p. 84-89.
- Feng P. S.** (2002), 中国书画装裱技法, Pékin, Beijing Art&Crafts Publishing House, 147 p.
- Gottsegen M. D.** (2006), *Painter's Handbook*, New York, Watson-Guption Publications, 357 p.
- Guo J.** (2009), « 明清以来的祖容像面貌 », 艺海, N° 3, p. 56-57.
- Huang H.** (2006), « 元明清水陆画浅说——中 », 佛教文化, N° 3, p. 96-123.
- Jiao C.** (2017), « “可移动的敦煌壁画”——水陆画艺术研究 », 文物鉴定与鉴赏, N° 7, p. 36-37.
- Li M. et al.** (2014), « Analysis of green pigment on Guangyuan Thousand-Buddha Grotto in Sichuan », 文物保护与考古科学, Vol. 26, N° 2, p. 22-27.
- Li P. L.** (2009), « 明清徽州容像粉本：中西美术交融的一个案例 », 文化艺术研究, N° 2, p. 156-165.
- Lu X. F.** (2010), « 徽州容像底样与郎世宁图式特征比较——传统画法与西法的趋同转化 », 湖北美术学院学报, N° 4, p. 10-12.
- Lv J. F.** (2018), « 沧海遗珠——水陆画研究 », 艺术科技, N° 5, Vol. 31, p. 151 et 209.
- Ma Y., Hu Y.** (2005), « 浅谈甘肃省河西地区地县博物馆馆藏水陆画的修复保护 », dans l'acte de colloque 传统装裱技术研讨会论文集, Pékin, p. 99-101.
- Petit J., Roire J., Valot H.** (2005), *Encyclopédie de la peinture. Formuler, fabriquer, appliquer : Tome 3*, Paris, EREC, 488 p.
- Su J. C.** (2017), « 工笔重彩 辉煌巨制——关于水陆画几个问题的探讨 », 法音, N° 3, p. 46-49.
- Wang H. H. et al.** (2014), « 一幅明代水陆画颜料的分析鉴别 », *Dunhuang research*, N° 5, Vol. 147, p. 119-124.
- Xie J. H.** (2010), « 湖南省博物馆馆藏水陆画的保护修复 », 湖南省博物馆馆刊, Vol. 7, p. 613-621.
- Xing Y.** (2014), 邯郸广平水陆画入选国家级非物质文化遗产 [en ligne], Handan, 燕赵都市报. Disponible sur : <https://baike.baidu.com/reference/5802677/8a8fEq141PJxaD-ga_I8o_YXmXGuIvo1pMIUywt8uCN-YzyfNfhwFfr2RODqfsZ4Z7AszDU_o7QBi_fSbtG2d-LID_COrw8> (consulté le 29 avril 2021).
- Zhang L.** (2016), « 明代容像的绘制表现及技法浅析 », 戏剧之家, N° 10, p. 158.
- Zhang Y. H., Liu Y.** (2019), « 从艺术表现形态看清代御容像绘制的变化 », 美术大观, N° 5, p. 52-53.
- Zhu S. H.** (2016), « 浅谈水陆画保护的价值和意义 », 艺术品鉴, N° 4, p. 167.

⁸ La phrase de Sein Omura, dans son ouvrage *Histoire de l'art chinois* est en japonais à l'origine. Cet ouvrage a été traduit et publié en chinois en 2014 (浙江人民美术出版社). L'auteur du présent article n'a lu que cette version chinoise, qu'il a traduite en français.

L'auteur

Bo Li Diplômé en 2019 du master de Conservation-restauration des biens culturels de l'université Paris 1, est actuellement restaurateur au National Art Museum of China. Son parcours en restauration est à cheval sur la peinture à l'huile et les arts graphiques depuis sa formation universitaire.