COMPRENDRE ET PRÉVENIR LA DÉGRADATION DES ALBUMS CHINOIS D'EXPORTATION

Lise Buisson

Résumé

Méconnus, les albums chinois d'exportation sont présents à travers la France, dans les collections privées comme publiques. Cet article propose d'étudier les principales dégradations dont ils sont l'objet, en prenant pour exemples différents albums provenant principalement de la Bibliothèque nationale de France. Nous commencerons par une brève introduction présentant les albums et leurs principales caractéristiques, puis nous nous intéresserons aux altérations fréquentes les touchant et, tout particulièrement, concernant le papier de moelle, principal support de ces peintures. Nous chercherons à comprendre les raisons de ces dégradations, puis nous réfléchirons aux moyens de les éviter. Cet article est tiré d'un travail de diplôme de master 2.

Abstract Little-known, Chinese exportation albums can be found throughout France, within private and public collections. This article offers to study the main degradations that they are subjected to, taking into examples various albums mainly from the Bibliothèque nationale de France (French national library). After a concise introduction presenting the albums and their principal characteristics, we will focus on the common alterations that affect them and particularly on the pith paper, principal support for these paintings. We attempt to comprehend the reasons for these degradations, and then reflect on ways to avoid them. This article is the result of a master's thesis.

Resumen Poco conocidos, los álbumes chinos destinados à la exportación están presentes en Francia, en colecciones privadas y públicas. Este artículo propone estudiar las principales degradaciones de las cuales son víctimas, tomando ejemplos de diferentes álbumes, principalmente de la Biblioteca nacional de Francia. Comenzaremos con una breve introducción que presenta los álbumes y sus características principales, y nos centraremos en sus alteraciones más frecuentes y, especialmente, con respecto al papel de médula, el principal soporte de estas pinturas. Buscaremos comprender las razones de estas degradaciones, entonces reflexionaremos sobre las formas de evitarlas. Este artículo se deriva de un trabajo de maestría.

Mots-clés *Tetrapanax*, papier de moelle, papier de riz, album chinois d'exportation, guerres de l'opium, aquarelle, Chine

Le « papier de moelle », ou *pith paper* en anglais, anciennement appelé « papier de riz », est un matériau tiré de la moelle d'une plante nommée *Tetrapanax papyrifer* (Hook.) K. Koch., de la famille des *Araliaceae*, originaire de Taïwan. Depuis longtemps employé par les populations locales à des usages variés, le matériau n'est connu des Occidentaux qu'à partir de la fin du XVIII[e] siècle, alors que leur accès à la Chine est restreint à des comptoirs. En 1757, Canton est le seul port ouvert aux étrangers et la plaque tournante du commerce entre la Chine et l'Europe, mais de nouveaux comptoirs s'ouvrent aux étrangers au terme de la première guerre de l'opium en 1842[1]. C'est dans ces lieux où cohabitent Chinois et Occidentaux que ces derniers s'entichent d'objets qui gagnent en popularité tout au long de ce siècle, en particulier des albums qui renferment des séries de peintures exécutées sur ce support de moelle (**fig. 1**) et sont fabriqués dans des ateliers de peinture spécialisés dans cette production réservée aux Occidentaux, en marge des ateliers de peinture traditionnelle.

Figure 1 Yoeequa, *Villes de Chine*, XIX[e] siècle, reliure en tissu, Paris, Bibliothèque nationale de France, Rés Oe 32. © Lise Buisson.

Les albums d'exportation sont relativement nombreux dans les collections françaises, publiques comme privées. Ils sont bien souvent oubliés, inconnus du grand public, et souffrent d'altérations propres à ce matériau si particulier. Il est important selon nous de commencer par correctement identifier les altérations et de comprendre les raisons de leur développement avant de s'avancer sur la question complexe de la restauration. C'est pourquoi nous avons choisi de laisser cette dernière de côté pour nous focaliser sur la façon d'éviter la détérioration de ces objets. De nombreux articles traitant du sujet existent, mais sont pour la

1 La première guerre de l'opium s'est déroulée de 1839 à 1842 et la deuxième de 1856 à 1860.

plupart des études de cas où les traitements de restauration sont les plus développés. Citons par exemple les travaux de Terry Boone, conservatrice d'art graphique à la Bibliothèque du Congrès à Washington, ou encore Rebecca Barnott-Clement, conservatrice d'art graphique au Grimwade Centre for Cultural Conservation de l'université de Melbourne (Boone, 2003 ; Barnott, 2017).

Les œuvres sur lesquelles nous nous appuyons ici sont deux peintures provenant d'un album appartenant au musée Vivenel de Compiègne et quelques-uns des sept albums d'exportation que j'ai eu la chance de pouvoir observer à la Bibliothèque nationale de France (BNF). Cet article est tiré en très grande partie de notre travail de diplôme de master de Conservation-restauration des biens culturels de 2019 (Buisson, 2020).

Principales caractéristiques des albums et de la feuille de moelle de *Tetrapanax*

Les caractéristiques des albums en font des objets facilement identifiables. Leur format est généralement oblong, bien qu'il existe des formats « portrait ». Les dimensions que nous avons relevées pour plus d'une dizaine d'albums sont d'environ 23 cm de hauteur pour 33 cm de largeur, avec une épaisseur de 1,5 cm. Le format est semble-t-il standardisé, puisque pratiquement tous les albums semblent globalement de même taille, en France comme dans les pays étrangers. En ce qui concerne les albums issus de collections étrangères que nous avons rencontrés au cours de nos lectures, nous nous basons notamment sur un album provenant de la Bibliothèque nationale de Russie (Alferova, Tarasenko, 2015), mais aussi sur l'un des albums conservés au Royal Garden de Kew (Nesbitt *et al.*, 2010). Cette uniformité n'est pas surprenante puisque le format de l'album est déterminé par les dimensions de la feuille de moelle, qui est elle-même standardisée au moment de sa fabrication. Les dimensions les plus courantes pour une feuille de moelle de *Tetrapanax* sont d'environ 10 cm de largeur pour 7,5 cm de hauteur, mais il peut aussi exister des formats plus petits, environ de moitié. Certaines pages sont parfois laissées vierges. Le nombre de planches par album n'est pas constant et peut aller de 12 à 24, voire moins ou plus.

La reliure est en tissu, généralement de la soie, ou en papier. Les plats sont en carton. La reliure diffère des modèles occidentaux puisqu'il n'y a ni tranchefile, ni charnières, ni claies. La couture est simple, généralement quatre points de couture dans le cas d'un format oblong. Ce type de reliure est quasi systématique : « ces petits albums recouverts en soie », généralise ainsi Lavollée en 1852 (Lavollée, 1852). Un motif floral de l'étoffe en particulier est récurrent : fleurs rouges et bleues à feuilles et tiges entrelacées jaunes sur fond vert (**fig. 1**). Les reliures en papier étaient également communes mais de qualité médiocre : nous en trouvons plusieurs exemples dans la collection de la BNF, au site Richelieu. Nous pouvons ainsi produire un échantillon des reliures les plus fréquentes à partir des albums que nous avons observés (**fig. 2**). Ces récurrences s'expliquent par le fait que les albums étaient fabriqués en série, très probablement dans des ateliers de peintures, même si nous n'en avons trouvé aucune preuve textuelle. Certains ateliers apposaient leur tampon sur la page de garde (**fig. 3**), sans doute le nom du maître ou du propriétaire de l'atelier.

Les peintures, en revanche, ne sont pas signées, mais peuvent comporter une marque appartenant sans doute à la fabrique de papier de moelle. Nous en trouvons un exemple sur le coin inférieur de cette peinture provenant de l'album du musée Vivenel, avec ces deux caractères chinois de couleur rouge (**fig. 4**). Ici, le premier caractère est très probablement

Figure 2 Exemple des plus fréquentes couvertures d'albums chinois d'exportation basé sur les albums conservés à la Bibliothèque nationale de France à Paris. © Lise Buisson.

Figure 3 Tampon du peintre Yoeequa comprenant nom et adresse, Paris, Bibliothèque nationale de France, Rés Oe 59. © Lise Buisson.

Figure 4 Anonyme, *Tortures chinoises* (détail), XIX^e^ siècle, N° inv. AG 686, musée Antoine Vivenel, Compiègne. © Lise Buisson.

祥 (xiàng), signifiant « propice », « faste ». Le deuxième serait quant à lui 茂 (mào), c'est-à-dire « exubérant », « luxuriant[2] ». Nous pouvons supposer que ces inscriptions servent à qualifier l'entreprise ou sa production, et peuvent donc être assimilés à une marque dans le sens commercial du terme.

Chaque peinture est collée par points sur son pourtour, dans les coins et les milieux, sur chaque page de l'album. Ces dernières sont en papier chinois. Les peintures sont encadrées de bandes de soie presque systématiquement bleues, collées à cheval sur le papier de montage et les peintures (**fig. 5**). Parfois la soie est remplacée par des bandes de papier teinté, ce qui là aussi témoigne d'une qualité moindre comparée aux albums utilisant de la soie pour la couverture, puisque les exemples de bandes de papier vont de pair avec les couvertures en papier, du moins d'après ce que nous avons observé. Par ailleurs, dans le cas de l'album du musée Vivenel, les bandes de soie dissimulaient la marque « 祥茂 » précédemment citée, inscrite au coin des feuilles de moelle, et c'est parce que nous avons démonté deux peintures dans le cadre d'un traitement de conservation que nous avons remarqué ce détail.

Chaque album contient une série de peintures autour d'un thème particulier, en rapport avec la vie, la faune et la flore chinoise, généralement idéalisée voire stéréotypée. Alors qu'esthétiquement, la peinture sur moelle de *Tetrapanax* pourrait se rapprocher de la miniature sur vélin ou ivoire (Chassaing, 2017), économiquement, le support de moelle convient à une production à grande échelle car sa fabrication est rapide et peu coûteuse. En effet, contrairement à la fabrication du papier, qui nécessite un long processus impliquant la modification de différents matériaux, la feuille de moelle est issue directement de l'arbuste de *Tetrapanax*.

2 Chine informations, *Dictionnaire Chinois-Français* [en ligne]. Disponible sur : <https://chine.in/mandarin/dictionnaire/> (consulté le 8 décembre 2019).

Figure 5 Anonyme, *Oiseaux*, XIX[e] siècle, Paris, Bibliothèque nationale de France, Rés Oe 50 b.
© Lise Buisson

La production est simple et rapide : à l'aide d'un couteau à large lame prenant appui sur un support en brique muni de deux rails, l'ouvrière découpe le cylindre de moelle préalablement extrait de la tige, déroulant progressivement une longue bande. La moelle a toutefois des propriétés bien différentes du papier et elle est plus fragile, à différents niveaux.

Abordons brièvement les caractéristiques physiques de ce matériau végétal. Les cellules de la moelle du *Tetrapanax* sont parenchymateuses et collenchymateuses (Chassaing, 2013). Les premières contiennent différents nutriments (eau, glucides…) tandis que les secondes, riches en cellulose voire en pectine, constituent un tissu de soutien destiné à supporter flexions et tractions légères[3]. En raison de cette structure, la substance possède des propriétés hygroscopiques notables : en zone tropicale, elle contient une quantité d'humidité qui lui confère une consistance tendre et relativement souple, tandis qu'en climat sec, elle perd son eau et devient rigide et cassante. Ainsi, la feuille de *Tetrapanax* a la capacité d'être déformable quand elle est humidifiée et peut être étirée sans se rompre puis conserver la forme nouvellement acquise après séchage (Bell, 1988). La contenance en eau rend le matériau plutôt souple sans pour autant être élastique. Lorsque la moelle est employée comme support de peinture, elle perd de sa souplesse en s'asséchant (Bell, 1988, p. 114). Ainsi le vieillissement rend-il le matériau cassant (Bell, 1988, p. 114).

Nous avons choisi de grouper ici les altérations caractéristiques du papier de moelle en deux grandes catégories : celles inhérentes au matériau et celles produites par des facteurs externes.

3 Encyclopédie Larousse (éd. 1971-76), *Tissu végétal* [en ligne]. Disponible sur <https://www.larousse.fr/archives/grande-encyclopedie/page/13687> (consulté le 19 janvier 2020).

Nous commencerons par évoquer cette première catégorie puisqu'elle dépend directement de la plante elle-même.

Dégradations liées à la nature du matériau et à son façonnage

La feuille de moelle de *Tetrapanax*, étant un tissu biologique, n'est pas forcément homogène. Il arrive ainsi qu'au moment de débiter la feuille apparaissent des traces brunes ou orangées ainsi que des perforations, inhérentes à la plante. Ainsi, les premiers 25-50 cm de la feuille de moelle sont généralement plus irréguliers et présentent ce genre de défauts, car ils correspondent à la surface du cylindre de moelle. Au contraire, plus l'on s'approche du cœur de la moelle lors de la coupe et plus celle-ci est sans défaut, blanche et uniforme (Bell, 1988, p. 114).

La mise en œuvre de la feuille de moelle est une étape délicate, sujette à nombre d'accidents : erreurs de coupe d'une part, pression trop forte exercée sur le rouleau d'autre part. Le chimiste français Alphonse Chevallier relevait déjà d'éventuelles traces de rouille, laissées par les rails en cuivre sur la feuille. Le couteau est également susceptible de laisser dans le papier les traces de succession des coupes, qui se traduisent par des lignes blanches verticales régulières (**fig. 6**).

Figure 6 Yoeequa, *Insectes* (détail), XIX[e] siècle, Paris, Bibliothèque nationale de France, Rés Oe 159 a. © Lise Buisson.

De façon générale, la grande faiblesse du matériau réside dans sa sensibilité aux attaques mécaniques. Du fait de sa consistance spongieuse et tridimensionnelle, toute pression qui lui sera appliquée laissera une empreinte ou marque. Les marques d'ongles sont les plus

courantes. Cela est aggravé quand le matériau est sec. Ces marques sont susceptibles de se transformer en déchirures voire en lacunes. Nous pouvons aussi remarquer que le matériau ne peut en aucun cas être replié sur lui-même comme pourrait l'être une feuille de papier occidentale, il casserait automatiquement. Le matériau offre globalement peu de résistance aux pliures qui entraînent un fort risque de déchirures. Du fait de l'absence d'élasticité du matériau sec, les déchirures produites sont franches et nettes. Ainsi Chevallier note dès 1832 que la matière se prête difficilement à l'écriture car l'emploi d'outils tranchants comme la plume menace de déchirer le support (Chevallier, 1832). Il conseille ainsi : « *On peut écrire sur le papier, il ne boit pas, mais il faut pour cela avoir la main légère et écrire avec le bec entier et non avec le tranchant de la plume, qui déchirerait le papier* » (Chevallier, 1832, p. 61).

Nous avons rencontré un cas de feuille lacunaire, probablement du fait d'un défaut de la moelle ou causé lors de sa fabrication, et restauré à l'aide d'un morceau de moelle collé au verso (**fig. 7**). Il paraît s'agir d'un type de restauration couramment effectué par les peintres dans les ateliers : « *Pour remplir une déchirure ou un trou, par exemple, ils placent derrière la partie avariée un petit morceau de verre humecté, tout à fait semblable à du mica, et qui est fait avec du riz. Lorsque les bords de la déchirure sont ainsi maintenus, ils intercalent sur le côté de la feuille qui doit être peint un morceau de papier de riz taillé qui remplit exactement l'espace vide.* » (Delécluze, 1839, p. 276).

Selon la qualité d'exécution, nous pouvons nous demander si ce genre de restauration est susceptible de fragiliser l'œuvre ou non.

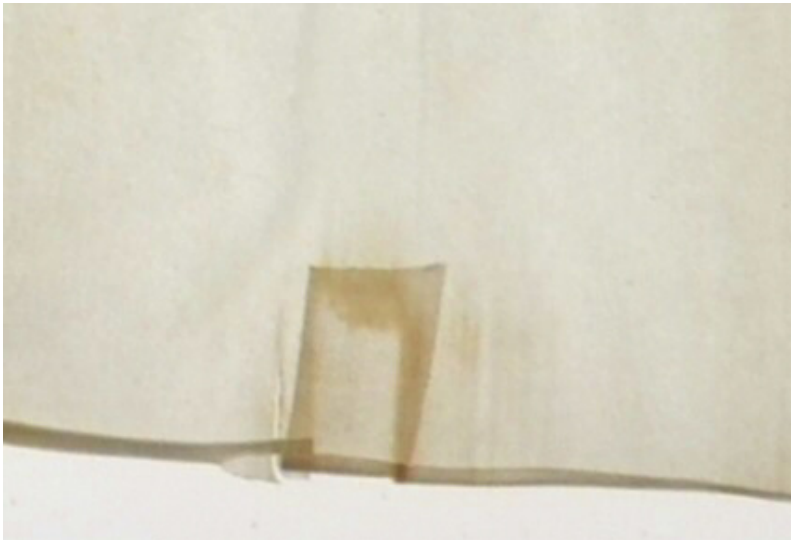

Figure 7 Anonyme, *Tortures chinoises* (détail), XIX^e^ siècle, Paris, N° inv. 686, musée Antoine Vivenel, Compiègne. © Lise Buisson.

Dégradations liées à l'environnement, la manipulation et le montage

Le papier de moelle est donc un matériau très sensible à son environnement par sa nature même et nécessitant nombre de précautions de manipulation.

En climat sec, lorsque le matériau devient rigide et cassant, il aura plus facilement tendance à se déchirer, voire se casser, sous les contraintes qui pourront lui être imposées (Bell, 1988, p. 114). Il y a ainsi un fort risque que l'œuvre, peu à peu, se morcelle (**fig. 8**). Le travail de la matière dû aux variations hygrométriques peut l'amener à s'étendre et à se rétracter, en

produisant des plis (**fig. 9**). Dans le contexte du commerce des albums, nous pouvons envisager que ces variations soient importantes, en particulier lors du passage du climat chaud et très humide du sud de la Chine au climat froid et sec d'Europe occidentale.

Figure 8 Yoeequa, *Insectes* (détail), XIX[e] siècle, Paris, Bibliothèque nationale de France, Rés Oe 159. © Lise Buisson.

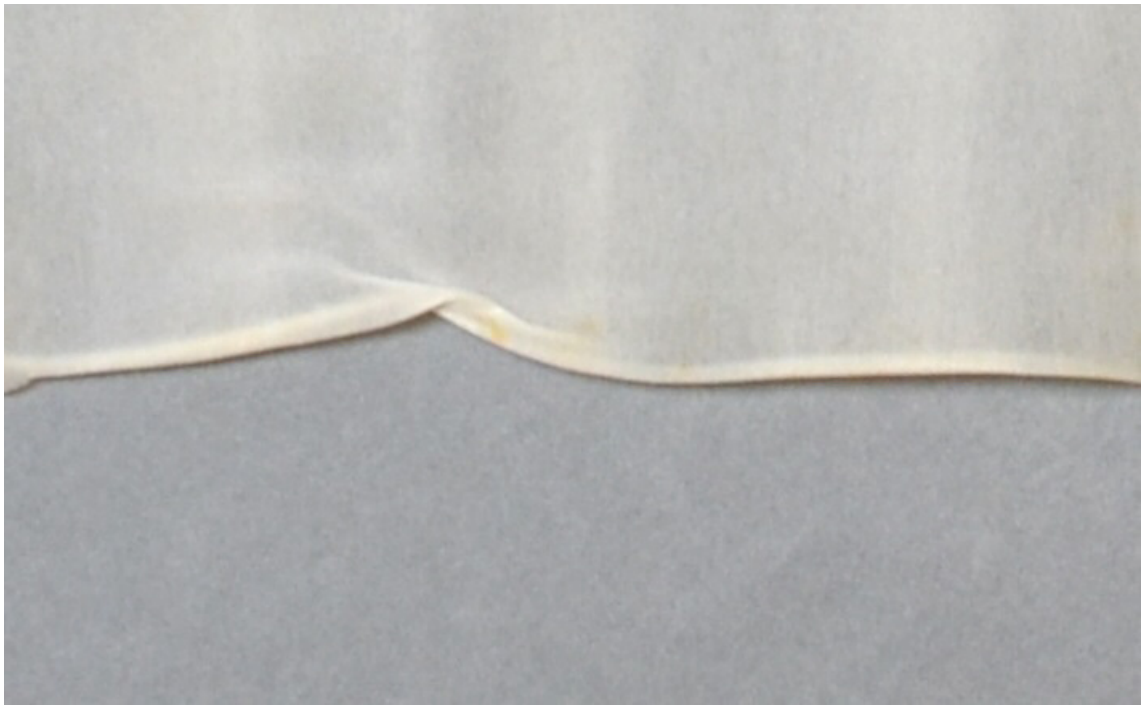

Figure 9 Anonyme, *Tortures chinoises* (détail), XIX[e] siècle, Paris, N° inv. AG 686, musée Antoine Vivenel, Compiègne. © Lise Buisson.

Ainsi François-Xavier d'Entrecolles, missionnaire jésuite français attaché à la Compagnie de Jésus en Chine, nous avertit dès 1727 que trop d'humidité peut-être aussi néfaste qu'un climat trop sec : « *Pour la préserver de l'humidité qui lui est contraire lorsqu'elle est hors de ses tuyaux, il faut la tenir bien enfermée dans un lieu sec, sans quoi l'on ne peut plus la mettre en œuvre* » (D'Entrecolles F.-X., 1781, p. 47).

Le fait de manipuler l'album, tourner les pages, présente également un risque. La pression de l'air contre la feuille et les mouvements de la feuille de moelle accompagnant le papier de montage sont autant de tensions pouvant conduire à la rupture du matériau. À cela s'ajoutent les accidents de manipulation déjà évoqués : pression trop forte d'un doigt sur la feuille, coup d'ongle, etc.

Le montage en album est également une source importante d'altérations, de natures diverses. Ainsi, la colle peut, d'une part, entraîner des taches voire une déformation du papier, du fait de l'apport d'humidité et de substrats divers ; d'autre part, la tension provoquée par la colle des rubans de soie est susceptible d'entraîner des cassures et déchirures. En effet, la feuille de moelle de *Tetrapanax*, contrainte en particulier lorsque les bandes d'encadrement sont collées en plein, comme il arrive quelques fois, se rompt sur toute sa longueur (**fig. 10**). De fait, les matériaux réagissent différemment à l'humidité et la sécheresse et c'est ce qui provoque les ruptures. En outre, des gondolements et plis froissés issus des tensions exercées par les points de colle se développent autour de ces derniers (**fig. 11 et 12**). La figure 11 présente par ailleurs un cas de traces bleues provenant de la teinture de la soie, dont la couleur a traversé le papier ou déteint par contact, probablement à cause de l'humidité.

Figure 10 Anonyme, *Supplices*, XIX[e] siècle, Paris, Bibliothèque nationale de France, Rés Oe 170. © Lise Buisson.

Figure 11 Yoeequa, *Insectes* (détail), XIX[e] siècle, Paris, Bibliothèque nationale de France, Rés Oe 159. © Lise Buisson.

Figure 12 Anonyme, *Supplices*, XIX[e] siècle, Paris, Bibliothèque nationale de France, Rés Oe 170 a. © Lise Buisson.

De même, l'environnement confiné de l'album est susceptible de favoriser le développement de micro-organismes tels que les moisissures. Plusieurs des albums observés à la BNF présentent des piqûres, signe d'une possible attaque fongique. Ces taches s'observent essentiellement sur le papier de montage et semblent contaminer progressivement la moelle de *Tetrapanax* (**fig. 13**). Ainsi, l'environnement confiné d'un cadre, lorsqu'il n'est pas contrôlé, peut également favoriser le développement de micro-organismes.

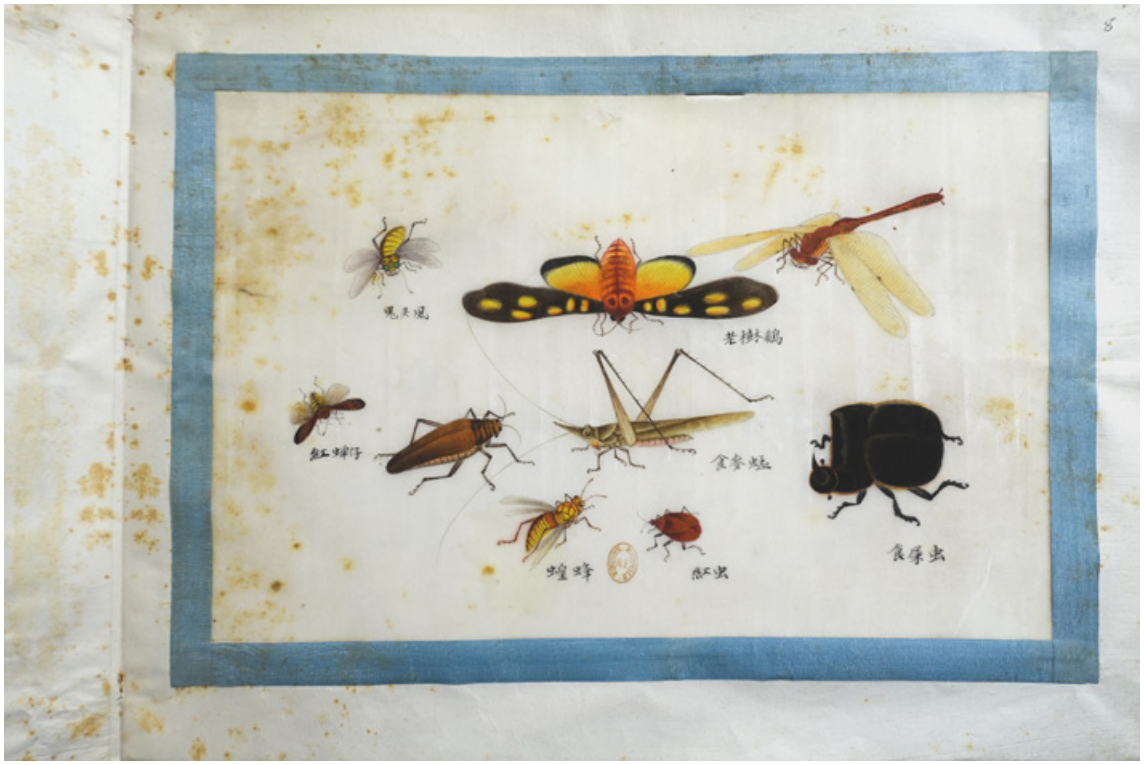

Figure 13 Yoeequa, *Insectes*, XIX[e] siècle, Paris, Bibliothèque nationale de France, Rés Oe 159. © Lise Buisson.

Le fréquent démontage et remontage des œuvres sous cadre constitue une source d'altérations non négligeable (Rickman, 1988, p. 47). Beaucoup, nous l'avons déjà dit, sont aujourd'hui démontées de leur album et encadrées séparément. Cette pratique s'observe dans les collections privées, notamment dans un but commercial, mais nous pouvons nous demander également si les albums n'étaient pas démontés par les acheteurs du XIX[e] siècle dès leur retour de Chine. Outre la destruction de la reliure, les peintures fragiles en elles-mêmes peuvent être abîmées durant l'opération. Elles ne sont de surcroît pas adaptées à une exposition de longue durée à la lumière. Faute d'avoir étudié des cas conservés de la sorte, nous ignorons précisément quelles sont les altérations qui en résultent, toutefois nous pouvons avancer des hypothèses par comparaison avec les œuvres sur papier classiquement exposées sous cadre. Les rayons UV sont à long terme un facteur de jaunissement du papier. Bien que nous ignorions comment la moelle réagirait, elle pourrait tendre à se flétrir et jaunir, étant donné qu'il s'agit d'un organisme végétal mort non transformé. Cependant, la cellulose très pure blanchit sous l'effet des UV, mais nous pouvons imaginer que les impuretés présentes dans la moelle pourraient provoquer des jaunissements localisés. L'exposition prolongée à la lumière devrait provoquer à terme un affadissement des couleurs lorsque les pigments sont sensibles, mais nous même n'en avons pas observé, ayant travaillé uniquement sur des

peintures conservées en album. Pour résumer, nous avons regroupé les altérations décrites au cours de cet article dans un tableau récapitulatif (**fig. 14**).

Altérations esthétiques	Altérations mécaniques	Altérations biologiques
► Encrassement possible, affadissement des couleurs, jaunissements (localisés) de la moelle. Causes : conditionnement et environnement inadaptés ► Taches brunes Causes : altérations inhérentes à la moelle.	► Tensions, déchirures, lacunes. Causes : variations hygrométriques et/ou accidents de manipulation.	► Moisissures sur la moelle et sur le papier de montage. Causes : conditionnement et environnement inadaptés, variations hygrométriques

Figure 14 Tableau récapitulatif des types d'altérations. © Lise Buisson.

Conclusion

Les peintures d'exportation sur papier de moelle sont des œuvres fragiles qui nécessitent des précautions de manipulation et de conservation. Nous l'avons vu, les altérations liées au montage en album, combinées aux variations hygrométriques, sont parmi les plus fréquentes. Or les albums protègent les peintures de l'environnement extérieur mais aussi des manipulations, auxquelles la feuille de moelle est extrêmement sensible. Ainsi, la première étape pour protéger ces albums est de leur accorder notre attention : les localiser, les identifier, puis les regrouper dans un environnement adapté.

En connaissant la façon dont les peintures sur *Tetrapanax* réagissent aux conditions hygrométriques et aux manipulations, nous pouvons d'ores et déjà réfléchir aux précautions nécessaires pour prévenir leur dégradation. Un climat trop froid et sec risque d'assécher la moelle, de même qu'un climat trop chaud et humide peut entraîner des moisissures. Il est important de conserver une température et une hygrométrie stables telles que généralement conseillées dans les réserves, à savoir environ 50% d'humidité relative pour 18°C (à adapter selon la localisation et les conditions hygrométriques extérieures), mais, surtout, éviter des variations qui pourraient entraîner tensions et déchirures.

La manipulation des œuvres doit être limitée et, si nécessaire, hors restauration, se restreindre aux pages de montage. Il est important d'être informé et d'informer les autres afin que chaque personne amenée à toucher ces œuvres puisse le faire en toute connaissance. Plusieurs albums ont été numérisés par la BNF et sont librement consultables sur le site Gallica, ce qui peut constituer une première solution pour permettre un accès de ces albums au plus grand nombre.

En ce qui concerne une éventuelle exposition des œuvres, outre la limitation de la luminosité applicable aux documents sur papier, il est préférable de garder les œuvres en albums et non de les séparer, ne serait-ce que pour conserver leur unité et leur historicité.

Références bibliographiques

Alferova N., **Tarasenko A.** (2015), « Chinese export painting in the collection of the National Library of Russia », *Higher School of Economics Research Paper* [en ligne], N° 54, 25 p. Disponible sur : < 112HUM2015.pdf (hse.ru)> (consulté le 27 décembre 2021).

Barnott-Clement R. (2017), « Layered Decisions: a pith painting treatment », *AICCM National Newsletter* [en ligne], N° 138. Disponible sur : <https://aiccm.org.au/network-news/layered-decisions-pith-painting-treatment/> (consulté le 23 avril 2021).

Bell L. A. (1988), *Papyrus, tapa, amate & rice paper : paper making in Africa, the Pacific, Latin America and Southern Asia*, Oregon, Liliacea Press, 146 p.

Boone T. (2003), *Preserving pith paintings*, Washington, *Library of Congress Information Bulletin* [en ligne], Vol. 62, N°3. Disponible sur : < https://www.loc.gov/loc/lcib/0305/conserve.html> (consulté le 23 avril 2021).

Buisson L. (2020), *La moelle du Tetrapanax papyrifer et son emploi pour les peintures d'exportation chinoises du XIX^e^ siècle à nos jours, matérialité et enjeux de conservation*, mémoire de master Conservation-restauration des biens culturels, université de Paris 1, 117 p.

Chassaing P. (2013), « Le papier de riz, un support graphique méconnu », *Support/Tracé*, N° 13, p. 141-147.

Chassaing P. (2017), « L'utilisation du papier de moelle comme support de peintures d'exportation en Chine », dans Laroque C. (dir.), *Autour des papiers asiatiques,* actes des colloques *D'est en Ouest : relations bilatérales autour du papier entre l'Extrême-Orient et l'Occident* (Paris, 10 octobre 2014) et *Papiers et proto-papiers : les supports de l'écrit ou de la peinture* (Paris, 30 octobre 2015), [en ligne], Paris, HiCSA, p. 184-194. Disponible sur : <https://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/PublicationsLigne/Actes%20Laroque%202017/10_Chassaing_02.pdf> (consulté le 26 avril 2021).

Chevallier A. (1832), « Note sur un tissu végétal connu dans le commerce sous le nom de papier de riz », Gillet de Grandmont P. (dir.), *Journal des connaissances usuelles et pratiques ou Recueil de notions immédiatement utiles aux besoins et jouissances de toutes les classes de la société, mises à la portée de toutes les intelligences*, Paris, s.n., Vol. 15-16, p. 59-64.

Delécluze E.-J. (1839), « Atelier d'un peintre chinois », *Revue française*, N° 10, p. 272-285.

D'Entrecolles F.-X. (1781), « Lettre du 7 juillet 1727 au père Jean-Baptiste Du Halde », dans Compagnie de Jésus, *Lettres édifiantes et curieuses, écrites des missions étrangères, nouvelle édition, mémoire de la Chine, etc.*, Lyon, Vernarel, Cabin, Vol. 21, p. 42-55.

Nesbitt M., **Prosser R.**, **Williams I.** (2010), « Rice paper plant – *Tetrapanax Papyrifer*, the gauze of the gods and its products », *Curtis's Botanical Magazine,* Vol. 27, N° 1, p. 71-92.

Rickman C. (1988), « Conservation of Chinese export works of art on paper: watercolours and wallpapers », *Studies in Conservation,* Vol. 33, N° 1, p. 44-51.

L'auteur

Lise Buisson conservateur-restaurateur indépendant d'œuvres graphiques et livres. Diplômée du master de Conservation-restauration des biens culturels de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne en 2020. A travaillé sur les albums d'exportation chinois dans le cadre de son mémoire de fin d'études. Travaille actuellement au sein de l'atelier Marchal-Poncelet, à Paris. lise.buisson@outlook.fr