

LES MASQUES DU THÉÂTRE NÔ
DE LA SCÈNE À L'OBJET DE COLLECTION



VOLUME II

AUDREY LANAURE
sous la direction de
MARC MAIRE
GEORGES BARTHE
JACQUES DEFERT

MEMOIRE DE FIN D'ETUDES
2003 / 2004

Ecole d'Art
d'AVIGNON
Département
de Conservation
et de Restauration

702.08 227 NPC
F 2254/2558)



VOLUME I

SOMMAIRE

Carte du Japon	
Repères chronologiques	----- p.1
Remerciements	----- p.2
Avant-propos	----- p.3
SOMMAIRE DU VOLUME I	----- P.5
SOMMAIRE DU VOLUME II	----- P.8
SOMMAIRE DU VOLUME III - ANNEXES	----- P.II
Fiches d'identification des 3 masques Nô du Musée Royal de Mariemont	----- p.12
♦ Waka-Onna	----- p.12
♦ Sankôjô	----- p.14
♦ Kantan Otoko	----- p.16
Listes des personnes contactées	----- p.18
Notes concernant les termes japonais utilisés	----- p.19
INTRODUCTION	----- p.20
Note méthodologique	----- p.22

1^{ERE} PARTIE : LE NO, DRAME LYRIQUE AU JAPON

citation de Paul Claudel	----- p.25
INTRODUCTION: UNE JOURNEE DE NO	----- p.26
1. LE NO OU L' ART DE FIGURER L' INVISIBLE	----- p.28
1.1. QU'EST CE QUE LE NO ?	----- p.29
<hr/>	
1.2. LE NO, UNE HISTOIRE	----- p.31
<hr/>	
1.2.1. Des origines lointaines	----- p.31
1.2.2. Une forme théâtrale née d'influences diverses	----- p.32
1.2.3. Naissance et évolution du Nô	----- p.36
1.2.4. Les fondateurs	----- p.37
1.2.5. Les traités de Zeami, la fleur du secret	----- p.38
1.3. LE MONDE DES PIECES DE NO	----- p.40
1.3.1. Le répertoire	----- p.41
1.3.2. Les acteurs et les rôles	----- p.43

1.4. LES COULISSES DU NO	-----	p.44
1.4.1. Les éléments du Nô	-----	p.44
1.4.2. Une cérémonie rituelle	-----	p.49
1.4.3. Le masque et l'acteur	-----	p.51
2. LES MASQUES NO, ŒUVRE ET CHEF - D' ŒUVRE	-----	p. 55
2.1. LES MASQUES, UNE LONGUE TRADITION AU JAPON	-----	p.55
2.1.1. Les masques de Gigaku	-----	p.56
2.1.2. Les masques de Bugaku	-----	p.56
2.2. LES MASQUES NO	-----	p.57
2.2.1. Les origines	-----	p.57
2.2.2. Les recherches	-----	p.59
2.2.3. Une grande diversité de modèles	-----	p.59
2.2.4. Les masques et le répertoire du Nô	-----	p.60
2.2.5. De multiples expressions	-----	p.61
2.2.6. Essai de classification	-----	p.63
2.2.7. Analyses formelles des masques Nô	-----	p.68
2.2.8. Examen du revers	-----	p.80
2.3. LES SCULPTEURS ET L'ART DE LA REPRODUCTION	-----	p.94
2.3.1. Les facteurs de masques	-----	p.94
2.3.2. Une hiérarchie différente de masques	-----	p.96
2.3.3. L'art de la reproduction	-----	p.99
3. LA FABRICATION DES MASQUES NO	-----	p.104
3.1. LES MATERIAUX TRADITIONNELS ET LES OUTILS	-----	p.106
3.1.1. Le bois	-----	p.106
3.1.2. La colle	-----	p.108
3.1.3. Les pigments	-----	p.109
3.1.4. L'encre de chine	-----	p.112
3.1.5. La laque (<i>urushi</i>)	-----	p.112
3.1.6. Les outils	-----	p.118
3.1.7. Les étapes de la fabrication d'un masque Nô	-----	p.120
3.1.8. Quelques cas particuliers	-----	p.128
3.2. LES FABRICANTS CONTEMPORAINS	-----	p.130
3.2.1. Artisans et restaurations	-----	p.134
3.2.2. Le questionnaire	-----	p.135
CONCLUSION	-----	p.139

2^{EME} PARTIE: PATRIMOINE ET IDENTITE CULTURELLE AU JAPON

INTRODUCTION	----- p.142
1. LES ARTS TRADITIONNELS	----- p.143
1.1. DEFINITION DES ARTS TRADITIONNELS	----- p.143
1.2. EVOLUTION DES ARTS TRADITIONNELS DANS LA SOCIETE JAPONAISE	----- p.146
1.2.1. Des pratiques subverties	----- p.147
2. PROTECTION DU PATRIMOINE ET POLITIQUE CULTURELLE AU JAPON	----- p. 149
2.1. ESQUISSE DU CONCEPT DE PATRIMOINE	----- p.149
2.1.1. Application du concept de patrimoine à la culture japonaise	----- p.150
2.2. LA POLITIQUE DE SAUVEGARDE DU PATRIMOINE CULTURELLE	----- p.152
2.2.1. Historique de la protection du patrimoine au Japon	----- p.153
2.2.2. Les grandes étapes de la législation	----- p.157
2.2.3. Les musées au Japon	----- p.158
2.3. LA CONSERVATION – RESTAURATION AU JAPON	----- p. 161
2.3.1. Approche théorique: l'exemple du temple d'Ise	----- p.161
2.3.2. Le concept d'authenticité	----- p.164
2.3.3. La conservation – restauration des masques Nô	----- p.168
3. LA POLITIQUE CULTURELLE CONTEMPORAINE	----- p. 178
3.1. OBJECTIFS DE LA POLITIQUE CULTURELLE	----- p.178
3.2. L'ADMINISTRATION DE LA CULTURE	----- p.181
3.2.1. Organisation du système	----- p.182
3.3. LA DIFFUSION CULTURELLE	----- p. 189
CONCLUSION	----- p.192
TABLE DES MATIERES DU VOLUME I	----- p.194

VOLUME II

SOMMAIRE

SOMMAIRE DU VOLUME I	-----	p.1
SOMMAIRE DU VOLUME II	-----	p.4
SOMMAIRE DU VOLUME III	-----	p.7

3^{EME} PARTIE : LA PERCEPTION OCCIDENTALE

INTRODUCTION	-----	p.9
1. LA PERCEPTION OCCIDENTALE	-----	p.11
1.1. LE NO VU D'AILLEURS	-----	p.11
1.1.1. Le Nô dans le monde contemporain	-----	p.11
1.2. LA PERCEPTION DU NO EN OCCIDENT	-----	p.15
1.2.1. Le masque Nô comme signifiant pour un public occidental	-----	p.15
1.2.2. Un objet à statut multiple	-----	p.16
2. LES COLLECTIONS D' ART JAPONAIS EN OCCIDENT	-----	p.19
2.1. PREMIERE RENCONTRE AVEC L'ART JAPONAIS	-----	p.19
2.1.1. Les premiers collectionneurs	-----	p.21
2.1.2. Emergence des collections en Europe	-----	p.22
2.1.3. Les grandes ventes des collections en France	-----	p.23
2.1.4. Le renouveau des collections en France	-----	p.24
2.1.5. Les collections particulières de masques Nô en France	-----	p.24
3. LES MASQUES NO DANS LES MUSEES EN EUROPE	-----	p.31
3.1. LES MUSEES: DES LIEUX DE TRANSMISSION AU PUBLIC	-----	p.31
3.1.1. La présentation des masques Nô dans les musées	-----	p.32
3.1.2. Quelques réflexions sur la présentation des masques	-----	p.36
3.1.3. La conservation des masques dans les musées occidentaux	-----	p.40
3.2. LA CONSERVATION CURATIVE ET LES MASQUES NO:		
QUELQUES REFLEXIONS THEORIQUES	-----	p.47
3.2.1. Les risques de dégradation	-----	p.53
3.2.2. Les procédés de dégradation intentionnelle	-----	p.55
3.2.3. La réintégration	-----	p.58
CONCLUSION	-----	p.69

4^{ème} PARTIE : LES MASQUES Nô DU MUSÉE ROYAL DE MARIEMONT

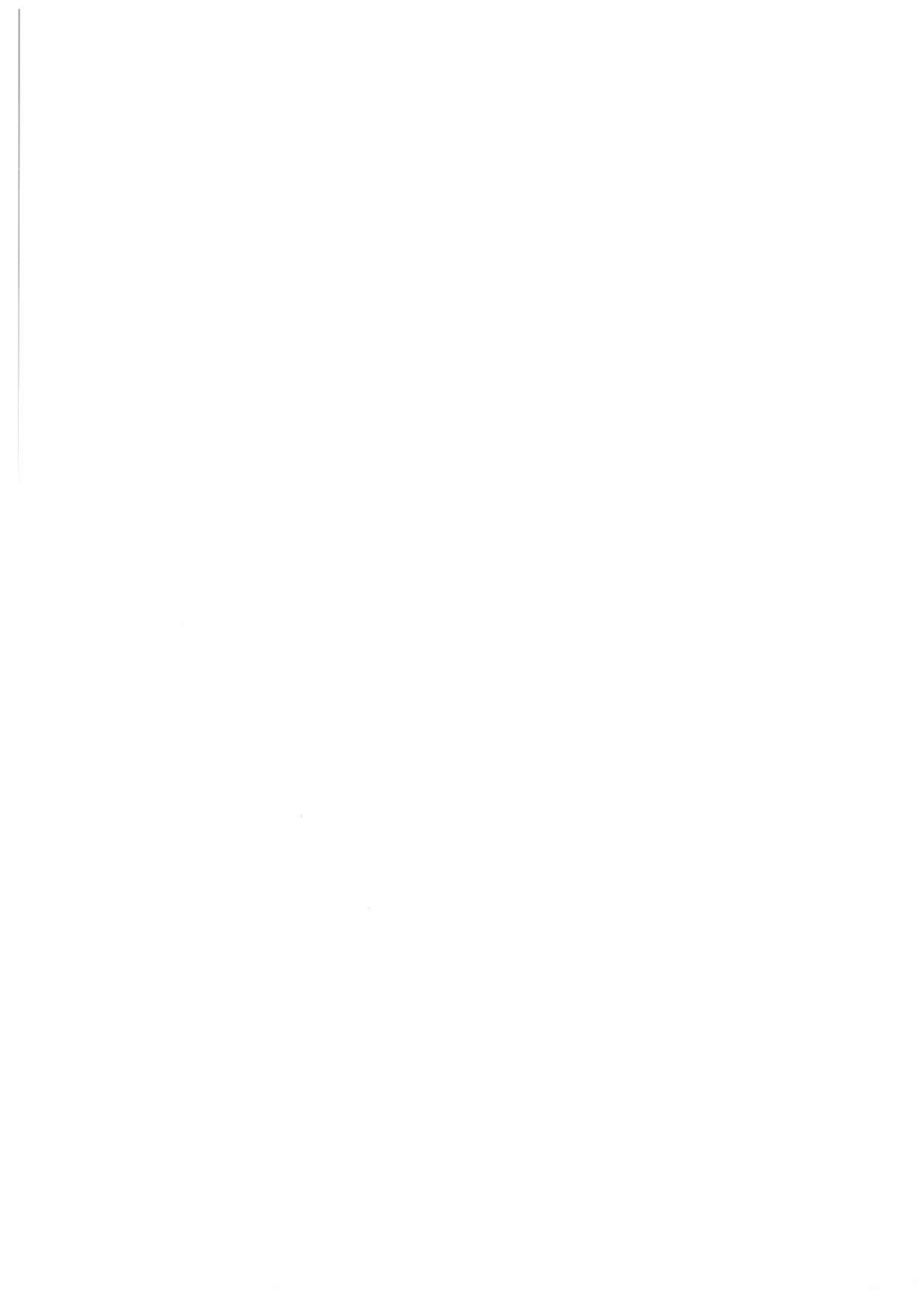
1. LE MUSÉE ROYAL DE MARIEMONT	p.71
2. PRESENTATION DES TROIS MASQUES NO	p.73
2.1. LE MASQUE DE SANKOJO	p.73
2.1.1. Description	p.73
2.1.2. Pièces dans lesquelles le masque est porté	p.74
2.1.3. Analyse comparative	p.75
2.2. LE MASQUE DE KANTAN OTOKO	p.78
2.2.1. Description	p.78
2.2.2. Pièces dans lesquelles le masque est porté	p.79
2.2.3. Analyse comparative	p.79
2.3. LE MASQUE DE WAKA ONNA	p.81
2.3.1. Description	p.81
2.3.2. Pièces dans lesquelles le masque est porté	p.82
2.3.3. Analyse comparative	p.82
2.4. AVIS D'UN ACTEUR DE NO	p.83
3. RAPPORT DE TRAITEMENT	p.84
3.1. LES CONSTATS D' ETAT	p.84
3.1.1. Sankôjô	p.84
3.1.2. Kantan Otoko	p.98
3.1.3. Waka Onna	p.104
3.2. LES ORIENTATIONS DU TRAITEMENT	p.108
3.2.1. Quelques éléments de réflexion	p.108
3.3. LE TRAITEMENT	p.111
3.3.1. Sélection d'un adhésif	p.111
3.3.2. La conservation des masques en réserve	p.114
CONCLUSION	p.116
CONCLUSION GENERALE	p.117

GLOSSAIRE	-----	p.118
BREFS RAPPELS HISTORIQUES	-----	p.123
LISTE DES PRINCIPAUX ORGANISMES DE RECHERCHE SUR LE NO ET LE PATRIMOINE AU JAPON	-----	p.126
QUELQUES COLLECTIONS DE MASQUES NO DANS LE MONDE...	-----	p.128
TABLE DES MATIERES DU VOLUME II	-----	p.130
BIBLIOGRAPHIE	-----	p.133

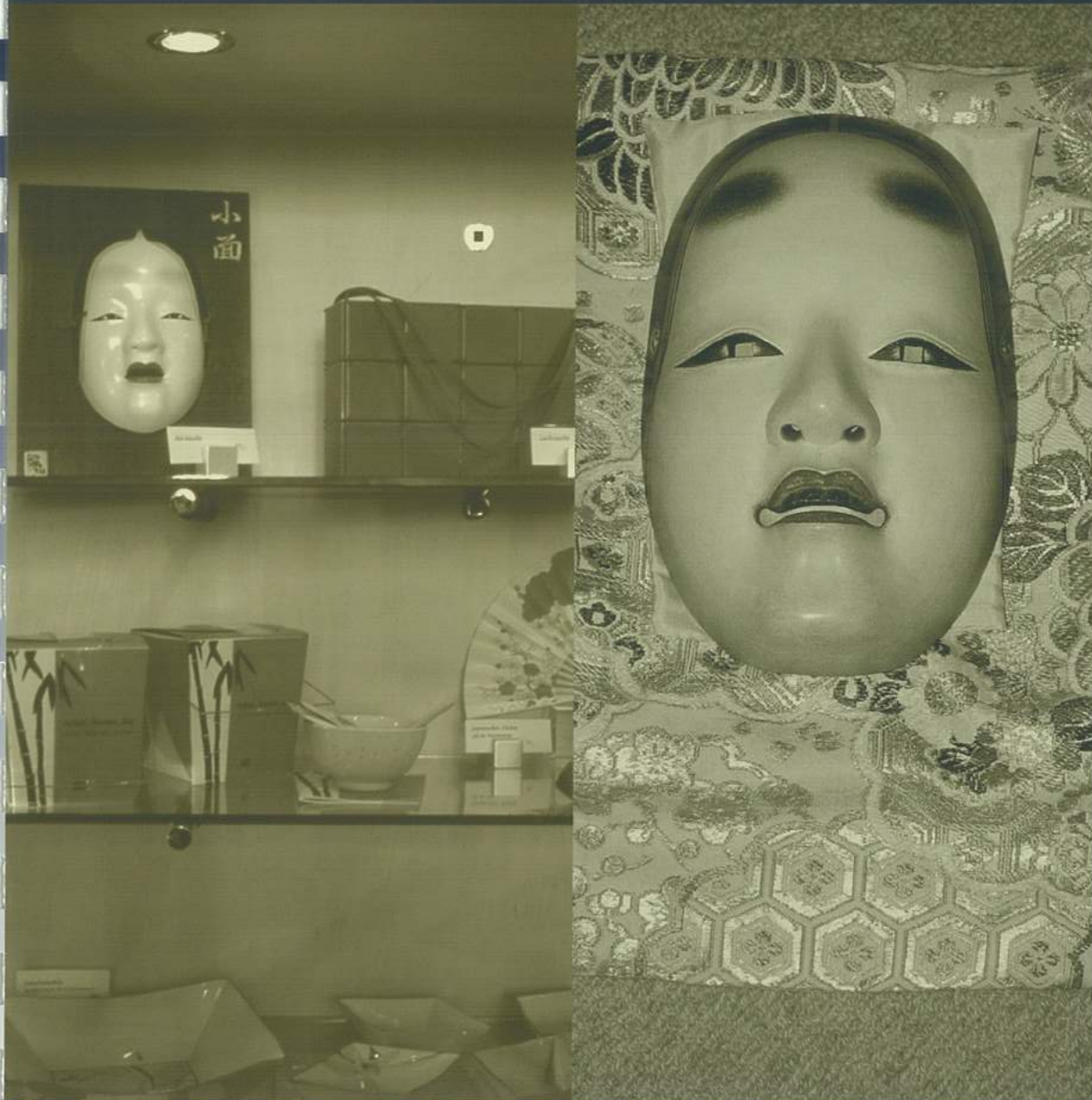
VOLUME III

ANNEXES

- ANNEXE 1:** QUELQUES DEFINITIONS DU MOT "THEATRE"
- ANNEXE 2:** ANALYSES DES ORIGINES DU NO
- ANNEXE 3:** LES FORMES THEATRALES ANCIENNES
- ANNEXE 4:** LES QUESTIONNAIRES
1. Questionnaire type
 2. Réponse de Miichi Yasuo, fabricant de masque Nô à Osaka
 3. Réponse de Inoue Thomas, fabricant de masque Nô à Kyoto
 4. Réponse de Taniguchi Akiko, fabricante de masque Nô à Kyoto
 5. Réponse de Kamba Akira, responsable du département conservation-restauration au Musée National de Tokyo
 6. Asanuma Takeshi, responsable du département conservation-restauration des sculptures au Musée National de Kyoto
- ANNEXE 5:** FICHES DE SYNTHESE D'UNE COLLECTION PARTICULIERE DE MASQUES NO ET DE KYOGEN EN FRANCE
- ANNEXE 6:** FICHES DE SYNTHESE DE LA COLLECTION DE MASQUES JAPONAIS CONSERVES AU MUSEE DU CINQUANTENAIRE, A BRUXELLES
- ANNEXE 7:** LETTRE DE JULES BOMMER.
- ANNEXE 8:** FICHES DE SYNTHESE DE QUELQUES MASQUES NO CONSERVES AU MUSEE DE L'HOMME, A PARIS
- ANNEXE 9:** GRILLE D'EVALUATION DES MATERIAUX DE REMBOURRAGE ETABLIE PAR NATHAN STOLW (EXTRAIT DE *LA CONSERVATION DES ŒUVRES D'ART PENDANT LEUR TRANSPORT ET LEUR EXPOSITION*, 1980, p.59)
- ANNEXE 10:** FICHES D'IDENTIFICATION DES TROIS MASQUES NO EFFECTUEES PAR LE MUSEE ROYAL DE MARIEMONT EN AVRIL 2001
- ANNEXE 11:** FICHESTECHNIQUES
- KLUCEL G
 - METHYLCELLULOSE
 - COLLE D'ESTURGEON
 - METHOCEL
 - PVA:



LA PERCEPTION OCCIDENTALE



3ème partie



INTRODUCTION

Conséquemment à l'étude du contexte patrimonial au Japon, il apparaît que le masque Nô est considéré comme un objet ayant un caractère historique dont le témoignage culturel doit être préservé et transmis aux générations futures.

Or, l'examen de la situation des masques Nô révèle quelques contradictions: cet objet, hier masque de théâtre, est devenu un objet de collection. Très souvent, le masque aura un statut particulier, qu'il appartienne à une collection privée ou publique, ou qu'il ait fait l'objet de mesures de protection, comme une désignation au titre de "Bien culturel important".

La situation est d'autant plus complexe lorsque l'objet a été déplacé de son lieu de production d'origine pour être présenté dans un autre contexte culturel marqué par des systèmes de références et de valeurs différents. Songeons alors à ce qui se passe lorsqu'il devient un objet de collection, lorsque son sens, sa signification en tant qu'objet empreint d'une utilité sont transposés dans le monde des collectionneurs, des critiques et des conservateurs, des historiens d'art et des théoriciens de la culture. Il est évident que suite à l'intégration de ces objets dans une collection occidentale, les masques se retrouvent décontextualisés, dissociés de leur fonction première, puis intégrés dans des collections pour être parfois recontextualisés et visualisés dans une exposition. Que reste-t-il alors de leur fonction et de leur histoire ?

En effet, le masque Nô qui nous parvient a été conservé, ou collectionné pour des motifs extrêmement variés. Les significations que chaque époque, ou chaque type d'amateur, attachent à cet objet complexe, induisent des comportements différents, des attitudes plus ou moins interventionnistes, plus ou moins respectueuses de son intégrité physique.

La situation du masque en Occident amène à reconsidérer certains points tels que son statut, les pratiques muséographiques, que ce soit sur le plan de l'acquisition ou de la présentation, de l'exploitation et de la conservation des collections ethnographiques, et des interventions sur ces objets. Le type de musée dans lequel est conservé le masque est également un facteur déterminant pour la perception que nous avons de cet objet. De plus, il est manifeste que le contexte de destination de l'objet conditionne d'une certaine façon la manière d'envisager sa conservation et sa restauration. Or, "(...) *l'objet du passé ne peut être compris, en vue d'être conservé, que si nous le considérons dans un tout et le replaçons dans son contexte historique dont il a reçu ses fonctions et ses significations*"¹. C'est pourquoi l'analyse des caractéristiques et de la fonction des masques Nô était nécessaire pour mettre en évidence le caractère sacré du masque pour les acteurs de Nô ainsi que la valeur artistique de cet objet. Sa fabrication est le résultat des pratiques et des savoir-faire ancestraux qui rattachent cet objet à une culture bien spécifique dont il est un témoignage culturel évident. Mais le masque Nô a une fonctionnalité qui le rattache aussi au monde du théâtre, en tant que réceptacle de la divinité permettant à l'acteur de Nô d'incarner son personnage. Il n'est pas inerte. Il est fabriqué pour être mis en mouvement: il doit non seulement subir des manipulations et des usures mécaniques de tous ordres, mais en plus supporter les brusques variations d'hygrométrie dues à la transpiration du visage de l'acteur. C'est presque un corps vivant. Une première exigence du restaurateur sera donc de diagnostiquer les marques et les conséquences de ces usures naturelles ou dues à la fonctionnalité de l'objet.

Autre contrainte, le masque doit témoigner de son appartenance au Nô par le respect de son caractère intemporel, volontairement conçu comme un mode d'intégration dans le monde du *yûgen*. Par conséquent, modifier un paramètre physique de cet ordre, c'est remettre en cause son caractère intemporel et par

¹ Paul Philippot, *Pénétrer l'art – restaurer l'oeuvre. Une vision humaniste. Un hommage en forme de florilège*, édité par C. Périer-d'Ieteren et Br. D'Hainaut-Zveny, Groeninghe EDS, Courtrai, 1990, p.402.

extension sa relation avec le Nô. Le moindre changement dans le choix d'un matériau ou dans le mode de réintégration de l'image, porte atteinte à l'intégrité même de l'objet. Etablir un relevé des caractéristiques initiales du masque et détecter les indices de modifications successives de son état, constituent une deuxième obligation pour le restaurateur.

Enfin, il y aura dans la plupart des cas une réflexion à mener sur le choix de l'état historique à reconstituer. Car l'état ultime dans lequel l'objet nous parvient n'est pas forcément représentatif de son histoire théâtrale, mais plutôt, témoin de son parcours à travers l'histoire et à travers divers contextes culturels.

1. LA PERCEPTION OCCIDENTALE

FACE A LA RICHESSE DES COLLECTIONS OCCIDENTALES EN MATIERE D'ART JAPONAIS, UN TRAVAIL DE REFLEXION EST NECESSAIRE POUR ENVISAGER L'APPROCHE DU RESTAURATEUR SUR LES METHODES DE CONSERVATION ET DE RESTAURATION DE CES OBJETS AUX PARCOURS SOUVENT CHAOTIQUES: DETRUIITS, ABANDONNES, DEPLACES, REUTILISES.... LA CONNAISSANCE, OU DU MOINS LA COMPREHENSION DU CONTEXTE DE L'HISTOIRE DE CES OBJETS, EST NECESSAIRE POUR EVITER DE CREER UN NON-SENS LORS DE LA RESTAURATION.

L'Occident découvre le Nô vers la fin du 19^{ème} siècle, grâce aux témoignages écrits de voyageurs ou de diplomates tels que Paul Claudel, Noel Péri, Meyerhold, qui avaient résidé dans l'archipel nippon à partir de l'ère Meiji. A la faveur des échanges culturels et rompant ainsi avec la tradition, des troupes de Nô viennent se produire aux USA et en Europe.

On ne peut qu'imaginer l'étonnement et la fascination suscités par la découverte d'une forme d'expression théâtrale qui n'a rien de commun avec le théâtre occidental. Beaucoup sont surpris par sa beauté, d'autres déroutés par l'incompréhension du récit, mais tous font part de la même fascination pour cette forme d'expression particulière.

De Bertold Brecht à Ariane Mouchkine, de Jean-Louis Barrault à Michel Butor, le Nô exerce une fascination toujours croissante et renouvelée grâce aux praticiens du théâtre, aux écrivains, aux compositeurs et metteurs en scène du monde entier.

1.1 Le Nô vu d'ailleurs

1.1.1 Le Nô dans le monde contemporain

En France, par son étrangeté et son éloignement d'une scène qui se fonde sur des traditions textuelles, le Nô fascine. De nombreux metteurs en scène contemporains se sont inspirés du théâtre japonais, dans leurs créations artistiques, et plus particulièrement du Nô. Il s'agit là d'une forme d'appropriation culturelle qui témoigne de l'influence du Nô sur la scène internationale. Si on peut voir dans ce cas une certaine forme d'évolution du Nô, le véritable renouvellement de cet art- à l'origine immuablement codifié- se trouve probablement dans sa diffusion vers un public occidental, non soumis aux mêmes référents culturels. En effet, certaines troupes de comédiens n'hésitent pas à "adapter" le répertoire des pièces de Nô au public occidental, ce qui n'est pas du goût des puristes qui n'y voient que subversion et dérive. Cette adaptation culturelle montre une volonté de faire comprendre à un public non initié les caractéristiques d'un art à l'abord hermétique et impénétrable. Et cette compréhension passe par la diffusion de pièces qui nécessitent d'être "adaptées" dans une certaine mesure au goût du public occidental.

Cette idée n'est pas nouvelle car dès le 19^{ème} siècle, l'image du Japon n'est pas exempte d'une certaine assimilation avec les références occidentales pour que le public puisse retrouver ses propres codes culturels. Le Nô se place donc dans cette perspective en mettant à disposition du public des référents plus facilement identifiables.

Citons par exemple la création des "Nô européens" par une troupe de comédiens franco-japonais, et l'adaptation de trois pièces de Nô au Festival d'Avignon en juillet 2004 dont l'affiche est présentée ci-contre. Ce spectacle associait des éléments du Nô avec une forme de récit plus identifiable pour les occidentaux, alternant la langue japonaise avec le français et incorporant des accessoires significatifs de l'histoire comme un blaireau en peluche par exemple pour renforcer l'effet comique de la pièce. Inévitablement la question se pose de savoir s'il s'agit encore de Nô à proprement parler et dans quelle mesure cette démarche peut être reconnue dans la définition des "chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité". La désignation de cet art par l'UNESCO implique que des critères précis doivent être respectés pour correspondre à la tradition du Nô telle que Zeami en fait ses principes. En conséquence, les critères désignant le Nô parmi la liste des "chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité" impliquent-ils que cette forme d'art reste figée dans ses fondements ou reconnaissent-ils une certaine forme d'évolution, permettant ainsi son développement dans le monde contemporain ?

D'autre part, si le Nô reste dévolu à des acteurs essentiellement d'origine japonaise, il n'est pas rare que des occidentaux apprennent cet art pour ensuite s'intégrer dans des troupes. Vincent Guenneau a ainsi été formé par Maître Kano, de l'école Kita, pour pouvoir représenter et diffuser le Nô en France ; Jérôme Wacquier fait partie d'une troupe franco-japonaise qui joue aussi bien au Japon qu'en Occident.

Une autre manière de diffuser le Nô en Occident sans vouloir "adapter" le répertoire, est d'expliquer au public les caractéristiques de cet art en organisant des stages de formation, des expositions ou des conférences. En 1992, l'école Kita fit don d'une scène de Nô ainsi qu'une partie de sa collection de masques Nô à la ville d'Aix-en-provence. Cette école, dirigée par maître Tanshû Kanô², organise régulièrement des représentations de Nô et des cours de formation pour initier le public à l'art du Nô et ainsi le familiariser avec cette forme d'expression scénique. En juillet 2002, une pièce intitulée "Le sixième Nô" a été représentée à Aix-en-Provence, accompagnée de stages de formation et d'une exposition de masques Nô.

*"L'objectif du Sixième Nô est de créer un flux d'échanges et de rencontres artistiques. (...) Même si ce théâtre d'un autre monde reste plein d'inconnu, il a trouvé un public en France, en Allemagne, en Italie. Il s'agit de promouvoir divertissements et échanges variés autour de la diversité théâtrale japonaise."*³



Affiche de la pièce "Kakushidanuki ou le blaireau caché", présentée par la Compagnie des Lucioles au théâtre du Bourg-neuf lors du Festival d'Avignon en juillet 2004.

² Maître Tanshû Kanô: né à Kumamoto, fils de Isao Kanô, acteur de Nô; en 1958, devenu disciple du Grand Maître de la lignée Kita Ryu, il étudie sous la direction du Maître Rokuheita Kita et du Maître Minoru Kita.

³ Propos tenu par Vincent Guenneau, dans un mail daté du 19 mars 2003.

Une révolution dans le Nô, qui est liée à l'évolution de la société contemporaine, est l'introduction des femmes dans l'apprentissage de cet art. Auparavant, le Nô était joué exclusivement par des hommes respectant ainsi les fondements de la doctrine bouddhique. Les femmes étaient donc systématiquement éloignées des cérémonies religieuses - tradition qui a été conservée dans le Nô au cours du temps. Dans son livre "Danse masquée et jeux de marionnettes en Corée", Pyong-Hi Chong écrit : "*Une caractéristique très importante du théâtre de la danse masquée est due au fait que les acteurs sont uniquement des hommes. Cela se retrouve en Chine et au Japon. Le bouddhisme considérait en effet la créature femelle comme une sorte d'être ensorcelée ou de fantôme en raison de sa faculté de se métamorphoser. C'est pourquoi la religion interdit aux femmes de participer aux cérémonies rituelles ou solennelles. Ce tabou de la haute antiquité et du Moyen-âge s'est transmis jusqu'à nos jours et persiste dans les théâtres masqués chinois, coréens et japonais.*"⁴

De nos jours, les femmes sont admises dans les cours de formation au Japon et dans quelques représentations de Nô en Occident. Mais il faudra encore du temps pour admettre la présence des femmes dans les représentations officielles jouées par les grandes écoles de Nô, que ce soit au Japon ou en Occident.



Affiche de la pièce "Le sixième Nô", présentée par l'école Kita à Aix-en-provence en juillet 2002.

On peut voir sur l'affiche présentée ci-après que les dents du masque représentant une jeune fille ne sont pas peintes en noir, comme le veut la représentation traditionnelle de ce type de masque au Japon, mais sont laissées blanches, à l'image d'une femme occidentale. Cette erreur d'appréciation est due aux imprimeurs qui ne connaissent pas ce type de théâtre japonais et donc rendent compte de leur propre références culturelles.

Si le Nô connaît actuellement en France un engouement certain, on peut se poser la question de l'origine de ce phénomène et les motivations du public occidental par rapport à une forme de théâtre qui lui est étrangère.

⁴ Pyong-Hi Chong, *Danse masquée et jeux de marionnettes en Corée*, POF, 1975, p.180.

1.2 La perception du Nô en Occident

Si, depuis la fin des années 1970, des échanges culturels se sont instaurés progressivement entre l'Europe et le Japon, les représentations de Nô sur notre sol avaient encore un caractère exceptionnel. Il faut attendre l'année 1997, avec la célébration de "l'année du Japon en France", pour que le Nô attire un public plus nombreux. Or, il est difficile, sinon impossible, à un étranger de comprendre le Nô par l'intérieur, sans en avoir pratiqué par lui-même le chant et la danse. Une question fondamentale reste donc à élucider: le Nô est l'art le plus spécifiquement japonais, un art qu'un japonais même ne peut comprendre qu'au prix d'une longue éducation; quel intérêt un étranger peut-il y trouver? Passe encore qu'un spécialiste qui a vécu au Japon et qui a consacré sa vie à l'étude de la civilisation de ce pays soit attiré par le Nô, mais comment celui-ci pourrait-il toucher un public occidental qui n'est pas en mesure de le comprendre, ni même disposer à en reconnaître la valeur? Comment une musique, une chorégraphie, des textes japonais anciens, pourraient-ils être appréciés à leur juste valeur par des peuples appartenant à une civilisation résolument étrangère aux conceptions qui ont présidé à la naissance et au développement du Nô ?

Les raisons de ce surprenant intérêt pour cet art sont certainement très complexes. On peut penser qu'elles sont de l'ordre de la curiosité, de la mode, d'un désir de distinction, etc. Mais pour d'autres, la puissance esthétique du Nô a sans doute été un outil privilégié d'une rencontre culturelle. Ainsi, le masque n'est probablement pas étranger à la séduction exercée par le Nô.

Mais pour cerner davantage cet engouement, il nous faut revenir sur les débuts du Nô en Occident et l'image de la culture japonaise au 19^{ème} siècle.

Une tournée effectuée en Europe par une troupe de Nô a été organisée en 1957 par le Théâtre des Nations. Les articles parus dans les journaux de l'époque –ceux-là même dont la mission était d'éclairer le public– étaient frappés uniquement par l'aspect exotique du spectacle et spéculaient davantage sur l'ésotérisme de cet art qu'ils ne portaient un regard critique. Les plus honnêtes avouaient qu'ils n'avaient rien compris ou qu'ils s'étaient ennuyés. Ce compte-rendu montre bien que le public de cette époque n'était pas en mesure de recevoir ce genre de spectacle unique. Il aurait fallu préparer davantage le public à recevoir cette forme d'expression artistique. Car vouloir aborder le Nô, c'est établir une confrontation entre deux cultures différentes, qui, dans le cas présent, s'expriment par une représentation, une conception, et un modèle de pensée différents.

La venue du Nô au Théâtre des Nations à Paris en 1960 avait inspiré ces paroles à l'acteur Jean-Louis Barrault: "*Ma connaissance du Nô était livresque ou imaginaire. (...) Nous croyions que le Nô était un théâtre rituel religieux. Nous étions subjugués par le côté ésotérique de cet art. Nous envions la haute poésie de ce genre de théâtre, la richesse des costumes, la préciosité des accessoires, la religiosité enfin qui se dégageait de cette vocation. (...) La grande tradition du Nô, dont au reste nous avions une notion très vague, nous apportait le mirage de tout ce qui est respectable, poétique, moral, exemplaire.*"⁵

Et, évoquant une représentation de Nô qu'il avait vue à Dijon trois ans auparavant, il concède: "*A ma grande surprise, je n'avais pas été pris. (...) j'avais ri à la façon extravagante d'utiliser la parole de se placer la voix pour le chant. J'avais même fini par rire nerveusement, tellement ma sensibilité a refusé d'absorber ces cris gutturaux, comme quelqu'un ferait des efforts pour se faire vomir. Etait-ce donc cela dont j'avais rêvé, dans l'imaginaire ? Je me consolais en me disant que Dijon ne devait pas être un lieu favorable pour apprécier le Nô.*"⁶

⁵ Jean-Louis Barrault, *Le Nô, dans* Cahiers Renaud-Barrault, n°31, p.38.

⁶ *idem*, p.38

Le Nô a certes suscité la curiosité par son exotisme, caractère qui est lié d'une manière plus générale à l'image du Japon en Occident à cette époque. Le premier contact entre le Japon et l'Europe a eu lieu au 16^{ème} siècle. En 1639, le shôgunat Tokugawa décida de fermer le pays à toute influence étrangère. Pendant cette période d'isolement qui dura plus de 200 ans, le commerce extérieur et les échanges n'ont cessé d'être pratiqués, même si la porte était étroite et les activités limitées. Ainsi, le Japon se faisait déjà connaître de manière fragmentaire, ce qui a certainement alimenté la curiosité des deux côtés, contribuant à donner dans une large mesure une certaine image du Japon en Occident. Au milieu du 19^{ème} siècle, le Japon ouvrit ses portes aux navires étrangers et par conséquent, au développement du commerce avec l'Europe et les Etats-Unis. Les étrangers, qui s'intéressaient au Japon, purent se rendre dans le pays, alors que, à l'inverse, nombre d'étudiants japonais partirent se former à l'étranger. Grâce aux Expositions Universelles, le grand public découvrit l'art décoratif japonais, qui était un domaine jusqu'alors réservé aux "japonisants". Avec la mode du japonisme, le Japon fut une source importante d'inspiration, pour les peintres évidemment, mais également pour l'industrie du textile, la bijouterie, la littérature, la publicité, etc. L'image du Japon avait un impact certain sur le public. Mais il semble que dès 1890, l'image du Japon ne soit pas utilisée de manière directe mais de façon plus "européanisée"⁷. D'autre part, pour accentuer cet effet exotique, les mélanges entre les thèmes chinois et japonais étaient fréquents, ce qui n'est pas sans avoir provoqué une certaine confusion dans l'esprit du public occidental.

La curiosité, l'amusement ou la fascination pour un pays dont l'image nous apparaît être diamétralement opposée à celle de notre culture, ont probablement participé à l'engouement du public occidental pour le Nô. La beauté et la richesse des costumes, les masques et les accessoires ont certainement exercé un attrait non-négligeable pour le goût esthétique du public. Les notions de culture, d'éducation, de mentalité apparaissent alors comme des facteurs importants dans l'analyse des écarts perceptifs entre le public occidental et les japonais face au Nô. Une analyse plus poussée permettrait sans doute de comprendre l'idée que se faisait le public du Nô, et plus généralement du Japon, idée qui n'est peut-être pas si éloignée que cela de celle du public actuel.

1.2.1 Le masque Nô comme signifiant par le public occidental

Si l'on admet que le comparatisme culturel est difficile à établir lorsqu'il s'agit de confronter des structures définies, on est contraint de reconnaître que le choc culturel est d'autant plus brutal et complexe lorsqu'un spectateur, riche de sa propre expérience culturelle, rencontre un "objet culturel" diamétralement opposé à ses conceptions, comme le Nô. C'est avec des références très marquées par son histoire que le spectateur aborde une représentation de Nô, même s'il a pris soin de s'intéresser aux spécificités de cette forme théâtrale. Pour appréhender le Nô, il doit pouvoir mettre en relation les effets perçus avec ses propres référents. Il doit surtout avoir la possibilité d'appuyer ses propres codes sur des éléments clairs et stables dans la perception mouvante du spectacle. Sinon, le spectateur se retrouve face à des informations qu'il perçoit mais qu'il ne peut mettre en relation avec des codes ou des référents connus. Pierre Bourdieu écrit à ce propos: "*Lorsque le message excède les possibilités d'appréhension du récepteur, celui-ci n'en saisit pas "l'intention" et se désintéresse de ce qui lui apparaît comme un bariolage sans rime ni raison, comme un jeu de tache de couleur sans nécessité. Autrement dit, placé devant un message trop riche pour lui (...), il se sent noyé et ne s'attarde pas.*"⁸

Confronté à un spectacle de Nô, le spectateur qui ne possède de connaissance ni linguistique, ni littéraire, n'est en mesure de percevoir du sens qu'à travers la musique et les décors: les différents rythmes joués pendant la pièce évoquent aussi bien pour les japonais que les occidentaux, une atmosphère de calme par la lenteur, ou de violence par la rapidité.

⁷ Lire l'article de Hirose Midori, *L'image du Japon dans la publicité française à la fin du 19^{ème} siècle*, dans la revue Daruma, n°6/7, Automne 1999/Printemps 2000, p.115 à 135.

⁸ Pierre Bourdieu - Dardel, *L'amour de l'Art*, Editions de Minuit, Paris, 1989.

L'incompréhension pourrait donc paraître irrémédiable si on ne se souvenait pas de l'importance de la dimension visuelle dans le Nô. Le public occidental peut difficilement apprécier un spectacle de Nô par une approche intellectuelle. Submergé par des codes et une abondance de signifiés qui lui paraissent incompréhensibles, le spectateur ne trouve une planche de salut que dans le seul repère stable et constant qui lui soit proposé: le masque. Ce dernier exprime, en les symbolisant, des sentiments universels qui peuvent être pour le spectateur occidental une traduction immédiate du sens de la pièce, bien au delà des mots, de la musique ou des gestes.

Le masque Nô a cette faculté intemporelle d'être perçu comme expressif même par ceux qui n'en possède pas les codes, échappant ainsi à sa culture et à son temps d'origine. Ce faisant, il ouvre au spectateur occidental les portes d'une civilisation dont il est l'une des expressions les plus raffinées et les plus précieuses.

Ainsi, du spectateur au collectionneur il n'y a qu'un pas à franchir....

1.2.2 Un objet à statut multiple

Un masque Nô ne doit pas être limité à une image symbolique qui ne serait qu'une simple représentation conventionnelle d'une réalité extérieure. Le masque est perçu, au-delà de l'esthétique, comme étant un signifiant, c'est-à-dire non pas un objet n'existant que pour lui-même, mais comme un porteur de sens symbolique. De par son utilisation au théâtre, son statut fonctionnel au sein d'une société traditionnelle, sa valeur sacrée pour les acteurs de Nô, il ne peut être considéré comme un simple accessoire de théâtre. Car les masques sont investis de significations et ne sont pas de simples objets utilitaires.

Si les japonais perçoivent davantage la dimension spirituelle du masque, les occidentaux ne le conçoivent bien souvent qu'à travers une perception d'ordre esthétique, de par ses qualités artistiques, le qualifiant ainsi "d'oeuvre d'art". Mais celui-ci n'est employé que pour une certaine catégorie de masques correspondant à des critères esthétiques particuliers propres à chaque individu. Le discours change dès qu'il est question de masques perçus comme de moindre qualité, de reproduction en série, d'objet en mauvais état de conservation: le masque devient alors "objet ethnographique", en tant que témoin historique et culturel d'un peuple.

Ces approches montrent différents registres d'appréciation et de valeurs qui signifient que l'objet n'est perçu que dans le contexte de présentation qui lui est associé. Aujourd'hui encore, le contexte culturel qui sous-entend ces créations, n'est pas un élément décisif dans l'approche du public occidental. Il s'agit davantage de découvrir et d'apprécier des formes esthétiques différentes selon les conceptions occidentales de la beauté et non de resituer l'objet dans un mode d'expression signifiant qui n'est, de toute façon, guère à la portée du grand public.

Cependant, le fait de s'interroger sur le statut de cet objet, de son appartenance aux oeuvres d'art ou non, indique le changement de contexte du masque, non soumis aux mêmes contingences que lorsqu'il était maintenu dans sa fonctionnalité première. Le passage du masque/objet fonctionnel au masque/oeuvre d'art induit un glissement de sens et de signification qui suppose que le masque est considéré pour ce qu'il est, dans son état actuel et à travers le regard du public contemporain, et non plus appréhendé par rapport aux représentations de Nô.

Ainsi, se pose la question de l'interprétation et de la différence entre une oeuvre d'art et un objet. S'il y aurait beaucoup à dire sur la manière dont s'opère cette distinction, il nous faut néanmoins admettre que l'oeuvre d'art résulte d'un phénomène d'appréciation esthétique et d'interprétation qui est liée au contexte culturel de l'objet.

Brandi définit l'oeuvre d'art ainsi: "*Il apparaît que l'on donne le nom d'oeuvre d'art à ce produit spécial de l'activité humaine, en raison d'une reconnaissance particulière qui a lieu dans la conscience (...). Le produit*

humain, objet de cette reconnaissance, se trouve là, devant nos yeux, mais peut être classé de façon générale parmi les produits de l'activité humaine, jusqu'à ce que le fait d'être reconnu par la conscience comme œuvre d'art ne l'exclue définitivement de la communauté des autres produits."⁹

Puis il rajoute: "*Telle est assurément la caractéristique propre à l'œuvre d'art dans la mesure où on ne se pose de question sur son essence, ni sur le processus de sa création mais où elle se met à faire partie du monde (...)*"¹⁰.

L'histoire de l'œuvre n'intervient donc pas dans la définition de l'œuvre d'art en ce sens "*qu'il n'y a pas juxtaposition entre ce que nous voyons et ce que l'artiste ou l'artisan a, à une époque et dans une culture donnée, conçu et parce que surtout l'œuvre qui nous parvient n'a plus grand chose à voir avec l'œuvre d'origine.*"¹¹. Par conséquent, l'acceptation de l'objet dans la catégorie des œuvres d'art dépend de sa capacité à éveiller la conscience, la sensibilité dans l'esprit du spectateur. La reconnaissance de l'objet en tant qu'œuvre d'art semble fondée en partie sur une appréciation d'ordre esthétique qui est liée à des critères propres à chaque culture.

Décider qu'un objet est une œuvre d'art repose sur l'interprétation qu'on en fait: "*L'interprétation est constituante, l'objet n'est pas œuvre avant cet acte. L'interprétation est une procédure de transformation.*"¹²

De plus, une fois intégré dans une collection, le masque Nô, initialement reproductible à l'infini dans son iconographie, devient dans sa matérialité et sa représentation, une œuvre unique, ce qui lui confère un caractère particulier. Cette œuvre, porteuse de sens, est enlevée de son contexte fonctionnel et spirituel dès son intégration dans le domaine muséal. Dans cette perspective, les objets ne seraient donc plus que des formes vidées de leur sens, dépossédées de toute valeur intrinsèque pour n'en conserver que la matérialité.

Cette perte de spiritualité est manifeste pour des masques conservés dans des musées, qui n'exercent plus de fonction dans le Nô. Mais, ce constat ne peut être généralisé à l'ensemble des masques qui ont perdu leur valeur fonctionnelle. En effet, pour les japonais, la valeur spirituelle d'un masque Nô est préservée dès lors qu'il est conservé dans un contexte qui est en relation avec le Nô (les familles d'acteurs et de fabricants de masques par exemple), même s'il est inutilisé. Par conséquent, cette perte de signification spirituelle n'est imputable que dans le cadre d'une collection muséale ou privée détachée du monde du Nô. Pourtant, il serait faux de penser que suite à cette "amputation" qui les rend inopérants, les masques Nô sont déconsidérés et sans importance. Le respect et le secret qui entourent les Hon-men ou des utsushi de grandes valeurs, montrent que l'aura du masque n'est pas totalement annihilée.

On peut dès lors s'interroger sur ce qu'il reste de toutes ces considérations dans le cadre d'un musée occidental et en quoi celles-ci affectent la perception que nous avons de cet objet.

La plupart des masques Nô présents dans les collections privées et européennes sont des utsushi. Si certains utsushi ne peuvent abuser personne tant les traits sont grossiers et vulgaires, il en est d'autres qui témoignent d'une qualité artistique certaine. Mais doit-on pour autant les qualifier d'œuvres d'art ou les reléguer au rang de témoignages artistiques d'une civilisation? A quelles règles (si elles existent) obéit le statut de ces objets? Sur quelles bases ont-ils été exposés comme "dignes du musée"? Comment attribuer la valeur d'œuvre d'art à un masque par rapport à un autre représentant le même modèle? Quelle est la capacité du jugement esthétique à estimer la réussite d'une œuvre et qui peut en attester? l'expert? l'historien d'art? le critique d'art? le conservateur responsable de la collection? L'exemple du Musée d'Histoire de Berne montre que même des spécialistes des masques Nô ont des avis divergents quand il s'agit d'estimer la qualité

⁹ Cesare Brandi, *Théorie de la restauration*, Editions du patrimoine/ Monum, Paris, 2000, p.27-28.

¹⁰ *Idem*, p.28

¹¹ Denis Guillemard, *La conservation préventive, une alternative à la restauration des objets ethnographiques*, thèse de doctorat sous la direction de Jean Polet, Presse Universitaires du Septentrion, 1995, p.58.

¹² J. Clifford cité par Denis Guillemard, *La conservation préventive, une alternative à la restauration des objets ethnographiques*, thèse de doctorat sous la direction de Jean Polet, Presse Universitaires du Septentrion, 1995, p.18.

et la valeur d'un masque. Aussi est-il problématique d'aborder cette question par rapport aux œuvres conservées dans les musées ou mises sur le marché de l'art.

Si les réponses ne peuvent être fournies qu'en rapport avec la perception et l'interprétation de chaque individu, ce questionnement est nécessaire car il montre toute la difficulté d'appréhender ce type d'œuvre.

En définitive, nous ne nous permettrons pas de juger du statut du masques Nô. Nous ne saurions qualifier le masque d'œuvre d'art, c'est sa réception au sein du public qui lui octroiera cette qualité. Néanmoins, nous pouvons dire que le masque est un moyen et non une fin à part entière dans le Nô car il ne prend vie que dans l'exercice de sa fonction, alors qu'une œuvre d'art a tendance à être considérée comme une expression ultime, l'aboutissement d'une pensée ou d'un concept. D'autre part, que l'objet soit ou non une œuvre d'art ne change en rien à l'attitude du restaurateur qui doit respecter non seulement dans sa pratique les principes établis par la déontologie de la conservation-restauration, et également prendre en compte les états successifs passés de l'objet au cours du temps dans son approche théorique et critique.

Quelle que soit l'optique retenue, il est manifeste que les masques Nô ont été intégrés dans un discours qui est étranger à leur nature première, s'inscrivant davantage dans une logique d'appropriation. L'histoire culturelle des masques Nô montre que ces derniers ont été la plupart du temps l'objet d'une projection de ce que l'on voulait qu'ils soient et non une tentative de comprendre ce qu'ils étaient réellement. Pour comprendre ce phénomène, il nous faut revenir sur l'émergence de la diffusion de l'art japonais en Occident et la constitution des premières collections.

2. LES COLLECTIONS D'ART JAPONAIS EN OCCIDENT

Nous avons vu que jusqu'en 1950, la découverte du Nô n'est le fait que de quelques voyageurs occidentaux. A notre connaissance, aucune grande famille de Nô n'est venue jouer en Europe auparavant. Par conséquent, on peut penser que les masques Nô n'étaient vraisemblablement connus dans la première moitié du 20^{ème} siècle que par quelques théoriciens du théâtre tels que Edward Gordon Craig¹³, Meyerhold¹⁴, qui s'intéressaient au Nô ou au concept du masque dans le théâtre. La notion esthétique n'était donc pas le facteur déterminant de leurs études, et il est fort probable que le contexte et la position culturelle de cet objet dans la société n'entraient pas non plus en compte dans leurs analyses.

Ce dernier point peut être étendu à l'ensemble des objets japonais venus sur le continent au 19^{ème} siècle, considérés dans une large mesure comme des objets de curiosité, mélange de séduction et d'exotisme.

L'art japonais exerça en occident dans la seconde moitié du 19^{ème} siècle, une fascination qui donna naissance à un mouvement artistique d'une ampleur considérable, le Japonisme. Ce mouvement ne peut être évoqué sans y rattacher la notion de collection, tant cet aspect revêt une importance considérable dans l'attrait nouveau que manifesta le milieu artistique parisien.

2.1 Premières rencontres avec l'art japonais

Lors des premières rencontres de l'Occident avec l'art japonais, prédominait un mélange de séduction et d'étonnement, sentiments tout à fait manifestes lors de la présentation des objets dans les Expositions Universelles en Europe.

C'est en France que débuta un intérêt particulier pour le Japon, et ce dès le début du 18^{ème} siècle. A cette époque, il était d'usage de collectionner des objets en provenance du Japon, principalement importés par l'intermédiaire de la Hollande ou du Siam, dans les cabinets de curiosité et au sein des familles nobles. Les collections de laques japonaises de Marie-Antoinette¹⁵ et les céramiques chinoises et japonaises qui ornaient les demeures princières constituent, à ce titre, des témoignages éloquents de cet engouement précoce. De même, la céramique japonaise partageait, avec celle de la Chine, la faveur des amateurs européens. Ainsi, on peut supposer qu'à la fin du 18^{ème} siècle, l'Occident possédait une connaissance étendue de l'art japonais, malgré le fait que les objets japonais étaient souvent confondus avec "les chinoiseries", également très répandues dans l'art décoratif.

En 1867, l'Exposition Universelle de Paris mit le Japon à la mode, engouement qui se concrétisa par le succès de l'Exposition Universelle de 1878. Si l'Exposition Universelle de 1867 montrait un nombre important d'objets d'art japonais diversifiés, elle ne rendait "*qu'une faible idée de l'ensemble des activités artisanales du pays*".¹⁶ Celle de 1878 permit d'offrir à un public d'amateurs et de curieux un ensemble plus représentatif de la culture japonaise. Pour ce faire, le gouvernement japonais émit la volonté de montrer les arts japonais dans leur cadre de vie: une ferme japonaise ou une maison traditionnelle étaient ainsi

¹³ Edward Gordon Craig: théoricien du théâtre qui a eu une grande influence sur la création théâtrale au cours du 20^{ème} siècle.

¹⁴ Vsevolod Meyerhold (1874 – 1942): metteur en scène russe, influencé par le Nô, la commedia dell'arte et le ballet russe.

¹⁵ A ce propos, le lecteur pourra avoir davantage d'informations en lisant le livre de Monica Kopplin, *Les laques du Japon – Collection de Marie-Antoinette*, RMN, Paris, 2001, 240 p.

¹⁶ Paul Akamatsu cité par Koyama-Richard Brigitte, *Japon rêvé*, Hermann, Paris, 2001, p.42.

reproduites au Trocadéro pour montrer un espace de la vie quotidienne, où chaque objet se trouve à une place désignée – présentation qui ravit Edmond de Goncourt par son côté bucolique; des femmes en kimono servaient du thé pour montrer les objets attenants à cette cérémonie particulière. Ainsi, dès le 19^{ème} siècle, on retrouve cette conception particulière, déjà évoquée lors de la présentation des œuvres dans les musées au Japon, d'associer la présentation de l'art japonais à la vie quotidienne.

L'exposition contenait également des objets qui avaient été rapportés par Emile Guimet ¹⁷lors de son voyage en Extrême-Orient, alors chargé par le Ministère de l'Instruction Publique d'une mission scientifique ayant pour but d'étudier les religions de l'Inde, de la Chine et du Japon.

Si l'exposition fut une révélation pour le public occidental, des critiques furent cependant émises sur l'exposition des objets, entassés dans des vitrines sans ordre ni classement, et le manque d'informations sur leur nature, ce qui paraissait inconcevable pour un peuple "*doué à un si éminent sens de l'harmonie et du pittoresque*"¹⁸

L'exposition de 1900 marque un tournant dans les arts décoratifs japonais, avec la découverte des arts anciens et des peintres japonais modernes.

La connaissance quelque peu réductrice de l'art japonais que l'Occident avait eu jusque-là, se trouve modifiée après la publication de plusieurs ouvrages fondamentaux, comme celui de Fenollosa ("The Enduring Arts of Japan"). Dès lors, en particulier à partir des années 1870, des expositions de grande qualité se tinrent en Occident, dévoilant des œuvres et des artistes majeurs du patrimoine japonais et apportant une nouvelle vision d'un art qui n'a jamais cessé d'être renouvelé jusqu'à notre époque. L'étude et la mise en valeur du patrimoine japonais par Ernest Fenollosa et Okakura Kakuzo, à la demande du gouvernement japonais, ainsi que les Expositions Universelles, mettent ainsi en lumière les diverses formes d'expressions artistiques japonaises.

L'intérêt pour l'art japonais ira en s'approfondissant au cours des années et va trouver un écho à travers la publication d'ouvrages sur l'art japonais qui constituent une source importante d'informations sur le Japon et l'art dans son ensemble. Citons, parmi d'autres, les plus importantes: la revue mensuelle "Le Japon artistique", dirigée par Siefried Bing¹⁹ entre 1888 et 1891, et la revue "Paris illustré", dirigée par Charles Gillot²⁰; "L'art japonais" écrit par le critique d'art Louis Gonse²¹ entre 1878 et 1883 qui fera connaître l'histoire de la peinture japonaise; "Les chefs-d'œuvre de l'art japonais" de Gaston Migeon²² paru en 1897.

Parmi les nombreux auteurs d'ouvrages sur le Japon, fort peu ont pu effectuer réellement un voyage dans ce pays, mais cela ne les a pas empêché d'avoir leur vision personnelle du Japon et de l'art japonais. Ainsi, la connaissance de ces ouvrages est importante car ils véhiculent une pensée et une image de ce pays qui se sont largement répandues dans les esprits occidentaux. A la source de cette image, on trouve aussi bien les ouvrages évoqués précédemment que les reproductions des œuvres d'art ramenées en Occident, que personne n'avait pu encore contempler de visu.

¹⁷ Emile Guimet (1836-1918): industriel, archéologue et musicien. En 1876, il partit avec le prince Félix Régamy pour le Japon, la Chine et l'Inde afin d'enquêter sur les religions orientales. En 1900, il fut élu vice-président de la Société Franco-Japonaise de Paris, fondée à l'occasion de l'Exposition Universelle.

¹⁸ Koyama-Richard Brigitte, *Japon rêvé*, Hermann, Paris, 2001, p.44.

¹⁹ Siefried Bing (1838 – 1905): marchand d'art spécialisé dans les objets d'art d'Extrême-Orient et l'Art nouveau. Né à Hambourg, il s'installa à Paris et prit la nationalité française en 1871. Il signait "S. Bing" et se faisait appeler par le prénom de Samuel.

²⁰ Charles Gillot (1853-1903): reconnu comme un imprimeur important du 19^{ème} siècle. Il succéda à son père Philippe, l'inventeur du gillotage, une technique de reproduction polychrome.

²¹ Louis Gonse (1846-1921): Critique d'art. Directeur de la Gazette des Beaux-arts. Passionné d'art japonais.

²² Gaston Migeon (1861-1930): Conservateur au musée du Louvre. Il se passionna pour l'art japonais, et plus particulièrement les estampes. C'est grâce à lui que le Louvre ouvrit ses portes à l'art décoratif japonais et aux estampes.

Néanmoins, si on ne peut établir avec certitude l'exactitude des commentaires proposés dans ces ouvrages, il est de fait que ces derniers ont largement contribué à diffuser une image de l'art japonais en Occident, en même temps qu'ils ont permis d'en modifier l'approche, par la documentation abondante qui illustre les ouvrages, et les recherches rigoureuses qui ont été effectuées sur des thèmes spécifiques.

Si les Expositions Universelles ont permis de faire connaître l'art japonais en Occident, elles ne revêtaient pas seulement un caractère pédagogique ; le commerce était également pratiqué dans une large mesure, si bien que Maeda Masana (1850-1921), commissaire de l'exposition Universelle de 1878, évoque cette pratique en ces termes: *"Nous ne pouvons, en vérité, entrer dans les détails de cette multitude d'objets dont pas un ne retournera au Japon, car ils sont presque tous, aujourd'hui, la propriété d'amateurs féroces qui ont tout dévalisé, et à tous prix."*²³

C'est donc avec ces amateurs "féroces" que commencèrent les premières collections d'art japonais.



Hôtel particulier de Louis Gonse
© 2003 Bulletin de l'Association franco-japonaise, n°80, 2003

Les ouvrages d'art japonais divisent traditionnellement les collections d'art japonais en trois périodes: les précurseurs, l'âge d'or des grandes collections et les héritiers.

2.1.1 Les premiers collectionneurs

Les collectionneurs jouèrent un rôle important dans la diffusion d'une nouvelle esthétique qui s'est répandue en Occident à partir du 19^{ème} siècle. Beaucoup étaient des amateurs d'art par définition, versés dans d'autres domaines comme la littérature, l'architecture ou encore la critique d'art. Parmi eux, on trouve les Frères Goncourt, Baudelaire, Philippe Burty²⁴, Louis Gonse, Toulouse Lautrec, ou encore des céramistes et des imprimeurs de renom tels que Charles Gillot ; des industriels comme Emile Guimet, Henri Cernushi²⁵. A cette liste, il faut rajouter les experts et les marchands: Siegfried Bing, Hayashi Tadamas²⁶, Vignier.

²³ Maeda Masana cité par Koyama-Richard Brigitte, *Japon rêvé*, Hermann, Paris, 2001, p.42.

Il s'agit d'un haut fonctionnaire de l'ère Meiji, nommé Commissaire général de la section japonaise de l'Exposition Universelle de 1878. Il devint ensuite consul général à Paris et occupa d'autres fonctions importantes.

²⁴ Philippe Burty (1830-1890): Historien d'art, romancier et collectionneur. Il soutint les impressionnistes et, comme son ami Edmond de Goncourt, se passionna pour l'art japonais.

²⁵ Henri Cernushi (1821 – 1896): Homme d'affaire et collectionneur italien. Avocat, il s'exila en France en 1850. Collectionneur de renom, il partit avec Théodore Duret en Asie, entre 1871 et 1873. Ils achetèrent de nombreuses œuvres d'art. A sa mort, il légua sa collection à la Ville de Paris.

²⁶ Hayashi Tadamas (1854 – 1906): marchand d'art japonais

Ces passionnés de l'art japonais formaient un petit cercle et se réunissaient en toutes occasions. Si la plupart achetaient des œuvres déjà importées en Occident, certains allèrent directement se fournir au Japon. Ainsi Henri Cernushi fit un voyage au Japon en 1871 pour constituer les premiers éléments de sa future collection; George Labit²⁷ se rendit pour sa part deux fois au Japon, en 1889 et 1895, où il acheta une partie conséquente de sa collection japonaise, exposée de nos jours dans le musée qui porte son nom, fondé en 1893 à Toulouse ; Emile Guimet (1836 – 1918) achète des sculptures au Japon en 1876 qui seront offertes à l'Etat français en 1885 puis exposées à partir de 1889 dans le musée qui lui est consacré²⁸.

Mais les Expositions Universelles n'étaient pas les seuls lieux où l'on pouvait se procurer des objets japonais. Les marchands constituèrent une source importante d'approvisionnement, véritable interface entre le Japon et l'Europe. Les marchands étaient donc tout à la fois, importateurs, publicitaires – organisant des ventes, des expositions et des publications-, et experts, étant souvent les seuls à avoir quelques connaissances sur l'origine et l'ancienneté des œuvres. Parmi ces derniers, deux personnes jouèrent un rôle déterminant pour la constitution des collections d'art japonais: Siegfried Bing et Hayashi Tadamasu.

2.1.2 Emergence des collections en Europe

L'ouverture, à la fois économique et culturelle du pays, en 1868 a permis de développer un commerce florissant d'exportations d'objets japonais en tout genre (sabres, netsuke, inrô, tsuba, etc.) que l'on retrouve désormais la plupart du temps dans des collections muséales ou privées en Occident. Mais il faut préciser que pendant la période d'isolement instaurée par le shogunat Tokugawa, le Japon se faisait déjà connaître de manière fragmentaire, grâce au commerce extérieur assuré par les hollandais, qui permirent la diffusion de marchandises sur le continent européen.

Les objets japonais arrivaient par dizaines de milliers en France, essentiellement entre 1875 et 1895; leurs prix n'étaient pas excessivement élevés. Ainsi, beaucoup d'amateurs ont pu acheter des œuvres en grande quantité, à des prix abordables²⁹. Les premiers arrivages comportent surtout des estampes, des céramiques, des bronzes, des tissus et des laques en grande quantité. Il faut dire que sans la présence de quelques spécialistes japonais qui servirent d'intermédiaires entre la France et le Japon, les collections d'art japonais auraient été impossibles à constituer.

Dès l'arrivée des occidentaux au Japon, les commerçants japonais installèrent des marchés spécialisés où ils proposaient des objets répondant au goût des européens. Ils remarquèrent rapidement l'engouement de ces visiteurs pour tout ce qui pouvait passer pour des antiquités. Ainsi, les artisans japonais se mirent à reproduire une grande quantité d'objets en adaptant leur travail au goût des occidentaux, fabriquant ainsi des objets susceptibles de leur plaire. C'est à cette époque que le gouvernement japonais comprit qu'il fallait se tourner vers la production industrielle, la fabrication artisanale ne rapportant pas assez. Il prit également conscience que des pièces importantes du patrimoine national partaient vers l'Occident. Des mesures de protection furent alors prises pour empêcher le départ des antiquités japonaises vers l'étranger.

Les collections japonaises atteignent leur apogée principalement entre 1880 et 1890, grâce à l'apport de magasins spécialisés comme ceux de Siegfried Bing, qui ouvre son premier magasin d'antiquités japonaises en 1878, et de Hayashi Tadamasu qui fit de même en 1885.

²⁷ George Labit (1862 – 1899): industriel et collectionneur français

²⁸ Christine Shimizu, *L'art japonais*, collection Tout l'art, Flammarion, Paris, 2001, p.8-9.

²⁹ Pour davantage de renseignements sur la valeur financière de ces objets, le lecteur pourra se référer à l'article de Tristan d'Albis, *Collections et collectionneurs d'art japonais en France*, Bulletin Association Japonaise, n°80, printemps 2003, p.38.

"Entre la rue d'Hauteville où demeurait Hayashi et la rue de Provence où Bing ouvrit son magasin, une lutte courtoise s'établit, où jamais les deux rivaux ne se départirent de la plus parfaite urbanité."⁶⁰

Au départ, les collections rassemblent instinctivement toutes les formes d'art japonais, mais également des objets chinois et tibétains. Il faudra attendre les années 1950 pour qu'elles commencent à se spécialiser. A cette règle, deux exceptions: Henri Cernushi qui rapportera de son voyage principalement des bronzes (2500) et des céramiques (2000), et Emile Guimet, qui se limitera pour l'essentiel à des objets religieux comme des statues et des peintures.

Comme nous l'avons vu précédemment avec l'Exposition Universelle de 1878, les connaissances sur l'origine, la fabrication ou la datation, étaient très succinctes, voire inexistantes. En effet, très peu d'études sur l'art japonais avaient été effectuées car la plupart de ces objets n'étaient pas considérés comme des œuvres de grande qualité artistique. Le problème le plus fréquent était celui de la datation. C'est ainsi qu'Edmond de Goncourt a pu écrire: "(...) *Wakai* [le collègue de Tadamas Hayashi], visitant la collection de Burty, souleva avec des mains religieuses une boîte qu'il affirma avoir 400 ans ; pour moi, si les beaux laques étaient ceux-là, je n'aurais pas la moindre tentation de me ruiner pour les posséder. Est-ce ancien ? dit chaque personne dans les mains de laquelle vous mettez un objet japonais... Eh bien ! il faut avoir le courage de dire la vérité : l'art japonais n'a pas d'antiquité"⁶¹.

Il faut dire que la plupart des amateurs ne se souciaient guère de l'origine des objets, s'attachant principalement à l'aspect décoratif et esthétique des objets. Les connaissances vont progressivement s'accumuler au fur et à mesure que les collections se spécialisent, mais de façon sélective. Le premier domaine d'étude sérieuse sera celui des estampes ; le second sera celui du déchiffrement des signatures. Les catalogues présenteront longtemps en annexe des listes de signatures sans grand souci de classement, ni de rigueur. Or, nous avons vu, avec les masques Nô, ce qu'il en est de l'authenticité d'une signature ...

Quelles sont les raisons qui ont amené les amateurs à collectionner les objets japonais ?

Pour certains, l'art japonais offrait un nécessaire imaginaire à leurs activités: ce fut le cas des peintres, des décorateurs et des céramistes. La collection japonaise n'était alors qu'un complément à la vogue de l'orientalisme, une raison supplémentaire de découvrir un autre univers composé de motifs et de coloris nouveaux. Quelques collections furent formées dans un but didactique ou de recherche scientifique, d'autres pour maintenir une position sociale et faire étalage d'une certaine fortune. Accumuler des céramiques japonaises ou encore des armes était un luxe qui s'était déjà affirmé au cours du 18^{ème} siècle.

Comme dans tout commerce de l'art, l'apparition d'un marché et d'une demande considérable ont amené une réponse japonaise que l'on peut qualifier d'excessive. Ainsi, l'exploitation commerciale et la diffusion de toutes sortes d'objets japonais d'inégales valeurs en Occident ont eu pour conséquence d'amener une dégradation progressive de la qualité des objets exportés. C'est pourquoi on retrouve dans les collections occidentales toutes sortes de masques japonais, la plupart du temps regroupés indistinctement sous le nom de "masque Nô", de qualité et d'intérêts inégaux.

2.1.3 Les grandes ventes des collections en France

Au début des années 1890, les grandes collections sont dispersées, souvent à la suite d'un décès, d'une perte financière ou d'une volonté familiale. La mise en vente de collections importantes comme celle de Philippe Burty ou des frères Goncourt, permet à de nombreuses collections parisiennes ou étrangères de s'enrichir considérablement.

⁶⁰ Raymond Koechlin, cité par Koyama-Richard Brigitte, Japon rêvé, Hermann, Paris, 2001, p.54.

⁶¹ Edmond de Goncourt, cité par Gaston Migeon dans la préface introduisant le livre de René Prinet *Au musée du Louvre, l'art japonais*, La grande revue, 1907.

Si certains collectionneurs comme les Goncourt refusent de voir leurs collections disparaître dans les réserves des musées, d'autres sont plus enclins à les céder aux grands musées nationaux. Cependant, certains réussissent à sauvegarder leurs collections au sein de leur propre musée (Guimet, Cernushi, d'Ennery, Georges Labit). La vente des grandes collections permettent d'enrichir les collections muséales comme celle du département des Objets d'art au Musée du Louvre, grâce à la volonté de son conservateur Gaston Migeon. Ce dernier s'attache au développement de la collection japonaise, obtenant une mission du gouvernement français pour acquérir au Japon des peintures et des sculptures (1906). En 1891, une première sculpture japonaise entre dans les collections du musée du Louvre. Il s'agit d'un portrait du régent Hôjô Tokiyori, attribué à l'époque de Muromachi (16^{ème} siècle). Trois ans plus tard, les collections du Louvre s'enrichissent d'estampes japonaises provenant des collections Bing, Vever, Duret, Jacquin et Koechlin. La collection de masques Nô du musée Guimet comporte une quarantaine de masques dont la plupart provient du département d'Objets d'Art du musée du Louvre acquis par Gaston Migeon.

2.1.4 Le renouveau des collections en France

Malgré la dispersion de la plupart des grandes collections, il ne faut pas imaginer que cette tradition ait disparu en Europe. De nombreux amateurs continuent à découvrir, classer, et conserver les objets japonais. Toutefois, il est de fait que ces collections deviennent plus thématiques (cartes du Japon, gardes de sabres, tsuba, inrô, masques Nô), et qu'elles mettent en évidence de nouveaux centres d'intérêt tels que les photographies anciennes, les estampes d'une région particulière, les instruments de musique, etc.

Les masques japonais ne semblent pas avoir particulièrement tenté les collectionneurs: il y avait bien dans les grandes collections d'art japonais quelques masques mais les amateurs qui en ont fait la base de leur collection sont assez rares. Et pourtant les masques japonais présentent une grande diversité et une qualité artistique indéniable. Ce fait résulte peut-être du coût assez élevé que représente l'acquisition d'un masque. Cependant, une certaine culture et des connaissances sur le théâtre japonais sont nécessaires pour aborder ce type d'objet, afin de pouvoir les identifier, les classer et surtout reconnaître leur valeur artistique. Car, comme nous l'avons vu précédemment, bon nombre de masques japonais ont été diffusés en Occident sans que l'on ait connaissance exactement de leur origine et de leur mode de production. Il faut savoir également apprécier un masque comme une œuvre à part entière, savoir le regarder sous divers angles, ressentir son caractère et ses multiples expressions.

2.1.5 Les collection particulières de masques Nô en France³²

Quelques connaisseurs se sont attachés à collectionner les masques Nô, soit pour leur qualité artistique, soit pour leur relation avec le monde du théâtre, ou encore pour l'évocation spirituelle qu'ils suscitent. Si certains accordent une importance manifeste à l'état de conservation du masque, d'autres font l'acquisition d'un masque uniquement sur leurs impressions sensibles.



© 2003 Audrey Lanaure

³² Voir VOLUME III - Annexe n°6: fiches de synthèse d'une collection particulière de masque Nô et de Kyôgen en France.

Masques Nô appartenant à un collectionneur particulier, artiste-peintre à Paris. Ce dernier intègre dans sa peinture sa propre vision des masques, s'attachant dès lors à la dimension expressive du masque et non à l'objet en tant qu'objet d'art. Selon lui, l'important dans le choix d'un masque est de considérer son expression pour pouvoir entretenir un dialogue entre l'objet et le récepteur... si ce dialogue est interrompu, le masque est alors revendu ou remplacé par un autre ...

D'autres les collectionnent particulièrement pour l'intérêt qu'ils témoignent au monde du théâtre. Ce sont en général des metteurs en scène ayant travaillé pour le Nô (Armen Godel) ou des théoriciens du théâtre (George Banu, Jérôme Ducor). Edward Gordon Craig fut l'un de ces grands théoriciens du 20^{ème} siècle qui eut une influence considérable sur la création théâtrale contemporaine. Sa collection personnelle regroupait un certain nombre d'objets ou de documents liés au théâtre (masques Nô, figurines du théâtre d'ombre, instruments de musique, etc.), qui sont conservés depuis 1957 à la Bibliothèque Nationale, au département des Arts du Spectacle.

Mais la plupart des collectionneurs s'attachent avant tout à l'intérêt historique et la valeur artistique du masque. Des particuliers, des antiquaires spécialisés dans le commerce d'objet d'Extrême-Orient, des experts, possèdent des masques de grande qualité acquis sur le marché de l'art, lors de ventes aux enchères la plupart du temps. Par ailleurs, on ne peut dire si les collections de masques Nô sont nombreuses en France car il faudrait auparavant définir le nombre de masques pouvant constituer une collection. La détention d'un ou deux masques Nô chez un particulier est-elle suffisante pour parler d'une véritable collection ?

Les raisons qui ont amené à l'acquisition de ce type d'objet conditionnent en partie la manière dont les collectionneurs considèrent leurs masques. Pour le collectionneur artiste-peintre, les masques sont stockés dans un carton et sortis de leur caisse périodiquement; ils ne sont pas conservés dans des boîtes en bois ni surveillés particulièrement. Cette attitude est à l'opposé d'un collectionneur qui accorde de l'importance à la matérialité de l'objet, à sa qualité artistique. D'un côté, c'est la valeur spirituelle et immatérielle qui est dominante alors que de l'autre, c'est l'objet en tant qu'œuvre d'art qui est considéré.

Il apparaît que l'attitude du collectionneur vis à vis de la conservation-restauration est également en rapport avec la considération témoignée à l'objet: le collectionneur artiste-peintre n'accorde qu'une importance très limitée à la conservation et la préservation de son bien, alors que des antiquaires ou autres personnes attachées à l'aspect visuel du masque sont plus enclin à vouloir les faire restaurer si besoin est. Encore faut-il mettre des limites à ces propos car nous avons vu précédemment que la plupart ont une confiance très limitée dans les traitements occidentaux. Si quelques-uns décident de ne pas faire restaurer leurs biens pour des raisons déjà évoquées auparavant³³, d'autres particuliers, au contraire, n'hésitent pas à intervenir personnellement, comme nous le verrons ultérieurement.

A ces considérations, il ne faut pas négliger la manière dont les collectionneurs présentent leurs masques, témoignant également d'une considération particulière vis à vis de leurs objets. Il ne faut pas imaginer que tout objet acquis est systématiquement accroché sur un mur pour y être contemplé. La plupart des collectionneurs rencontrés n'exposent pas leurs masques à la vue de tous. Si quelques uns en exposent une partie, ils choisissent des lieux où les visiteurs n'ont pas accès immédiatement (chambre à coucher, cabinet particulier). Aussi faut-il montrer "patte blanche" avant de pouvoir les admirer...

³³ Voir VOLUME I, chapitre "Artisans et restaurations", p.134.



Présentation de masques Nô appartenant à une collection particulière. Une partie de la collection de masques Nô est accrochée sur un mur, dans la chambre du propriétaire. Les autres masques de la collection sont conservés dans une autre pièce attenant à la chambre. Ils sont emballés dans du papier de soie indépendamment les uns des autres, puis stockés dans des cartons ou des caisses en bois. Précisons que l'appartement dans lequel se trouve la collection de masques sert également de lieux de présentation d'objets extrême-orientaux (armures, sabres), le propriétaire étant un antiquaire spécialisé dans ce type de commerce. Si les masques Nô font partie de sa collection personnelle, les autres objets destinés à la vente se trouvent dans des pièces prévues à cet effet. L'ensemble de l'appartement est climatisé; la température et l'hygrométrie sont régulièrement contrôlées.

© 2003 Audrey Lanaure

D'autres préfèrent les garder "secrètement" dans des armoires à masques. Ils sont conservés dans des pochettes en tissu, puis stockés dans des boîtes en bois spécialement conçues à cet effet. Les masques ne sont sortis que sur demande particulière ou selon l'envie du propriétaire. A cet égard, une marque d'attention, que l'on pourrait presque qualifier de cérémoniale, est donnée par la manière dont le collectionneur va présenter ses masques: le spectateur est placé à une certaine distance du masque et selon un éclairage particulier pour que ce dernier puisse le contempler dans son ensemble avant de le regarder en détail.

Cette démarche n'est pas sans évoquer le respect que témoigne les acteurs de Nô à leur masque.

Quant au collectionneur artiste-peintre, l'attitude est encore différente puisque les masques sont exposés sans recherche ou ordre particulier, simplement cloués au mur le temps de la contemplation. Les manipulations sont également effectuées sans précaution particulière, ce qui est loin d'être le cas pour les autres collectionneurs.

Ces exemples montrent bien que le regard porté par le collectionneur sur son bien influence la manière dont le masque va être considéré et traité. Ceci nous ramène à la question du statut de l'œuvre par rapport à son contexte d'exposition. Dans le cas du collectionneur artiste-peintre, c'est la valeur spirituelle de l'objet qui est prise en compte, tandis que pour les autres collectionneurs, l'objet est presque "sacralisé", comme peut l'être une œuvre d'art.

Photo ci-contre: armoire à masque chez un collectionneur particulier.

Photo ci-dessous: exemple de boîte en bois confectionnée par le collectionneur avec du contreplaqué. Le masque se trouve dans la pochette en tissu blanc. Un coussin en mousse recouvre le masque avant que le couvercle de la boîte ne soit posé.

© 2003 Audrey Lanaure



☞ Les ventes aux enchères

Les ventes aux enchères et les magasins spécialisés dans le commerce d'objets d'Extrême-Orient sont les principaux lieux d'acquisition des masques Nô. Mais ce type d'objet est devenu assez rare sur le marché de l'art, si bien qu'il devient difficile de s'en procurer actuellement. D'autant plus si l'acheteur est fin connaisseur et donc désireux d'avoir un masque d'une certaine valeur artistique et historique. La plupart des masques Nô en circulation ne sont plus importés du Japon comme au 19^{ème} siècle, mais proviennent de collections particulières mises aux enchères.

Avant d'être mis en vente, les masques sont expertisés puis répertoriés dans les catalogues de vente. Une interrogation concerne les méthodes d'expertises des masques Nô dans la mesure où il n'y a bien souvent aucun certificat d'authenticité, ni analyse scientifique réalisée pour attester de l'origine du masque. De plus, le parcours du masque ne nous est connu la plupart du temps que de manière très fragmentaire. Nous avons vu également que les marques, les sceaux ou les inscriptions n'étaient pas d'une fiabilité certaine. Encore faut-il que ces éléments aient pu être traduits et identifiés, ce qui n'est pas évident compte tenu de l'état des connaissances actuelles sur ce sujet. Ainsi, sur quels critères un expert peut-il se référer pour donner un avis sur l'objet et ainsi lui attribuer une valeur marchande ?

D'une manière générale, les experts prennent en compte: l'état de conservation, l'expression du masque, le travail du revers, la provenance du masque, les cachets au revers ou autres marques, le poids. Thierry Portier, expert en objets d'art d'Extrême-Orient à Paris, n'écarte pas l'idée que les expertises sont souvent fondées sur des impressions subjectives, n'ayant que peu de connaissance en ce domaine. Les erreurs de jugements sont possibles comme le montre les deux exemples présentés ci-après.

Sur le catalogue de vente daté du 15 octobre 2003, un masque de Shakumi est exposé sous le n° 246. Il est fait mention d'une inscription "*Hon-men Shakuzuru saku sei sho Tomo Naga*" (Copie d'un masque de Shakuzuru par Tomomizu). Par ailleurs, la légende ne précise ni nom du masque, ni la date approximative d'exécution, seul le type du masque est donné: "Aka Oni" qu'une traduction littéraire renvoie à "Démon rouge". Pour un masque de femme, on ne comprend pas très bien à quoi ce type correspond ...

D'autre part, Shakuzuru n'a jamais fait de Hon-men de Shakumi. Une ambiguïté réside dans la traduction de l'inscription en japonais car l'une indique le nom de Tomo Naga et l'autre mentionne "Tomomizu". Par

ailleurs, Jean-Paul Garaix n'a pas trouvé l'existence d'un artiste appelé Tomo naga. Est-ce que Tomomizu serait en réalité Tomomitsu, 2^{ème} maître de l'école Kodama ?

L'inscription est donc doublement douteuse: elle est non seulement apocryphe mais aussi erronée pour les raisons évoquées précédemment.

Le deuxième exemple montre un extrait d'un autre catalogue de vente d'objets extrême-orientaux, daté du 16 juin 2003. Les n° 199 et 202 ont été qualifiés sous le nom de masques Nô alors qu'il s'agit en réalité de masques de Kyôgen, ce qui, comme nous l'avons avec l'analyse iconographique de ces deux types de masques, n'est pas vraiment du même ordre ...

Sur la plupart des catalogues de ventes, les légendes associées aux masques ne mentionnent que très peu d'indications significatives ; le nom du masque est souvent absent, la date d'exécution- même approximative- n'est pas mentionnée.

L'amateur désirant acquérir un tel objet doit avoir de sérieuses connaissances sur les masques japonais et rester prudent face à la diversité des masques japonais vendus sur le marché de l'art ainsi qu'aux indications fournies. Si des erreurs de jugement sont toujours possibles, il en est d'autres qui profitent intentionnellement de ce manque de connaissance pour vendre à meilleur prix des masques de moindre qualité. Il est vrai qu'il n'est pas difficile pour des marchands de tenter d'abuser le client, tant les connaissances sur les masques Nô témoignent encore d'ignorances ou d'incertitudes. Voici pour preuve le masque Otobide³⁴, acquis par un collectionneur dans une vente aux enchères il y a quelques dizaines d'années.

Otobide, collection particulière



Face

revers

bouchage en plâtre sous la
cavité nasale correspondant
à l'endroit du prélèvement

© 2003 Audrey Lanaure

Le catalogue de vente le date du 14^{ème} / 15^{ème} siècle, époque Muromachi (1336 – 1568). Or, les masques de cette période en circulation à l'étranger sont assez rares, ce qui amène à manifester une certaine réserve sur l'origine du masque. Pour vérifier l'authenticité du masque, une analyse dendrochronologique du bois a été réalisée à l'institut National des Biens Culturels Japonais à Tokyo, à partir d'un fragment de bois prélevé au verso du masque. Le rapport affirme que le fragment provient d'un bois hinoki de la région de Shimo-Tsuké abattu au cours de l'hiver 1733-34. Compte tenu des cinq à dix ans de séchage nécessaire de ce bois, l'ouvrage date du milieu du 18^{ème} siècle, et non du 15^{ème} siècle comme le marchand l'avait indiqué sur le catalogue. La prudence est donc de rigueur quant il s'agit de se confronter au marché de l'art !

³⁴ Voir VOLUME III - Annexe n°6: Fiches de synthèse d'une collection particulière de masques Nô et de Kyôgen en France. Planche 6

MASQUES de NÔ



246. Masque de Nô en bois peint beige, noir et rouge, du type Aka oni. Intérieur laqué noir.
Au revers, l'inscription : "Hon men Shakuzuru saku sei sho Tomo Naga". 5 000 / 6 000 €
(Copie d'un masque de Shakuzuru, par Tomomizu).
Shakuzuru Yoshinari est un célèbre sculpteur de masques de Nô à Echizen, actif au XV^e siècle.
Voir la reproduction ci-dessus
247. Masque de Nô en bois peint beige, rouge et noir, du type "shosho". Intérieur en bois à patine brun noir. Les yeux sont cerclés de cuivre jaune.
Signé au laque d'or DEME... 5 000 / 6 000 €
Voir la reproduction ci-dessus
248. Masque de Nô en bois peint beige, rouge et noir, du type femme âgée "Uba". Dos en bois naturel brun clair avec un cachet Deme.
(Éclat et petite restauration). 5 000 / 6 000 €
Voir la reproduction ci-dessus
249. Masque en bois peint brun et polychromie noire et blanche, du type Obeshimi.
(Restaurations de peinture et éclats). 200 / 300 €
Hauteur : 20,5 cm
Provenance : ancienne collection Mansana.
250. Masque en bois peint brun clair, noir et rouge, du type Aka oni. Les dents et les yeux sont recouverts de cuivre doré.
Hauteur : 18,5 cm 800 / 1 000 €
Provenance : ancienne collection Mansana.
251. Masque de kyogen en bois peint noir, du type Okina. La mâchoire est mobile. (Éclat de peinture).
Hauteur : 17 cm 700 / 800 €
Provenance : ancienne collection Mansana.
252. Masque de Nô en bois peint brun clair. Type Kantan Otoko.
Japon période Édo.
(Petites restaurations). 1 000 / 1 200 €
Provenance : Paris, Hôtel Drouot, 27-30 octobre 1956, n° 153.

Extrait du catalogue de vente aux enchères "Art d'Asie", paru lors
de la vente du mercredi 15 octobre 2003, à Drouot.

MASQUES de NÔ

199. Masque de ^{kyogen} ~~no~~ en bois peint brun et polychromie rouge et blanche, du type ^{Buaku} ~~Obeshimi~~.
Hauteur : 21 cm
Provenance : ancienne collection Mansana. 600 / 800 €
200. Masque de nô en bois peint beige rouge et noir, personnage masculin. ?
Style des masques de Nô. 250 / 300 €
201. Masque de ^{kyogen} ~~no~~ en bois peint brun et polychromie noire et blanche, du type ^{Buaku} ~~Obeshimi~~.
(Restaurations de peinture et éclats).
Hauteur : 20,5 cm
Provenance : ancienne collection Mansana. 300 / 350 €
202. Masque de nô en bois peint brun clair, noir et rouge, du type Aka oni. Les dents et les yeux sont recouverts de cuivre doré.
Hauteur : 18,5 cm 1 000 / 1 200 €
Provenance : ancienne collection Mansana.



203. Masque de nô en bois peint beige, et polychromie rouge et noir, de type Kurofûge. Les yeux sont cercles de cuivre.
Hauteur : 22 cm 1 200 / 1 500 €
Provenance : ancienne collection Mansana.
204. Masque de kyogen en bois peint noir, du type Okina. La mâchoire est mobile.
(Éclat de peinture).
Hauteur : 17 cm 500 / 600 €
Provenance : ancienne collection Mansana.
205. Masque de nô en bois peint brun clair, et noir, personnage masculin grimaçant.
Hauteur : 22,5 cm 1 200 / 1 200 €
Provenance : ancienne collection Mansana.
206. Masque de nô en bois peint beige et polychromie rouge et noir, du type Kiji Ayakashi, ou Horai.
(Éclats de peintures).
Hauteur : 21 cm 1 600 / 2 000 €
Provenance : ancienne collection Mansana.
207. Quatre masques de nô en bois peint : "ko kashiki" (Deme Genkyu Mitsuzane), coiffure en poncy; visage blanc; masque au dos, "Kijo" (Démon), cornes, yeux en métal doré, "Chujo" (variante sur Kantar Otoko), expression inquiète, dos laqué noir et masque de femme, coiffure défilé, plus très prononcés entre les sourcils, bouche entrouverte, yeux et dents dorés. (Manques). 1 200 / 1 500 €

Après la vente à Drouot
Après la vente à Drouot
Extrait du catalogue de vente "Art d'Asie" - vente à Drouot, lundi 16 juin 2003

Cette présentation de quelques collections particulières de masques Nô en France montre que ces oeuvres font l'objet d'une considération particulière et qu'ils ne sont pas appréhendés de la même manière selon le regard que porte le collectionneur sur le masque. Ce phénomène est présent dès que s'instaure un rapport entre l'objet et l'homme. Autrement dit, il est au cœur de la relation qu'entretient l'individu avec des objets exposés dans les musées. Ce phénomène "muséal" est aussi au centre de toute une réflexion muséologique dont le visiteur d'une exposition n'a généralement guère conscience.

3. LES MASQUES NÔ DANS LES MUSEES EN EUROPE

"Un masque inutilisé est en état de coma"
(diction coréen)

En 1886, dans le numéro spécial de la revue "Paris illustré" consacré au Japon, Tadamas Hayashi faisait une présentation de l'art de son pays en abordant la peinture, les arts décoratifs, l'art du textile, le laque et la sculpture dont il écrit ceci:

*"La sculpture, principalement sur bois, se présente sous trois formes différentes: les idoles bouddhiques, les masques de la représentation de Nô et les Netsoukés (...). Les idoles, sculptées pour être adorées, sont fort belles, mais elles ne peuvent plaire à tout le monde. Les masques, au contraire, sont très intéressants à cause de la puissance de leur expression de physionomie. Ils appartiennent à notre grand art et les beaux masques tiennent parfaitement leur place à côté de la sculpture européenne."*³⁵

Tadamas Hayashi n'avait pas tort en tenant ces propos car, de nos jours, nous pouvons observer des masques Nô dans plusieurs collections de musées dont voici quelques exemples: en France (Musée de l'Homme³⁶, Musée Guimet, Musée George Labit) mais aussi en Suisse (Musée d'Histoire de Berne³⁷ et Musée Rietberg), en Belgique (Musée du Cinquantenaire de Bruxelles³⁸), ou encore aux Etats-Unis (Pitt Rivers Museum à Oxford). Cependant, ces objets y demeurent bien souvent à titre indicatif, comme des curiosités.

3.1 Les musées: des lieux de transmission au public

En Occident, la formation des institutions muséales a été favorisée par la vogue des collections des cabinets de curiosité, entre les 16 et 17^{ème} siècles. Circonscrits par leurs fonctions sociales (la sélection, l'inventaire, le classement, etc.), les objets – qu'ils dépendent d'une collection privée ou d'un musée – sont devenus porteurs de significations culturelles, témoins de l'histoire de la culture d'un peuple.

De par leur fonction de communication, les musées, par le biais de l'exposition, sont les principaux lieux de transmission des masques Nô puisque ces derniers sont soumis au regard du grand public. Mais il est de fait que l'exposition transmet toujours des interprétations, des valeurs, des représentations, qui ne sont pas forcément en adéquation avec la signification même de l'objet. Bien souvent, la patrimonialisation de ces objets tend à les placer dans une sphère neutre et donc à aseptiser la majeure partie de la symbolique pour réduire ces objets sémiotiques à des témoins historiques. En ce cas, le musée n'est en possession que de l'enveloppe corporelle de l'objet, un témoin physique de ce qu'il a été, de son parcours historique. Mais si on considère que la fraction immatérielle de l'objet est inaliénable de son enveloppe, alors le musée n'est que le dépositaire de ces objets et doit en ce sens préserver autant que possible leur valeur spirituelle. C'est la raison

³⁵ Koyama-Richard Brigitte, *Japon rêvé*, Hermann, Paris, 2001, p.61.

³⁶ Le Musée de l'Homme possède une quarantaine de masques Nô provenant de la collection du Duc d'Aumale, de legs de Mme de St Paul et de Mme Letamendi, de dépôt de M. Van Den Broek.

³⁷ Le Musée d'Histoire de Berne possède 18 masques Nô dont 15 masques ont été légués par Walter Thurnheer en 1946, ambassadeur de Suisse à Tokyo de 1930 à 1935.

³⁸ Le Musée du Cinquantenaire de Bruxelles possède une soixantaine de masques japonais, provenant de diverses collections (Tassel, Mathys, Nezu Kaichirô) ou d'achats (Jules Bommer, Murakami, Devillez, Conessa, Crespin) effectués entre 1913 et 1949.

Voir VOLUME III - Annexe n°6: fiches de synthèse de la collection de masques japonais du Musée du Cinquantenaire de Bruxelles.

pour laquelle il est important d'observer et d'analyser, à travers quelques exemples, la manière dont les masques Nô sont mis en scène pour être présentés au public.

3.1.1 La présentation des masques Nô dans les musées

Avec le développement des musées autour de l'ethnographie et de l'histoire (sciences, techniques) une nouvelle muséographie³⁹ a remis en question les rapports entre les objets et le public. L'apport de Georges-Henri Rivière est en cela déterminant, il a conçu une muséographie qui "*s'appuie sur une perception élargie du public des musées et des devoirs que l'institution a envers lui. Le musée doit toucher toutes les catégories sociales et pas seulement les habitués.*"⁴⁰.

La mise en valeur esthétique n'est plus suffisante. Le musée doit éveiller la curiosité du public pour les autres cultures et ainsi répondre à une fonction plus éducative. Il se pose donc la question de savoir comment les objets, ou mieux, comment les rapports de l'homme avec les objets se transforment au musée, et comment les objets se trouvent chargés, dans l'exposition, d'un message à transmettre. La muséologie⁴¹ est donc un élément essentiel à prendre en compte dans la perception que le visiteur peut avoir de l'objet.

La distinction précédemment énoncée entre l'objet signifiant et l'œuvre d'art est déterminante dans le contexte muséal, car elle définit à la fois le choix du mode de présentation et le discours exprimé ou suggéré par celui-ci. De ce fait, elle induit en partie la perception et l'appréciation que le public a de ces œuvres.

L'espace est également une caractéristique importante du lieu de visualisation qu'est l'exposition. Il permet de mettre en scène le récit, l'histoire, le parcours des objets pour rendre compte d'une réflexion particulière.

L'exposition, qu'elle soit organisée autour d'une collection ou d'un thème, crée ainsi un lieu de rencontre entre le thème/les objets et le visiteur.

Avec le développement des musées et de la muséologie, les objets se retrouvent bien souvent assujettis au contexte de destination dans lequel ils sont exposés, orientant de fait la perception du visiteur vis à vis de ces artefacts. On comprend alors toute l'importance du cadre de présentation des objets, qui détermine une approche spécifique du visiteur et une interprétation particulière. Que les masques Nô soient intégrés dans une collection théâtrale (Musée Kwok'On, collection Gordon Graig), dans une collection particulière (Musée d'Ennery, Musée George Labit), ou encore dans une collection représentative de l'histoire de la culture japonaise (Musée d'Histoire de Berne), le discours et l'interprétation qui en résultent sont différents: dans le premier cas, c'est le masque/accessoire de théâtre qui est signifié ; dans le second, le masque / objet-témoin du goût d'un collectionneur passionné et dans le troisième, le masque/témoin historique d'une culture. Le champ d'investigation s'élargit lorsque la présentation s'articule autour du masque considéré pour ses propres qualités artistiques, dans un cadre plus esthétisant (musée Guimet).

La muséologie des objets est un aspect fondamental dans la relation qu'entretient l'individu avec les objets, et la manière dont l'histoire peut être visualisée par ceux-ci suivant leurs différents lieux d'exposition. Par rapport aux collections muséales abordées dans cette recherche, plusieurs types d'approches peuvent être déterminés. Cependant, si l'objectif tente de définir un système de valeur selon les différents lieux d'exposition, nous ne saurions prétendre à établir un système bien défini (auquel cas cette approche serait de l'ordre de la caricature). En effet, nous ne pouvons écarter l'idée que chaque valeur ne peut être totalement considérée indépendamment les unes des autres, étant le plus souvent la résultante de plusieurs facteurs mis en œuvre dans le cadre d'une exposition.

³⁹ Muséographie: "Description, histoire des musées, étude des collections".

⁴⁰ A. Desvallée, *La muséographie selon G.H Rivière: cours de muséologie, textes et témoignages*, éd. Dunod, Paris, 1989, p.355.

⁴¹ Muséologie: "Sciences, techniques qui concourent à la conservation, au classement, à la présentation d'œuvres, d'objets dans les musées."

1. valeur fonctionnelle: le masque est présenté dans un lieu destiné au théâtre (musées ou expositions temporaires sur des thèmes précis)
2. valeur historique: le masque est intégré dans un ensemble d'objets recueillis par des explorateurs ou des collectionneurs passionnés et/ou le masque représente un témoignage historique de la culture japonaise.
3. valeur esthétique: l'objet ne se rapporte qu'à lui-même; son exposition repose principalement sur ses qualités artistiques.

A titre d'exemple, nous présentons quelques lieux d'exposition de masques Nô qui montrent différentes manières de présenter ce type d'objet selon le contexte de destination:

Le musée du Théâtre et des Arts Populaires Asiatiques, dit "Musée Kwok' On"⁴² (du nom du donateur de la collection) fut fondé en 1971. Ce musée, aujourd'hui disparu, abritait un ensemble de costumes, de masques, de marionnettes, d'instruments de musique, représentatifs des différentes formes de théâtrale asiatique. La volonté de M. Kwok' On était de faire connaître le théâtre asiatique en France, et d'ouvrir ainsi un espace de découverte et de divertissement au grand public. Il est donc tout naturel que les masques soient représentés dans ce lieu pour symboliser le Nô. L'introduction de ces objets dans un tel contexte crée une distanciation, mais pas encore véritablement une décontextualisation, car les masques sont exposés dans un espace consacré au théâtre dans son ensemble, mettant ainsi en évidence la valeur d'usage de l'objet. Le manque de renseignements sur la manière dont les masques Nô étaient exposés ne peuvent nous amener à étayer davantage cet exemple. De ce fait, une question reste en suspens: est-ce que l'intégration des masques Nô au sein de diverses formes de théâtre asiatique ne nuit pas à la compréhension que le public profane peut avoir sur la place et l'intérêt des masques dans le Nô ?

Le parcours des collections asiatiques du Musée d'Histoire de Berne⁴³ met l'accent sur les différentes représentations du monde, en prenant comme fil rouge le développement du bouddhisme en Asie et le culte des ancêtres en Océanie. L'exposition débute avec les premières statues bouddhiques du Gandhara en Inde pour suivre la Route de la Soie jusqu'en Chine. De la Chine, le bouddhisme atteint le Japon dont quelques éléments de la culture japonaise sont présentés en suivant un ordre chronologique. Une grande variété d'objets japonais sont exposés parmi les 6000 pièces que compte la collection dans son ensemble. La culture japonaise est racontée selon les différentes périodes historiques, illustrées pour chaque ère par des objets représentatifs: la période Heian est caractérisée par la culture de cour, en prenant comme support des paravents (changés régulièrement pour des raisons de conservation); la période de Kamakura est représentée

⁴² M. Kwok'on était un collectionneur chinois passionné par les formes théâtrales asiatiques; quelques temps avant sa mort, il fit don de sa collection à l'Université Paris VII en 1971, ce qui encouragea la création d'un musée sur ce thème, à Paris. La collection fut d'abord abritée rue des Francs-Bourgeois, puis rue du Théâtre, sous l'égide de la Ville de Paris. Suite aux multiples dommages provoqués par l'insalubrité des locaux et au manque de financements, le musée dut fermer définitivement ses portes. La collection fut une nouvelle fois déplacée dans un local de la Cinémathèque, puis prêtée au CARI de Nice, avant d'entrer en dépôt à la Bibliothèque nationale en juillet 1977. Une convention est alors instaurée entre la Bibliothèque Nationale, l'Université Paris VII et l'Association Kwok'On, pour confier au département des Arts du Spectacle les quelques 2000 objets et documents constituant cette collection. Dès lors, cette collection s'est enrichie grâce aux soutiens privés obtenus par Jacques Pimpaneau, alors Professeur à l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales.

Quelques informations données par J. Pimpaneau nous renseignent sur le devenir de cette collection: les collections Kwok'On ont été données à la Fondation Oriente de Lisbonne en vue de créer un musée de l'Orient, dont l'ouverture est prévue en 2007.

⁴³ Merci à Françoise Linder-Mathieu, assistante conservatrice au Musée d'Histoire de Berne, pour sa disponibilité et ses explications fructueuses.

par des sabres, des tsuba et une armure; la culture des samouraï et des bushi est introduite par le bouddhisme Zen et le Nô qui est représenté par quatre masques⁴⁴, deux petits tambours, une flûte avec son étui.

La visite se poursuit avec la cérémonie du thé, également influencée par le Zen, les laques et la céramique; enfin, la période Edo caractérisée par ses changements de société, l'émergence d'une culture citadine, le développement du commerce et de l'artisanat: le commerce et le travail artisanal sont représentés par des inrô et des netsuke tandis que des objets en laque montre le raffinement et les loisirs de cette société.

Des statues montrant l'évolution du bouddhisme au Japon ainsi que son intégration avec la religion shintô, achèvent le parcours des collections japonaises avant de poursuivre vers l'Asie du Sud-Est et le Tibet.

Les masques et les autres objets présents dans la vitrine se rapportent bien entendu au Nô qui illustre d'une façon plus large, la culture de la classe guerrière au pouvoir depuis l'époque Kamakura. Ce choix n'est pas étonnant car le Nô était l'apanage de cette classe dominante, grâce à qui il connut un engouement considérable. De plus, la présence du Bouddha en position typique Zen n'est pas étonnante par rapport au Nô car nous avons vu précédemment que cette forme théâtrale est empreinte de la philosophie du Zen qui a marqué le Japon à cette époque. Dans le cas présent, ce n'est pas le masque Nô/ objet d'art qui est signifié mais bien le masque/objet témoin qui est mis en avant. Sa présence illustre le propos soutenu; son contexte de présentation l'intègre dans un discours qui se veut représentatif de la culture japonaise dans son évolution historique.

Si cette présentation témoigne d'une volonté de présenter les masques dans leur fonction d'origine, elle ne met cependant pas en exergue les différentes caractéristiques des masques Nô (les multiples expressions, le port du masque particulier par l'acteur, son caractère précieux et sacré). Les masques Nô sont davantage perçus dans ce cas comme des accessoires du Nô que comme des œuvres porteuses d'une signification particulière pour cette forme théâtrale.

Le discours change dès qu'il est question d'exposer les masques dans un contexte qui n'est pas lié au théâtre, ou sans relation avec d'autres objets significatifs du Nô. Les objets du patrimoine, surtout lorsqu'ils sont présentés dans des vitrines, témoignent d'une histoire mais ne la délivrent pas dans leur intégralité: le caractère fonctionnel par exemple est tronqué, l'environnement également. Par conséquent, le regard et la compréhension du visiteur sont limités.

Les dix masques Nô⁴⁵ exposés dans les collections permanentes du département Japon au Musée Guimet, sont à cet égard significatifs. Six masques Nô sont présentés, de façon légèrement inclinés sur un fond de



© 2003 Musée d'Histoire de Berne

⁴⁴ Deux masques de démons (Hannya et Beshimi – 17 / 18^{ème} siècle), un masque de femme (Koomote – 18^{ème} siècle) et un masque de guerrier (Heita – 17^{ème} siècle) sont actuellement exposés.

Les masques ont été choisis par rapport à leur état de conservation et sur leur valeur d'après les commentaires de Mrs. Nakamura, Katayama Kiyoshi et Okada, respectivement fabricant de masques Nô, acteur de Nô et expert en sculpture, venus expertiser la collection vers 1997, 2000 et 2001.

⁴⁵ Les masques sont remplacés dans les collections permanentes tous les 6 mois.

couleur mauve, dans une vitrine horizontale; le même dispositif est repris pour les quatre masques présentés cette fois-ci dans une vitrine verticale.

La disposition des vitrines fait face aux masques de Gigaku pour montrer l'évolution stylistique des masques de théâtre japonais; la présentation reste classique, sans mise en situation particulière des objets.

Dans le cas présent, la présentation ne renvoie à aucune signification particulière du masque. La présence de cartels éclaire quelque peu la visite sur la nature et le nom du masque, mais cette compréhension reste assez limitée. D'autre part, la disposition des cartels ne facilite pas l'accès aux informations et demande une attention particulière au visiteur désireux de connaître précisément ce dont il est question; l'éclairage frontal constitue également une contrainte pour le visiteur car les reflets omniprésents sur les vitrines empêchent d'avoir une vision optimale des masques. En visitant les lieux, on peut penser que la plupart des visiteurs n'auront d'autres impressions que celles laissées par la qualité artistique des masques.

Selon les propos de Mme Hélène Bayou, conservatrice du département Japon au Musée Guimet, cette présentation serait temporaire; la nouvelle disposition sera davantage axée sur la signification sacrée du masque, en présentant ce dernier comme s'il était conservé dans sa boîte qui, comme nous l'avons vu précédemment, est un élément important dans la conservation des masques Nô.



Présentation des masques Nô au Musée Guimet, à Paris.
© 2004 Audrey Lanaure

Un dernier exemple de présentation des masques Nô nous est donné par le Musée de Louvain-La-Neuve⁴⁶, en Belgique. Ce musée n'a pu être visité dans le cadre de cette étude mais les propos de Etienne Duyckaerts, conservateur, apportent quelques éléments de réflexion: "*Le masque Nô est actuellement présenté dans une vitrine sobre à proximité des masques de Côte d'Ivoire, eskimo et copte. La présence de ce masque dans un musée (à l'instar d'ailleurs des masques africains, par exemple) oriente bien sur la vision dans un sens particulier, mais ce n'est pas le fait de toutes les œuvres qui y sont présentées, hors contexte et dans une présentation forcément fragmentaire.*"⁴⁷

Cette présentation met l'accent sur le masque en tant qu'expression du visage humain à travers différentes civilisations. Elle est conçue de façon à exprimer un dialogue transculturel dont les masques sont en quelque sorte les médiums. En ce cas, ce n'est pas la fonction d'usage ou le contexte culturel et historique d'un masque Nô qui importe, mais son appartenance à un mode de représentation universel qui s'exprime de différentes manières selon les civilisations.

A travers ces exemples de présentation, il apparaît que le masque Nô revêt plusieurs aspects significatifs de son état: objet de théâtre, objet d'art, témoin historique d'une culture spécifique, expression de la figure humaine. Tous ces aspects ne sont pas forcément manifestes selon la manière dont les masques sont présentés, mais gardons à l'esprit qu'ils se confondent bien souvent.

⁴⁶ Pour plus de renseignements sur le musée, consultez le site: <http://www.muse.ucl.ac.be>

⁴⁷ Propos tenus par Etienne Duyckaerts, dans un mail daté du 12 septembre 2003.

3.1.2 Quelques réflexions sur la présentation des masques Nô

Cependant, l'exposition d'un masque Nô dans un musée peut lui attribuer des significations qui lui sont étrangères: objet décoratif, curiosité. L'objet de curiosité serait ce qu'il y a de plus antagoniste: le masque Nô à l'origine n'est montré que lors des représentations de Nô; la plupart du temps, il est conservé ou présenté à quelques individus dûment sélectionnés dans des locaux secrets et protégés.

S'il est perçu comme un objet de curiosité esthétique ou une simple œuvre décorative, alors la présentation est un échec car les spectateurs ne comprennent pas la fonction initiale de cet objet.

Cette réflexion nous conduit au problème plus général de l'exposition des masques Nô au public et au non-sens que cela peut conduire. Nous avons déjà évoqué le fait que beaucoup d'acteurs de Nô refusent d'exposer leurs masques dans les musées dans la mesure où cette initiative conduirait à la perte de l'objet, lui ôtant toute signification spirituelle et sacrée. Pour les acteurs, un masque Nô n'a de sens que présenté ou conservé dans son contexte d'origine; en dehors de cela, il ne s'agit plus d'un masque Nô à proprement parler.

D'autres, au contraire, acceptent cette communication vers autrui mais uniquement lorsque des représentations de Nô ou autres activités culturelles témoignant du contexte d'origine, sont présentées simultanément à l'exposition des masques. Aussi peut-on se poser la question de la légitimité de l'exposition des masques Nô au sein des collections d'un musée puisque cette démarche semble aller à l'encontre de la volonté des acteurs et par extension, de l'esprit du Nô. Bien évidemment, de telles œuvres ne peuvent être montrées uniquement à des acteurs de Nô, ni être exposées en faisant une reconstitution d'une scène de Nô avec des mannequins masqués. Dans un cas, ce serait contraire à la volonté de faire connaître au public cette forme théâtrale et dans l'autre, cela créerait un pastiche, un "parc d'attraction".

Mais si, dans l'absolu, le musée doit respecter la signification et le sens attribué à l'objet, ne faudrait-il pas alors privilégier le respect du contexte d'origine et n'exposer les masques que de façon temporaire, en association avec des représentations de Nô ou d'autres manifestations qui témoignent de son appartenance à cette forme théâtrale (films, conférences, stages de formation, etc.)?

☞ La muséologie

La muséologie doit, dans l'idéal, encadrer l'œuvre et la présenter sous les meilleures dispositions car ses composantes peuvent orienter la perception que le visiteur a de l'œuvre. Seulement, on ne peut nier le fait qu'elle soit soumise la plupart du temps à des contraintes financières, techniques, fonctionnelles, spatiales. Aussi est-il nécessaire d'aborder ce chapitre en gardant à l'esprit ces différents aspects qui interviennent au premier plan dans les choix à considérer.

La fonction d'usage est une valeur importante à respecter pour la présentation des masques Nô. Annihiler sa fonction première revient à considérer le masque uniquement comme un objet décoratif, ce qui est un non-sens. L'idéal serait de présenter les masques avec d'autres éléments caractérisant le Nô (costumes, éventails, instruments de musique) comme cela a été réalisé dans le cadre de l'exposition de Bonn, en Allemagne. Mais encore faut-il que le musée possède ce type d'œuvres dans ses collections ...

Le souhait émis par Mme Algar, conservatrice au Museum der Kulturen de Bâle, d'acquérir un masque Nô de fabrication contemporaine en vue d'être manipulé et porté par le public, est un moyen efficace pour faire comprendre au public les différents aspects d'un masque Nô. Mais il est vrai que cette idée reste une solution idéale, difficilement envisageable en raison des problèmes de sécurité et de maintenance qu'impose ce type de démarche par rapport au public et aux moyens mis en œuvre. Néanmoins, cette idée témoigne d'une volonté de recourir à des moyens pédagogiques et didactiques dans l'intérêt du public.

Enfin, certaines caractéristiques des masques Nô devraient être pris en compte dans la mesure du possible lors de leur présentation:

La lumière:

L'éclairage est une composante importante qui participe à la transmission adéquate de l'image de l'œuvre; un masque Nô est fabriqué de manière à exprimer une multitude d'expressions. Si ces expressions sont initialement rendues par les mouvements du visage de l'acteur et la lumière qui concourt à leurs manifestations, il est de fait que ces variations d'expressions devraient être mises en évidence par un éclairage adapté.

N'oublions pas qu'à l'origine, le Nô se jouait à la lumière des flambeaux, en extérieur. Ce type d'éclairage induit une lumière mouvante, fluctuante, selon les différentes inclinaisons du masque provoquées par le jeu de l'acteur. De plus, ce type de lumière renforçait le côté mystérieux des masques Nô et plaçait ainsi le spectateur dans un univers presque irréel. De nos jours, l'éclairage artificiel des salles de théâtre a remplacé les flambeaux mais il est manifeste que les représentations de Nô tentent de reproduire ce type d'atmosphère. Aussi est-il important de ne pas figer l'expression du masque comme il est trop souvent le cas dans les expositions. Il est évident qu'on ne saurait présenter les masques à proximité d'une bougie dans un musée. L'idéal serait de mettre en place un dispositif d'éclairage latérale qui fonctionnerait par alternance pour montrer les différentes facettes du masque; une lumière tamisée et chaude serait la mieux adaptée au contexte de l'œuvre. Par ailleurs, ce type de lumière convient parfaitement aux critères d'éclairage requis en matière de conservation préventive (50 LUX au minimum; 100 LUX au maximum; l'idéal étant de ne pas dépasser les 80 LUX pour les masques Nô).

Le revers

On peut regretter que le revers ne soit jamais visible lors de l'exposition des masques. Or, dans le Nô, le revers est aussi important que la face, de par sa valeur artistique et symbolique: véritable signature de l'artiste, il témoigne du travail du sculpteur et de l'histoire du masque (cachets, inscriptions, marques, restaurations, ablations, etc.); c'est la seule partie à être en contact directement avec le visage de l'acteur pendant la représentation, alors que la face ne doit être touchée par ce dernier qu'au niveau des trous percés pour les cordons. Dans l'idéal, le visiteur devrait pouvoir avoir accès à cette partie cachée, sous peine de ne montrer qu'une œuvre incomplète, tronquée.

Le port du masque

Un masque n'est pas fabriqué pour un acteur en particulier: cet aspect est important à prendre en compte car il induit plusieurs caractéristiques sur le port du masque:

1. D'une part, le masque est posé de telle sorte que le visage de l'acteur soit visible; sa taille est en conséquence plus petite que le visage d'un homme. Le port du masque ainsi que sa dimension témoignent donc de la volonté du Nô de ne pas créer un univers réaliste.
2. D'autre part, la visibilité de l'acteur est considérablement réduite sous le masque; en effet, les ouvertures des yeux ne peuvent aider l'acteur car elles ne sont généralement pas situées au même niveau que ses yeux.

Il va de soi que, sans connaissance de ces informations, le public aura une idée fautive du masque car ses déductions sont loin d'être des évidences au regard de cet objet. Par conséquent, ces différentes caractéristiques devraient être signifiées au public.

Ainsi, la mise en espace d'un masque Nô implique de nombreuses contraintes car la présentation doit témoigner à la fois de la fonction d'usage de l'objet, de son attachement au monde du Nô, de la matérialité de l'objet dans son intégralité, de la relation particulière entre l'acteur et le masque.

Est-il possible de trouver une présentation qui puisse satisfaire à toutes ces exigences tout en prenant en compte les contraintes liées à l'environnement de l'objet et aux conditions de conservation ? Un compromis semble inévitable si l'on veut respecter les mesures de conservation préventive (par exemple: l'éclairage, le contrôle de l'hygrométrie, de la température et de l'humidité relative) et répondre aux exigences de la conservation de l'objet.

Avant d'envisager plusieurs types de présentations, les points importants à respecter doivent être déterminés:

1. Il est souhaitable de présenter le masque conformément à l'origine, c'est à dire légèrement incliné, comme sur le visage de l'acteur.
2. Les différentes expressions du masque doivent être mises en valeur par un éclairage adapté.
3. La fonction d'usage du masque doit être respectée.
4. Le visiteur doit pouvoir avoir accès au revers du face pour qu'il puisse visualiser l'intégralité de l'objet.

Une présentation idéale devrait satisfaire toutes les exigences requises. Mais il est évident que la présentation est conditionnée par le contexte d'exposition et les différentes contraintes énoncées précédemment. Aussi est-il nécessaire d'envisager plusieurs types de présentation qui puissent être adaptées aux différents lieux d'exposition. Les trois types de présentations sont schématisés ci-dessous: dans la mesure où ces trois types de présentations comportent le risque de l'encrassement, des accidents ou autres; une vitrine est donc nécessaire dans chaque cas pour protéger les œuvres.

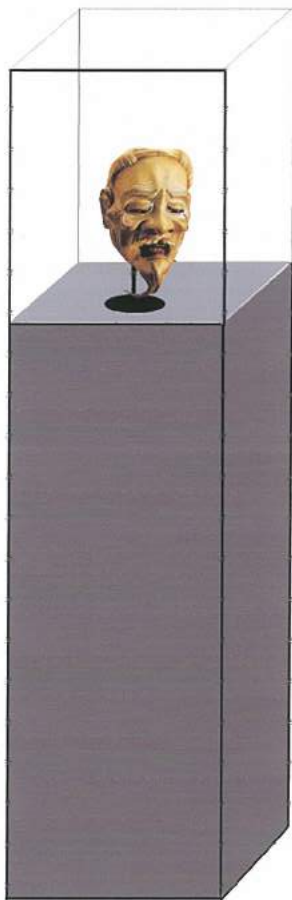


Fig. 1



Fig. 2

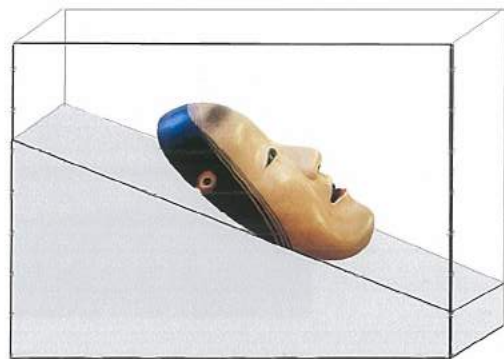


Fig. 3

© 2004 Audrey Lanaure

Pour que le public puisse avoir une perception la plus complète possible du masque, il est nécessaire qu'il ait accès à un maximum d'informations, tout en gardant dans la mesure du possible une présentation qui soit simple et efficace. Pour ce faire, il serait souhaitable que le public puisse tourner autour de l'objet afin d'avoir une vision d'ensemble du masque (Fig. 1); ce dernier serait posé de façon légèrement inclinée sur un socle et disposé à hauteur d'homme (environ 1,70 m) pour reproduire l'effet du masque porté par un acteur; un éclairage constitué d'au moins deux sources lumineuses pourrait permettre de mettre en valeur les

différentes expressions du masque. Ce type d'installation est tout à fait adéquate pour les salles d'un musée (dans la mesure où l'espace et le budget le permettent).

Les masques sont souvent présentés de façon verticale contre un mur (Fig. 2), ou horizontale sur un plan légèrement incliné (Fig. 3). Ces deux types de présentation sont envisageables mais il semble que la présentation verticale réponde davantage aux exigences énoncées précédemment: le fait de disposer le masque légèrement incliné, à hauteur des yeux de l'acteur, renvoie de façon plus manifeste à la fonction d'usage du masque et au port de ce dernier. Cependant, la contrainte majeure est que le revers n'est pas accessible. Un système de miroir qui reflèterait la face cachée du masque pourrait être envisagée mais ce dispositif semble difficilement réalisable dans un musée en raison des contraintes qu'il impose: réflexion de la lumière due aux éclairages et prise en considération de la chaleur dégagée par cette réflexion, accumulation de poussière en surface qui nécessite un nettoyage régulier, surélévation de l'inclinaison du masque pour une visibilité au final assez moyenne, etc.

Un élément important pour la conservation traditionnelle des masques Nô au Japon peut intervenir dans les deux types de présentations: la présence d'un coussin en soie brodée sous le masque est une manière d'évoquer le caractère précieux et sacré de cet objet. A l'origine, des tissus en soie richement brodés servaient d'enveloppe au masque et de support de présentation. Cette tradition étant toujours respectée, la présence de ce type de coussin n'est pas considéré comme un simple élément décoratif mais témoigne de la valeur du masque et d'une marque de respect à part entière.



Photo à gauche: Disciple de Tengu Tanimoto, acteur de Nô, présentant un masque appartenant à l'Ecole de Nô.

© 2004 Audrey Lanaure

Photo à droite: Exemple de sac en soie servant à la présentation et l'emballage du masque avant que ce dernier ne soit enfermé dans sa boîte.

© Hori Yasuemon et Masuda Shozo, *Les masques de Nô*, Editions Tankosha, 1998, p.44

Pour donner davantage de profondeur au masque, un cache de couleur foncé, de préférence noir, peut être disposé au niveau de l'ouverture des yeux, à l'intérieur du revers. Naturellement, cette disposition sera davantage mise en œuvre dans le cas où le masque est présenté contre le mur ou un plan incliné car il ne sera pas visible, contrairement au premier cas de figure énoncé qui laisse apparaître le revers.

Il serait sans doute plus simple de laisser le masque s'exprimer de lui-même et d'accentuer nos efforts sur les moyens extérieurs mis en œuvre pour diffuser les informations. La possibilité de proposer au public intéressé les informations se rapportant à la nature et la signification de l'objet, reste une démarche possible. L'utilisation de médias (présentation de films, documentaires, conférences, catalogues d'exposition) dans un musée ou une exposition temporaire reste un moyen efficace de permettre au public de s'enquérir par lui-même des informations et d'enrichir ses connaissances.

On ne peut aborder la muséologie sans mettre en parallèle cette discipline avec la conservation-restauration tant toutes deux sont complémentaires. En effet, pour satisfaire aux désirs d'exposition de ces artefacts, la plupart des objets d'art doivent être restaurés ou bénéficier d'environnements contrôlés selon les mesures admises par la conservation préventive. Dès lors, vient se greffer la profession de conservateur-restaurateur sur la patrimonialisation de ces objets.

3.1.2 La conservation des masques Nô dans les musées occidentaux

Si l'histoire de quelques masques Nô trouvent un prolongement dans leur exposition au public, on peut se poser la question du devenir des masques après leur introduction dans un musée. Que deviennent ces objets une fois rangés dans les réserves d'un musée? Une brève mention ou une photographie dans un document pourra attester de leur existence mais dans la plupart des cas, ces objets retomberont dans l'oubli. Ils ne restent alors que des collections énigmatiques dont il nous faut reconstituer le sens et les informations. Cette situation n'est pas si éloignée de celle des collections de masques Nô actuellement. En témoignent l'état de conservation de nombreux masques Nô conservés dans des réserves dont on ne s'est guère soucié pendant longtemps, et l'accumulation de masques japonais d'intérêt et de valeur inégaux très disparates, réunis dans un même ensemble, sans précision sur la nature ou l'origine de ces objets. Bien souvent, il ne subsiste de cet ensemble qu'un numéro d'inventaire attribué à chaque objet avec dans le meilleur des cas le nom du masque et l'origine de sa collecte. Pour comprendre cette situation, il nous faut revenir aux prémises des collections ethnographiques qui ont amené à la constitution des collections de masques Nô.



Masques conservés au Musée d'Histoire de Berne (Photos en haut - © 2003 Musée Historique de Berne) et au Musée du Cinquantenaire à Bruxelles (Photos en bas - © 2003 Audrey Lanaure), parmi la collection de masques Nô

Le nom, l'origine et le contexte d'utilisation des masques n'ont pu être déterminés.



n° INV J. 369



n° INV J. 301



n° INV J. 508

masque de Bugaku (?)
N° INV J. 264masque de théâtre (?)
N° INV J.297masque de Kyôgen (??)
N° INV J. 367

conservés parmi la collection de masques Nô au Musée du Cinquantenaire de Bruxelles

∞ Les conditions de conservation des collections ethnographiques

Suite à la dispersion des grandes collections et à la volonté de quelques passionnés d'art japonais, les musées ont accumulé une grande variété d'objets asiatiques, sans connaître la plupart du temps ni leur origine, ni leur nature précise. Ce manque d'intérêt et d'investigation est la conséquence de la grande disparité actuelle des collections de masques Nô dans les musées ethnographiques. Les collections de masques japonais conservés au Musée du Cinquantenaire de Bruxelles⁴⁸ et au Musée d'Histoire de Berne sont à ce titre des exemples significatifs. Dans ces collections, des masques, dont l'identification n'a pas été effectuée précisément, sont amalgamés avec les masques Nô, si bien qu'il en résulte une certaine confusion entre les différents types de masques japonais représentés. Ce désordre est lié au manque d'intérêt porté à l'origine aux collections des musées ethnographiques, davantage considérées comme des "fourre-tout" culturels: inventaires incomplets, absence de classements, conditions de conservation des objets sommaires,

⁴⁸ Le Musée du Cinquantenaire fait partie des Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles (MRAH) qui regroupent plusieurs musées renommés répartis dans Bruxelles: le Pavillon Horta-Lambeaux, la Tour japonaise et le Pavillon chinois, le musée des instruments de musique.

absence d'une politique d'acquisition sérieuse, peu de recherches documentaires ou scientifiques, etc. A cet égard, une lettre écrite par Jules Bommer⁴⁹ (1872 – 1950) vers 1900, qui exerçait alors la fonction d'attaché des musées en Belgique, est un témoignage éloquent de l'état de conservation des collections ethnographiques du Musée du Cinquantenaire de Bruxelles au début du siècle.

En voici quelques extraits⁵⁰:

"(...) La composition est fort variable: à côté d'objets de réel valeur se trouvent de véritables objets de bazar indigne de figurer dans une collection sérieuse; cela résulte de ce que les acquisitions ont toujours été faites sans aucun plan d'ensemble. La manière dont les objets ont été conservés est inqualifiable: les soins généraux de conservation font totalement défaut, même dans les vitrines, les objets sont recouverts d'une épaisse couche de poussière. On ne s'est jamais inquiété davantage des objets qui réclament des soins spéciaux: tout ce qui est fourrure, plumes, laines, est détruit; les objets en bois sont souvent vermoulus; les objets en cuir sont durs et cassants; enfin les objets cassés n'ont jamais été réparés et les fragments ont disparu(...)"

"(...) L'état dans lequel se trouvent les collections ethnographiques est donc des moins favorables au point de vue de leur étude et de leur accroissement; les documents qu'elles renferment sont peu utilisables; les séries n'existent pas et il est difficile de dire dans quelles directions doivent être faites les acquisitions(...)"

A la lecture de cette lettre, il apparaît que la négligence allait de pair avec l'inconscience avec laquelle les objets étaient conservés et exposés. Ce manque de considération est la raison pour laquelle les collections de masques Nô actuelles présentent de nombreuses lacunes dans les informations (nom du masque incertain, datation approximative, absence ou peu de renseignements sur les éléments matériels de l'objet, rapport de restauration sommaire ou inconnu, etc.).

Concernant la collection de masques Nô conservée dans les réserves du Musée de l'Homme⁵¹, très peu de renseignements sont disponibles: la plupart des fiches datent des années 1960 et ne comportent qu'une description sommaire de l'objet; la provenance de l'objet est signalée mais le nom du masque et la date restent incertains; enfin, les rapports de restauration sont succincts et ne mentionnent pas automatiquement la date des traitements effectués.

Le musée George Labit est un cas similaire, voire extrême, en ce sens que le nombre exact de masques n'est pas déterminé (trois recensements ont été effectués depuis le début du 20^{ème} siècle et tous trois contiennent des écarts importants dans le nombre de masques inventoriés); la plupart des fiches d'identification sont absentes ou incomplètes; dans quelques cas, seule une photographie en noir et blanc (sans date mentionnée) atteste de l'existence du masque dont la trace matérielle a disparu!

La collection du Musée du Cinquantenaire ne fait pas exception car les seules informations données concernent le n° d'inventaire, le nom du masque ou la description de ce dernier, la provenance et la date d'acquisition. Pour avoir des renseignements supplémentaires sur les données techniques et matérielles de ces objets, les investigations doivent être poursuivies à l'IRPA⁵² puisque les masques Nô ont fait l'objet d'une campagne de restauration dans les années 1970. Les dossiers de traitement réalisés à cette occasion sont une source d'informations précieuse non seulement sur l'aspect matériel des objets⁵³ (analyse du bois, matériaux

⁴⁹ Jules Bommer: Docteur en médecine. Nommé attaché des musées en 1900, il devient conservateur-adjoint en 1912 puis conservateur des collections d'ethnographie aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles. En 1905, il fut en charge des collections d'Extrême-Orient et de l'Amérique précolombienne.

⁵⁰ Le contenu intégral de la lettre se trouve en Annexe n°7 – VOLUME III

⁵¹ Quelques exemples de masques Nô de cette collection sont présentés en Annexe n°8 – VOLUME III

La collection de masques Nô sera déplacée à partir du printemps 2005 dans les nouvelles réserves du futur musée du Quai Branly. Il n'est pas prévu de les exposer à l'heure actuelle.

⁵² IRPA: Institut Royal du Patrimoine Artistique.

⁵³ Une analyse des différents types de bois employés dans la fabrication des masques appartenant à cette collection a été demandée par Mme Masschelein-Kleiner au service d'anatomie des bois tropicaux au Musée Royal de l'Afrique central Tervuren. Un rapport a été réalisé par R. Deschamps, daté du 30 décembre 1985.

utilisés), mais également sur l'état de conservation des masques dans les années 1970. Il va de soi que ces documents font partie de l'histoire matérielle de l'œuvre puisqu'ils témoignent des traitements de restauration et de conservation effectués.

Un nombre conséquent de recherches reste donc encore à fournir pour répertorier plus précisément les masques du point de vue de leur nature et de leur contexte d'origine, ainsi que sur le plan des données matérielles et historiques. Pour ce faire, quelques musées se sont attachés à faire expertiser leurs collections par un spécialiste du Nô:

- Nishino Haruo, spécialiste de Nô à l'Université Hosei à Tokyo, est venu au Musée Guimet.
- Nakamura, fabricant de masques Nô, est venu au Musée d'Histoire de Berne avant 1997, puis Katayama Kiyoshi, acteur de Nô, et M. Okada, expert en sculpture japonaise, venus respectivement en 2000 et au mois de juin 2001.

- Masuda, spécialiste de Nô, est venu au Musée du Cinquantenaire de Bruxelles en octobre 1989.

La plupart du temps, l'expertise donne certaines informations sur la date, sur le nom du masque ainsi que sur sa valeur, mais elle ne peut attester de l'exactitude des renseignements donnés. L'exemple du Musée d'Histoire de Berne est révélateur des multiples interprétations possibles concernant la valeur et la date d'un masque Nô. Néanmoins, cette démarche montre un intérêt particulier témoigné au sort de ces objets et une volonté d'approfondir ce domaine méconnu.

Mais la principale préoccupation des collections ethnographiques reste dans bien des cas les conditions de conservation des objets. Le fait d'être conservés dans un musée ne les préservent pas de toutes formes de dégradations ou des accidents. Les règles de la conservation préventive sont loin d'être appliquées concrètement, généralement par manque de moyens financiers, de personnels qualifiés ou de place pour stocker efficacement les objets. Les manipulations inconsidérées, les déplacements des collections, les lieux de stockage non adaptés aux conditions de conservation requises par les mesures de conservation préventive, l'absence de contrôle régulier de la température, de l'humidité relative ou encore de l'hygrométrie, rendent difficile la préservation des objets à long terme.

Suite à l'explosion de l'usine AZF le 21 septembre 2001, le Musée Georges Labit, à Toulouse, a dû déplacer ses réserves dans un entrepôt où sont conservés une multitude d'objets comme des chaises, des costumes, des statues en bois et autres objets rassemblés par ce collectionneur au 19^{ème} siècle. Les conditions de conservation des objets sont très nettement insuffisantes: aucun contrôle de la température ou de l'humidité relative, objets posés à même les revêtements métalliques avec parfois, un papier de soie pour les recouvrir; objets enveloppés dans du papier de soie ou du papier bulle, puis entassés dans des cartons sans aucun signe distinctif; accès aux collections difficiles qui rendent les manipulations dangereuses, etc. On comprend davantage pourquoi tous les masques Nô n'ont pu être répertoriés à l'heure actuelle! Le personnel du musée a dû faire face à une situation d'urgence et trouver un lieu de stockage qui permettait d'accueillir la collection de G. Labit. On peut donc penser qu'il s'agit d'un lieu provisoire, dans l'attente d'une réserve adaptée aux conditions de conservation des objets. Cependant, il est de fait que la situation de cette collection est assez alarmante pour le moment.



Masques Nô conservés au Musée Georges Labit,
Toulouse.
Nom et date indéterminés
© 2004 Audrey Lanaure

Les conditions de conservation des masques Nô de la collection du Musée de l'Homme sont également insuffisantes: les masques sont entreposés dans une armoire métallique située face à une fenêtre; quelques masques sont enveloppés dans du papier de soie, d'autres sont posés à même la surface métallique ou les uns sur les autres, aucun contrôle de la température ni de l'humidité relative... la situation des masques devrait cependant évoluer dans la mesure où cette collection sera déplacée à partir du printemps 2005 dans les nouvelles réserves du futur musée du Quai Branly.

Le dernier exemple concerne la collection du Musée du Cinquantenaire de Bruxelles: les masques sont entreposés dans une salle attenante au collection permanente sans mesure particulière en matière de conservation préventive. Le fait que les masques soient enveloppés dans du papier de soie puis placés dans des boîtes en cartons ne suffit pas à assurer des conditions de conservations suffisantes. Au moins des photographies en noir et blanc avec les indications des dimensions des œuvres permettent-elles d'identifier les masques.



Réserve de la collection de masques japonais conservée au Musée du Cinquantenaire de Bruxelles
© 2003 Audrey Lanaure

Le caractère d'urgence est ici déterminant par rapport à l'état de conservation de ces collections; de nombreux masques présentent des problèmes de conservation qu'il est nécessaire de traiter dans un avenir proche pour tenter d'assurer la préservation de ces objets. Les fluctuations constantes de la température et de l'humidité relative occasionnent des dégradations importantes car elles règlent les échanges climatiques entre l'air ambiant et les objets. Aussi est-il nécessaire de réduire au maximum les écarts de température à long terme en contrôlant les différents paramètres climatiques qui s'exercent dans les lieux de stockage des objets.

∞ La conservation préventive

Si la situation des masques Nô a quelque peu évolué depuis la constitution des collections du fait d'un regain d'intérêt de la part des conservateurs et une prise en considération des mesures de conservation préventive nécessaires à la bonne conservation des objets, des efforts restent à fournir pour mettre en place ce système de manière systématique dans tous les musées. Le Musée d'Histoire de Berne et le Musée Guimet ont adopté une approche rigoureuse en matière de conservation préventive vis à vis des conditions de conservation des masques, suivant les conditions climatiques nécessaires à la conservation de ce type d'objet: le premier entrepose les masques dans des réserves climatisées et contrôlées régulièrement (55 % d'humidité relative pour une température de 25°C)⁵⁴; les masques sont enveloppés dans du papier de soie et posés dans

⁵⁴ Au Japon, les masques sont conservés dans des locaux contrôlés à 60/65% d'humidité relative pour une température entre 20 -25 °C.

des rayonnages les uns à côté des autres sur lesquels des fiches d'identification sont disposées; la collection de masques Nô du Musée Guimet est stockée dans des réserves à 60% d'humidité relative et à une température de 20/25 °C, la seule différence est que les masques ne sont pas entreposés dans des rayonnages mais sont placés indépendamment des uns des autres dans des boîtes en carton neutre sur lesquelles une fiche d'identification est collée.

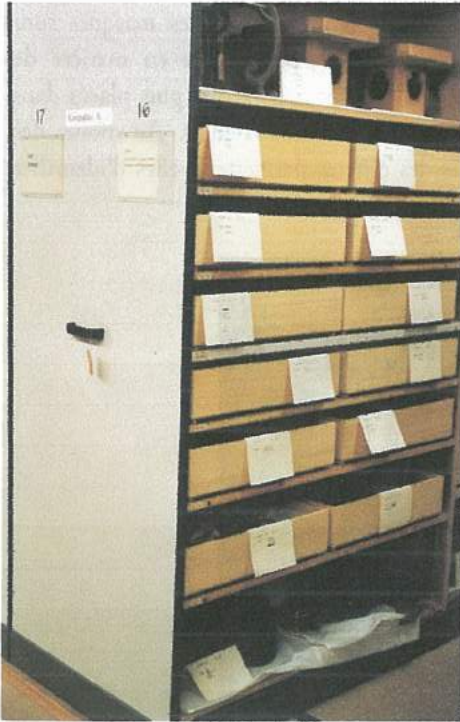


Photo ci-contre: Réserve de la collection de masques japonais du Musée d'Histoire de Berne, en Suisse
© 2003 Musée d'Histoire de Berne

Photo en bas: conservation des masques de la collection du Musée Guimet dans des boîtes en carton neutre
© 2003 Audrey Lanaure



La conservation préventive ne limite pas son champ d'action aux contrôles des conditions climatiques dans les réserves. Pour assurer une conservation satisfaisante de l'objet, il est nécessaire de protéger l'œuvre des vibrations ou des chocs qui pourraient résulter des manipulations ou des déplacements occasionnels. Il faut préserver l'œuvre des contraintes mécaniques directes (impacts et abrasion) et des contraintes mécaniques transmises (vibrations, chocs). La protection contre les impacts est l'enveloppe extérieure et celle contre l'abrasion est la protection de la surface de l'œuvre.

Il faut donc "caler" l'objet pour limiter autant que possible son déplacement à l'intérieur de la caisse.

Pour assurer la conservation de l'objet dans les réserves, il faut donc prendre en compte certains points essentiels vis à vis des conditions d'emballage et de stockage des masques:

1. L'état de conservation du masque
2. L'utilisation de matériaux compatibles avec les œuvres
3. La protection du contenu contre les vibrations et les chocs
4. Le maintien d'un climat interne approprié aux œuvres
5. La possibilité de manipuler les objets
6. Faciliter le transport de l'œuvre en cas de déplacement

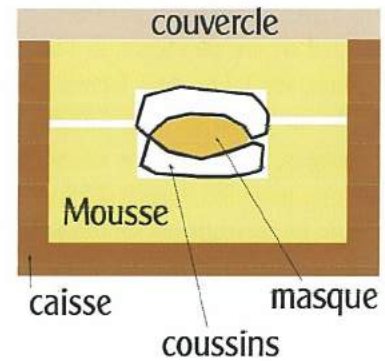
Nous avons vu précédemment que les masques étaient enveloppés dans une pochette en soie et conservés dans des boîtes en Kiri (*Bois de Paulownia*). Les avantages de ce bois sont sa légèreté et sa résistance aux attaques xylophages ainsi qu'à l'humidité; d'autre part, la pochette en soie permet de protéger la surface de l'œuvre. Naturellement, il est difficile de se procurer ce type de bois en France. Aussi préférera-t-on

généralement utiliser du pin pour confectionner la boîte. Un tissu synthétique (neutre et anti-statique) peut remplacer la soie qui est un matériau cher et fragile.

Les garnitures à l'intérieur des caisses ont pour fonction le calage et l'absorption des chocs et des vibrations d'une part, et de l'autre l'isolation climatique, suivant les matériaux employés. Il est nécessaire d'utiliser des mousses qui soient les plus inertes possibles et qui possèdent une parfaite inocuité vis à vis des matériaux constitutifs de l'œuvre⁵⁵. Les objets doivent être calés sans contrainte et recevoir une pression modérée de la part des matériaux environnants.

Des coussins, réalisés avec le même type de tissu que l'enveloppe du masque, peuvent servir de barrières d'amortissement et d'isolation entre le masque et le type de mousse utilisé.

schéma d'une caisse de
stockage et de transport



Exemple de stockage de masque,
musée Ethnographie de Bâle, en
Suisse.

Photos en haut: masque de femme
posée entre deux coussins qui viennent
protéger la surface de l'œuvre et
empêcher les contacts avec la mousse.

© 2003 Audrey Lanaure

Photo en bas: un couvercle en mousse
vient recouvrir le dispositif avant la
fermeture de la caisse
© 2003 Audrey Lanaure

Pour des œuvres qui ne sont pas destinées à être déplacées, il est souhaitable de limiter autant que possible l'intégration de matériaux étrangers. En ce cas, nous pouvons envisager de protéger le masque avec une protection de surface (pochette en tissu molletonné et doublé), puis de placer l'ensemble dans du papier bulle polyéthylène pour caler l'objet.

⁵⁵ Selon la grille d'évaluation des matériaux de rembourrage établie par Nathan Stolow (extrait de *La conservation des œuvres d'art pendant leur transport et leur exposition*, 1980, p.59), on peut envisager d'utiliser des mousses en polypropylène ou en polyéthylène. Voir la grille en Annexe n°9 – VOLUME III

3.2 La conservation curative et les masques Nô: quelques réflexions théoriques

Le chapitre précédent a permis de mettre en évidence les multiples facteurs de dégradation auxquels sont sujets les masques conservés dans les collections occidentales (conditions de conservation insuffisantes du point de vue du climat, de l'encrassement, des manipulations maladroitement, de la précarité des locaux et du stockage, etc.). Un autre facteur de dégradation est lié au déplacement des masques lors des représentations de Nô au Japon et plus particulièrement à l'étranger, dans des pays où les conditions climatiques sont différentes. En effet, nous avons déjà évoqué le fait que le Nô est de plus en plus représenté dans les pays étrangers pour des raisons d'échanges culturels internationaux. Cependant, il est de fait que les masques Nô, comme les instruments de musique ou les costumes, supportent difficilement les brusques changements de climat et subissent par conséquent, des dégradations qui sont liées à la nature même des matériaux qui les constituent (le bois hinoki, la préparation et les couches colorées). Il ne s'agit pas seulement des masques anciens qui menacent d'être encore plus abîmés mais aussi ceux de fabrication plus récente. C'est la raison pour laquelle Kitazawa Sanshiro pense qu'il faut éviter de faire voyager les masques et les instruments trop précieux. Pour les représentations à l'étranger, l'auteur suggère de créer spécialement des masques avec des matières modernes qui ne sont pas sensibles au climat. Encore une nouvelle catégorie de masques Nô en perspective!

Si le remplacement peut être considéré comme une possibilité, cette solution est loin de répondre aux préoccupations actuelles. En réponse à ces problèmes, la conservation curative sera bien souvent un recours nécessaire pour intervenir contre la dégradation progressive de l'objet. Mais, si ces interventions ont avant tout pour objectif de préserver l'objet, elles ne sont sans danger pour l'œuvre car l'acte de conservation, en voulant créer un nouvel ordre de la matière, peut engendrer un plus grand désordre. Le risque de vouloir revenir à un état "originel", qui ne peut être pourtant que de l'ordre du fictif et de l'idéal, est toujours manifeste car cet aspect est bien souvent attribué, dans l'inconscient collectif, à la finalité d'un traitement de restauration. Il est vrai que le restaurateur est profondément marqué par son histoire, par les goûts et les modes perceptifs, par l'évolution de la conservation-restauration du point de vue technique et critique. Ainsi, les traitements effectués sur les objets ethnographiques ne sont pas toujours respectueux de l'intégrité physique de l'objet et sont davantage de l'ordre de l'interprétation de l'objet que du respect du caractère original de ce dernier.

"On pourrait cependant distinguer dans un traitement ce qui est obligatoire de ce qui est souhaitable; ce qui est de l'ordre de la dégradation active qui met en péril le devenir de l'objet de ce qui est de l'ordre de la restauration de convenance ou de l'altération putative" écrit D. Guillemard dans sa thèse intitulée "La conservation préventive: une alternative à la restauration des objets ethnographiques"⁵⁶.

La connaissance du contexte de réalisation et d'utilisation de l'œuvre est essentielle pour envisager un traitement de conservation-restauration et son exposition. C'est l'œuvre qui conditionne les traitements envisagés et non l'inverse. Il suffit de mentionner l'erreur commise par des restaurateurs occidentaux à propos des kakemono⁵⁷ pour comprendre qu'un traitement ne peut être effectué sans prendre en compte le contexte culturel et fonctionnel de l'objet. En effet, ces rouleaux enluminés japonais se conservent roulés, et c'est leur structure même qui l'exige. Ces œuvres ont souvent été encadrées à l'occidentale, supprimant par ailleurs les fuseaux de bois et le cordonnnet. Cette négation du contexte original de l'œuvre en apposant un contexte occidental a abouti à une mutilation de l'œuvre.

⁵⁶ Denis Guillemard, *La conservation préventive: une alternative à la restauration des objets ethnographiques*, Thèse de doctorat sous la direction de Jean Polet, 1995, p.32.

⁵⁷ Paul Philippot, *Pénétrer l'art – restaurer l'œuvre. Une vision humaniste. Un hommage en forme de florilège*, édité par C. Périer-d'ETEREN et Br. D'HAINAUT-ZVENY, Groeninghe EDS, p.402.

Cet exemple n'est malheureusement pas unique. Dans les années 1960- 1970, de nombreux masques Nô ont été fixés à la cire, provoquant ainsi des changements optiques notables sur la couche picturale. Or, la lumière joue un rôle considérable sur la perception des expressions du masque; il est donc important qu'aucun obstacle ne vienne perturber la continuité de l'aspect de surface de l'objet, sans quoi cette rupture pourrait être nuisible aux effets visuels de ce dernier et donc, à la fonction même du masque. Cette négation de l'œuvre dans sa fonction est l'exemple même de la conséquence d'un traitement de conservation effectué sans connaissance préalable ni respect de l'intégrité de l'objet.



masque Nô de type Shikami ?
conservé au Musée du Cinquantenaire
Bruxelles
n° INV J. 368

photo à droite: détail de la partie supérieure
gauche du revers

photo à gauche: détail du front



Ce masque a été fixé à la cire lors de la campagne de restauration de la collection de masque japonais du Musée du Cinquantenaire, à Bruxelles, effectuée dans les années 1970. Des coulures de cire sont visibles au revers; la cire forme une pellicule plus ou moins régulière sur la surface de l'œuvre (la cire déborde largement des lacunes), donnant ainsi un aspect mat à certains endroits.

© 2003 Audrey Lanaure

D'autres exemples peuvent être avancés qui mettent en évidence les dangers auxquels sont soumis les masques Nô, notamment lorsqu'ils se retrouvent chez des propriétaires privés. Par manque de spécialistes et de connaissances sur la conservation-restauration, certains collectionneurs préfèrent réparer eux-mêmes leurs biens –

interventions qui ne sont pas toujours réalisées dans le respect de l'intégrité matérielle et historique de l'objet. Il va de soi que ces interventions s'effectuent hors du cadre de la restauration telle que nous la concevons aujourd'hui, étant réalisées par des particuliers qui n'ont que peu de connaissance sur les principes qui régissent cette discipline. Le risque est donc important de voir disparaître des traces matérielles qui peuvent être significatives de l'histoire du masque, comme des inscriptions ou des marques (voir le masque de Kurohige ci-dessous), ou d'aboutir à la perte irrémédiable de l'œuvre.



Face



revers actuel



Photo du revers extraite du Bulletin de l'Association Franco-japonaise, daté d'avril 1991, n°32.

Masque de Kurohige, conservé en collection particulière

© 2003 Audrey Lanaure

La photographie extraite du Bulletin montre que des inscriptions étaient présentes au revers avant 1991; la légende indique que l'inscription dans la partie centrale était en rouge alors que l'autre située dans la partie latérale droite était en or. La première inscription mentionne le nom du sculpteur "Shakuzuru"; la seconde est un kiwane de Mitsunori. Le collectionneur ayant vérifié que les deux inscriptions ne pouvaient être qu'apocryphe, il décida de les effacer. Désormais, deux zones plus claires que le reste du revers sont visibles (le frottement mécanique effectué lors de cette intervention a usé la couche d'enduit posée au revers). De ces inscriptions, il ne subsiste que quelques traces rouges à peine perceptibles.

Si cette intervention avait pour but de redonner au masque une authenticité historique, on peut se poser la question de la légitimité d'une telle intervention. Même si les inscriptions étaient erronées, ne témoignent-elles pas du parcours historique de l'œuvre ?

D'autre part, sans la documentation photographique, il va de soi que la présence des anciennes inscriptions n'aurait jamais été découverte et que les deux zones claires visibles actuellement seraient restées inexploquées.

Voir Annexe n°5: Fiches de synthèse d'une collection particulière de masques Nô et de Kyôgen en France: planche 2

Certaines interventions vont même jusqu'à créer des ambiguïtés sur l'intégrité physique de l'objet, notamment lorsque les collectionneurs décident de pratiquer des reconstructions formelles, en partie ou, dans quelques cas extrêmes, en intégralité. L'idée d'un retour à l'état original est omniprésente dans ce genre de reconstitution qui ne s'appuie la plupart du temps que sur des considérations d'ordre esthétique, sans autre but que le plaisir que l'on veut en retirer. Si l'intention première n'est pas de tromper autrui sur l'authenticité de l'objet, il est de fait que la distinction entre la falsification et la reconstitution en vue de rétablir l'unité potentielle de l'œuvre, n'est pas évidente à établir. En effet, l'intervalle entre la création de l'œuvre et sa réception ne peut être éliminé, et l'authenticité historique exige qu'il soit reconnu. La reconstruction à l'identique, qui entend rétablir l'état primitif de l'œuvre comme si le temps ne s'était pas écoulé, est considérée comme une forme de restauration qui prétend précisément abolir l'authenticité historique de l'œuvre pour restituer au passé une présence actuelle. Cette conception de la restauration est profondément ancrée dans la conscience commune, non critique. Elle révèle

cependant une confusion évidente, qui vise à rendre le passé présent sans conscience de l'intervalle écoulé, ce qui équivaut à une falsification. Ainsi un traitement de restauration peut entamer l'authenticité de l'œuvre en créant un nouvel aspect. Cette conséquence est encore plus évidente lorsque le traitement de restauration touche à l'image même de l'œuvre, comme nous allons le voir avec certaines interventions de collectionneurs peu soucieux de respecter le passage du temps sur l'objet.

La reconstruction à l'identique n'est effectuée que dans le but de satisfaire visuellement le propriétaire de l'œuvre, qui ne trouve guère de plaisir à contempler un objet altéré ou en état de ruine. Il va de soi qu'un objet en état de décomposition n'apporte aucun sens par rapport à la fonction de l'œuvre et à la volonté du fabricant qui l'a conçu. Cependant, le retour, non à l'état original, mais à un état neuf supposé être identique à l'état original, par reconstitution pure et simple de la matière picturale avec les usures et les effets du temps, peut engendrer ce que l'on pourrait qualifier de "faux" artistique et historique, dans la mesure où on reconnaît que le faux réside dans le jugement et non dans l'objet. Car il va de soi que l'objet n'est pas perçu comme un faux pour le collectionneur, mais bien comme une œuvre à caractère "authentique", même si la matière originale de l'objet ne fait plus partie intégrante de son aspect physique. Il est à peine besoin de dire toute la complexité de cette démarche lorsque la structure en bois est originale alors que la matière picturale a été refaite intégralement. La question revient donc à la notion même d'authenticité de l'objet.

Prenons l'exemple du masque de Otobide déjà évoqué précédemment⁵⁸: l'examen dendrochronologique effectué au Japon sur demande du collectionneur, a prouvé que le support en bois datait du milieu du 18^{ème} siècle et non du 15^{ème} siècle comme le marchand le prétendait. Acquis dans les années 1950, ce masque était alors en très mauvais état de conservation; le collectionneur a donc "refait [la couche picturale] par rapport au modèle écaillé et non par rapport à un modèle connu". La justification de son intervention réside dans le fait que cette reconstitution aurait été effectuée selon les méthodes traditionnelles des fabricants japonais et selon leurs principes déontologiques. En effet, pour quelques cas particuliers, le principe de re-création de l'objet est une pratique répandue chez les fabricants de masques Nô; par ailleurs, nous avons vu précédemment que cette démarche n'allait pas à l'encontre du respect de l'authenticité de l'objet puisque cette notion se rapportait davantage à des techniques et savoir-faire ancestraux plutôt que dans la matérialité de l'objet. En conséquence, pour le collectionneur, son acte ne nuit pas à l'authenticité de l'objet puisqu'il s'inscrit dans la démarche japonaise. Cependant, on ne peut comparer cette démarche avec l'attitude d'un fabricant de masque Nô japonais venu sur demande d'un musée européen pour restaurer les masques de la collection et qui, devant l'état de dégradation important d'un masque, décida de refaire entièrement la couche picturale. Dans le cas présent, on ne peut affirmer que l'authenticité du masque soit altérée puisque ce jugement dépend des critères d'authenticité propres à chaque culture: la démarche du fabricant ne va pas à l'encontre de la déontologie japonaise puisqu'elle est liée au respect des procédés traditionnels et des savoir-faire ancestraux. En revanche, ce point de vue est certes discutable vis à vis des conceptions occidentales. Il apparaît extrêmement difficile de trouver un consensus entre ces deux points de vue, qui présentent entre eux un conflit manifeste d'objectifs et d'intérêts.

Que dire alors de l'attitude du collectionneur ? L'utilisation des procédés traditionnels ne peut garantir le respect de l'authenticité de l'objet car ces pratiques sont effectuées par un autrui non japonais et en dehors de son contexte social originel. Dans la pratique, nous aurons alors tendance à considérer cet acte comme inauthentique puisque dépossédé de toute substance spirituelle. Le produit de cette intervention serait davantage de l'ordre de la falsification même si le dessein n'est pas de tromper ou d'imiter frauduleusement l'œuvre originale.



masque de Otobide
collection particulière
© 2003 Audrey Lanaure

⁵⁸ Voir VOLUME II- chapitre "Les collections particulières de masques Nô en France", p.24.

Néanmoins, l'utilisation de ce type d'intervention fait qu'il est parfois délicat de savoir où s'arrête le "faux" et où réside le vrai dans un objet ancien. Sans connaissance de l'intervention du collectionneur sur le masque Otobide, la confusion est inévitable car seules des analyses scientifiques pourraient attester précisément de l'origine de la matière puisqu'il est presque impossible de distinguer ce qui est de l'ordre de l'original ou de la reconstitution, et encore moins lorsqu'il s'agit d'une reconstitution "à l'identique". Ainsi, il serait préférable de n'utiliser le terme "authenticité" que pour des éléments matériels concrets, et non pas en parlant de l'œuvre en général.

Dans certains cas, l'observation attentive de la couche picturale (différences d'aspect de surface, de coloration, de patine) pourra laisser un doute sur une possible intervention du collectionneur. A titre d'exemple, voici deux masques, un Kyôgen (Kitsune) et un Nô (Chujô), qui ont subi des modifications physiques au cours du temps. La principale difficulté étant de savoir si les interventions ont été faites au Japon ou en Europe, que ce soit par un restaurateur ou par un collectionneur privé.



Kitsune - masque de Kyôgen, conservé en collection particulière.
© 2003 Audrey Lanaure

Une reconstitution illusionniste de la partie supérieure du museau a été refaite par le collectionneur suite à un accident qui avait altéré cette partie. A vue d'œil, la reconstitution de cette partie est à peine discernable. Seule la différence de patine entre la partie inférieure et supérieure pourrait être un élément significatif. Encore faut-il avoir le "nez" dessus!

Voir VOLUME III - Annexe n°5: Fiches de synthèse d'une collection particulière de masques Nô et de Kyôgen en France: planche 3

Masque de Chujo, collection particulière



Chujô - collection particulière
© 2003 Audrey Lanaure

Photo extraite du Bulletin de l'Association Franco-japonaise n°66, septembre 1999.

Photo du masque
janvier 2003

Détail du nez

La comparaison des deux photographies du masque prises en 1999 et 2004 montre que la lacune présente au bout du nez a été réintégrée, probablement par le collectionneur. En observant la partie centrale du visage, nous voyons qu'une démarcation très nette suit les contours du nez; par ailleurs, on constate une légère différence d'aspect de surface à ce niveau. Cette démarcation est présente déjà sur la photographie de 1999. En conséquence, on peut vraisemblablement penser que le nez ait été refait bien avant son acquisition par le collectionneur. D'autre part, la qualité du travail laisse à penser que cette intervention a été réalisée par un fabricant de masque Nô.

Voir VOLUME III - Annexe n°6: Fiches de synthèse d'une collection particulière de masques Nô et de Kyôgen en France: Planche 2

La compréhension de l'œuvre à restaurer passe nécessairement par son étude matérielle. Le ou les contextes dans lesquels l'œuvre a évolué au cours du temps sont importants à prendre en compte dans les choix qui vont être faits en vue d'un traitement de conservation et de restauration. Le fait de savoir si les interventions constatées au moment de l'examen de l'œuvre ont été faites au Japon ou en Europe par des restaurateurs ou des collectionneurs privés, est une démarche nécessaire avant tout traitement sur l'œuvre, même s'il n'est pas toujours aisé d'établir ces distinctions (voir exemple ci-après du masque Okina conservé au Musée du Cinquantenaire). La plupart des masques Nô présents en Europe ont déjà subi des interventions antérieures. Reste à savoir si ces interventions peuvent être significatives de leur histoire ou si elles témoignent du goût d'une époque et d'une culture. Les questions porteront donc sur la nécessité de conserver ou non ces anciennes interventions et de savoir dans quelle mesure elles n'entravent pas la signification et le sens de l'objet. Il va de soi qu'une intervention antérieure réalisée par un fabricant japonais n'aura pas la même portée, ni les mêmes objectifs, qu'une intervention faite par un collectionneur privé destinée à satisfaire un plaisir esthétique!

Les observations réalisées à travers les différentes collections de masques, privées ou muséales, mettent en évidence la multiplicité et la diversité des traitements pratiqués: de pratiques extrémistes à la restauration dite "minimaliste" en passant par les méthodes de restauration japonaise, tous les cas de figures sont possibles: on reconstruit, on recompose, on décape, on repeint, on réintègre de façon illusionniste ou visible, on ne touche à rien ... Il est évident que la pratique de la conservation et restauration ne peut se limiter à des considérations techniques concernant la pérennité matérielle des œuvres. De même, les choix opérés sur ce plan ne peuvent se limiter à des questions pratiques ou esthétiques. La nécessité de mesurer toute intervention en fonction de la reconnaissance et du respect de la totalité et de l'individualité de l'œuvre, telle qu'elle nous est transmise à travers l'histoire, est primordiale; et cela, qu'il s'agisse des opérations matérielles de conservation ou des aspects archéologiques et esthétiques de la restauration.

Okina, Musée du Cinquantenaire, Bruxelles
n° INV J. 366



Détail de la partie
latérale droite



Détail de la toile collée
au revers dans la partie
latérale droite

© 2003 Audrey Lanaure

Ce masque a été restauré dans les années 1970, en Belgique. Il a été fracturé en deux parties au niveau du côté droit; une toile collée avec un adhésif qui ne semble pas être de la laque est visible au revers pour consolider cette partie, tandis qu'une réintégration assez grossière sur un mastic débordant a été effectuée pour combler les parties manquantes provoquées par la fracture. Si la réintégration a probablement été réalisée lors de la campagne de restauration des masques de la collection, il est probable que la pose de la toile ait été effectuée par un fabricant japonais. En effet, il s'agit d'une technique utilisée par les anciens fabricants pour consolider des parties fracturées ou fragiles. Cependant, l'emploi de l'adhésif laisse subsister un doute car il semble qu'il s'agisse de la cire. Or, les anciens fabricants utilisaient majoritairement de la laque et non de la cire. Par conséquent, il est difficile d'affirmer avec certitude l'origine des différentes interventions visibles sur ce masque.

Voir Volume III - Annexe n°6: Fiches de synthèse de la collection de masques japonais du Musée du Cinquantenaire

Le but de cette recherche n'est pas de proposer une technique de restauration "déontologiquement correct" car il n'existe pas une seule et même solution. Chaque traitement doit être adapté à l'œuvre telle qu'elle se présente à notre regard au moment de l'analyse préliminaire. Il s'agit plutôt de s'interroger, à travers des exemples, sur la (ou les) finalités de la conservation-restauration, en prenant en compte l'objet dans son individualité et son contexte socio-culturel, et de mettre en évidence les aspects importants à respecter avant tout traitement sur l'œuvre.

⌘ Les risques de dégradation

Avant de s'interroger sur les différents aspects des traitements, tentons de déterminer les dégradations récurrentes auxquelles les masques sont sujets. Pour ce faire, les observations effectuées à partir des masques de la collection japonaise du Musée du Cinquantenaire à Bruxelles⁵⁹ ont permis de mettre en évidence plusieurs types de dégradations possibles auxquelles le restaurateur sera confronté. Il est nécessaire de prendre en compte également les risques de dégradations dus à la fonction même des masques au théâtre. Car les masques anciens encore utilisés au théâtre comme ceux de fabrication récente ne sont pas exempts de dégradation malgré toute l'attention et le soin apportés par les acteurs.

Les problèmes les plus fréquents sont situés au niveau du revêtement, qui se caractérise le plus souvent par une perte d'adhésion de la préparation (gofun) au bois, entraînant des soulèvements puis des pertes de matières laissant apparaître le bois ou la préparation. Ces dégradations sont généralement dues à la transpiration des acteurs et les brusques changements climatiques qui provoquent des mouvements du bois, la manipulation des masques, les conditions de conservation non adaptées; pour les masques conservés en collection particulière, le mode de vie moderne avec l'utilisation de chauffage, de climatiseurs, accélèrent également les dommages.

⁵⁹ 28 masques N° de la collection du Musée du Cinquantenaire de Bruxelles ont été restaurés entre le 18 avril 1978 (date d'arrivée des masques) et le 28 novembre 1991 (date de retour au musée). Les interventions sont documentées dans quatre classeurs contenant les constat d'état, les photos, les traitements, l'analyse du bois.

Ryo-onna ?, conservé au Musée d'Histoire de Berne
n° INV 1946.266.4841



Face

détail de la partie supérieure
latérale droite

© 2003 Musée d'Histoire de Berne

masque de Nô, type indéterminé
Musée de l'Homme, Paris
n° INV d.39 10 8



face

détail de la partie médiane
latérale droite

© 2004 Audrey Lanaure

Shinkaku ?, Musée d'Histoire de Berne
N° INV 1946.266.4834



Face

détail du menton

La perte de la matière picturale laisse
apparaître le dessin préliminaire

© 2003 Musée d'Histoire de Berne

Ce type de dégradation est de l'ordre des altérations naturelles, dues au vieillissement des matériaux constitutifs de l'œuvre lié aux conditions environnementales. Si certaines altérations peuvent être d'ordre accidentel-provoquées par des manipulations maladroitement, des chocs- d'autres témoignent de la fonction d'usage du masque au théâtre. Ainsi, certains masques représentant souvent des guerriers ont un petit trou au milieu du front (*voir masque de Kantan ci-contre, appartenant à la collection Naitô*). Ce trou correspond à l'emplacement de la petite cheville pointue en bois servant à maintenir le bandeau sur le masque afin qu'il ne tombe pas au cours de la représentation. Il s'agit donc d'un élément témoignant de la fonction d'usage du masque.



Pour les masques de vieillard, le problème spécifique interviendra au niveau des cheveux, de la barbe, de la moustache, qui sont en crins naturels ou peints. La dégradation progressive de cette matière naturelle due à son vieillissement et aux conditions de conservation, est inévitable au cours du temps: le crin perdant peu à peu de sa souplesse, il devient cassant et dès lors, ne permet plus d'assurer le maintien de la coiffure; des pertes de poils sont également manifestes – les gerbes ayant été soit sectionnées au niveau de l'orifice dans lequel elles sont implantées, soit disjointes à cause de la perte du pouvoir collant de l'adhésif utilisé pour maintenir les gerbes dans les trous prévus à cet effet. Selon les conditions de conservation du masque, l'encrassement sera plus ou moins prononcé au niveau de ces parties. La difficulté se situe au niveau de l'intervention du nettoyage car il est difficile de faire la distinction entre l'encrassement et la coloration du crin - qui est un procédé entrant dans la fabrication du masque- notamment lorsque le crin est de couleur gris foncé ou noir!



Masque de Nô de type Ishijô ?
Musée du Cinquantenaire, Bruxelles.
N° INV J.3024

Les gerbes de crin sont partiellement sectionnées au niveau de la partie latérale gauche alors qu'elles ont totalement disparu à droite.

© 2003 Audrey Lanaure

∞ Les procédés de dégradation intentionnels

Des problèmes similaires sont manifestes au niveau des usures de la couche picturale. La fabrication des masques Nô intègre un processus de dégradation volontaire qui n'est pas liée à l'imitation des altérations causées par les effets du temps. Nous avons mis en évidence au cours de cette étude que les usures étaient situées principalement au niveau des cheveux, autour des trous de cordons, du contour des yeux et de la bouche. Si les dégradations volontaires sont systématiquement situées à ces endroits, cette disposition n'est cependant pas unique. Le masque de jeune fille appartenant à Matsuura Masato, un acteur venu à l'École d'Art d'Avignon pour "expertiser" les trois masques Nô du Musée Royal de Mariemont en Belgique, avait deux petites lacunes faites volontairement sur le front du masque. Il est fort probable que si le masque avait du être restauré dans son état actuel, la présence fortuite de ces petites lacunes aurait été considérée comme gênante; la réintégration de ces lacunes aurait alors été envisagée, nuisant ainsi à l'intégrité physique de l'objet sans le savoir.

L'utilisation d'un tel artifice n'est pas sans poser de question vis à vis de l'attitude du restaurateur lors d'un traitement de restauration. Lorsqu'on interprète un objet de type ethnographique comme les masques Nô, il faut s'attacher à différencier les dégradations qui sont d'ordre intentionnel – celles qui relèvent du processus de fabrication du masque –, de celles qui ont été causées par les diverses manipulations que l'œuvre a pu subir: celles relevant de la fonction d'usage (frottements du cordon inséré dans les trous latéraux sur la couche picturale et la

bordure du bois par exemple, trou pour fixer le bandeau), des accidents provoqués volontairement ou non (griffures, éraflures, graffitis), des altérations provoquées par d'anciennes restaurations (nettoyage drastique, repeints, etc.), et celles qui témoignent du passage du temps.

Cependant, il est très difficile- pour ne pas dire impossible- d'établir une distinction entre les dégradations intentionnelles survenues pendant l'acte créateur, de celles qui ont été causées par le temps et l'homme. Distinctions d'autant plus difficiles à discerner que, la plupart du temps, nous n'avons pas connaissance des procédés de fabrication de l'œuvre, ni des intentions de l'auteur. On peut penser que la méconnaissance de ce type de dégradations intentionnelles a pu causer des dommages irréversibles dans le cadre d'anciennes restaurations, qui ont nuit considérablement au respect de l'intégrité de l'œuvre. Car certaines opérations comportent plus de risques que d'autres, particulièrement celles qui demandent une intervention sur l'image (nettoyage et réintégration). Le masque de Shinkaku (*voir p.54*) et celui

apparenté au type Hyakuman ont vraisemblablement subi un nettoyage drastique, supprimant ainsi toute nuance et profondeur de la couche picturale et par la même, la coloration posée en dernier lieu par le fabricant sur la surface du visage (*Koshoku*). Il est à peine besoin de dire que ce genre de traitement compromet irrémédiablement l'intégrité physique et le sens même de l'objet car bien souvent, le type même du masque ne peut plus être identifié. Ceci montre à quel point une restauration basée sur une mauvaise interprétation influence le traitement de surface. Aussi est-il nécessaire d'avoir toujours à l'esprit qu'une œuvre ne peut se concevoir que dans la recherche de ses significations et de son sens. Ce cheminement se justifie d'autant plus que, par rapport à des objets ethnographiques, la compréhension de l'œuvre s'élabore bien souvent à partir de ces seuls éléments matériels. Encore faut-il pouvoir interpréter ces données sans tomber dans une invention esthétique qui transformerait l'identité profonde de l'œuvre. En d'autres termes, la problématique de l'interprétation se situe dans la reconnaissance des états successifs de perception d'une œuvre confrontée à son vieillissement physique et aux aléas de son histoire.

L'enquête préliminaire avant tout traitement de surface portera donc à la fois sur l'identification des intentions de l'auteur, le rôle fonctionnel de l'œuvre et les manipulations dues à son usage. Il s'agira également de définir les altérations qui sont d'ordre accidentel, survenues pendant son utilisation, ou encore celles résultant d'anciennes restaurations. Mais ces altérations témoignent également de l'activité humaine et du parcours de l'œuvre dans le temps, sont-elles pour autant significatives ? n'entravent-elles pas la lecture de l'œuvre ?

Ces différences sont très difficiles à établir, car ces divers aspects s'interpénètrent dans la matière et les moyens mis à la disposition du restaurateur ne lui permettent pas forcément d'agir de manière sélective. Par conséquent, nous sommes le plus souvent obligés d'intervenir de manière subjective.

Une autre difficulté à prendre en compte réside dans l'intervention de nettoyage car encore faut-il pouvoir distinguer la coloration appliquée intentionnellement par l'artiste de l'encrassement, dû à de mauvaises conditions de conservation et de stockage, des manipulations intempestives, des expositions réalisées sans protection de l'objet, des déplacements, etc. L'état de conservation de l'objet est tributaire de ses conditions environnementales et des lieux où il se trouve (privé, antiquaire, musée, réserve, etc.). Ce fait concerne davantage les masques présents sur le continent européen que ceux qui sont conservés dans les familles de Nô. Le manque de considération et d'intérêt, lié à des raisons d'ordre culturel, social et économique, sont les causes qui ont entraîné la dégradation progressive, voire la destruction de beaucoup de masques. Que dire de la légèreté avec laquelle des masques sont exposés au-dessus d'un radiateur, à proximité d'une cheminée, exposés face à une fenêtre ou conservés dans des cartons sans protection de surface? Pour ceux qui subsistent encore, il est manifeste que leur état de conservation présente un encrassement

Masque de Nô de type Hyakuman ?
Musée du Cinquantenaire, Bruxelles
n°INV J. 3104



Face



Détail de la partie
médiane latérale droite

© 2003 Audrey Lanaure

général très prononcé sur lequel il est nécessaire d'intervenir à des fins de conservation. Au Japon, les masques sont conservés dans des boîtes fermées et exposés dans de rares occasions, ce qui montre bien un esprit et une considération tout autre par rapport à ces objets.

Kojishi, collection particulière

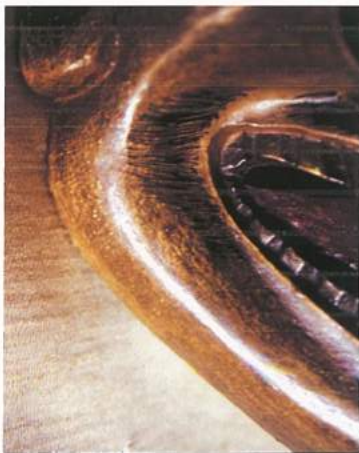


Une couche brunâtre a été posée irrégulièrement sur la surface de la couche picturale; on peut vraisemblablement penser qu'il ne s'agit pas de l'œuvre du fabricant. D'autre part, des dégradations d'ordre intentionnelles s'apparentant à des graffitis noirs ont été grossièrement effectuées au niveau des cheveux, des tempes, du menton, des joues pour accentuer l'effet caricatural du visage (voir détail des photos ci-après). Dès lors, la question se pose de la nécessité ou non de les enlever (sans pour autant altérer la couche picturale originale) puisqu'elles nuisent à la signification de l'image du masque.

On peut remarquer également que deux toiles de type intissé ont été collées au revers. Il s'agit probablement d'une intervention effectuée par un fabricant japonais, soit pour protéger le visage de l'acteur au niveau du front et du menton, soit pour consolider des parties fragilisées.



Photo en haut, à gauche: détail du front
Photo en haut, à droite: détail de la partie supérieure latérale droite



Détail de la partie inférieure latérale gauche

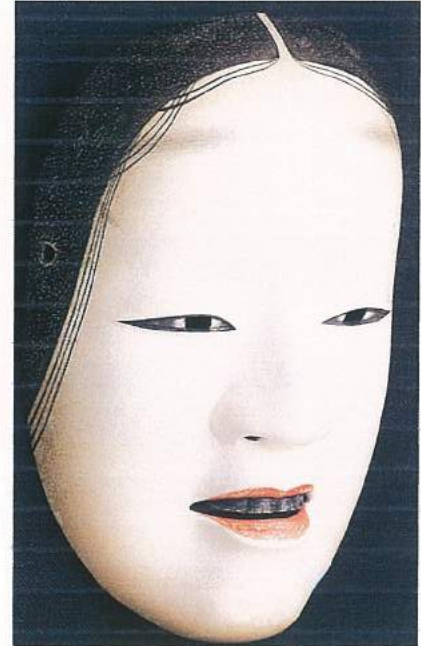


Détail de la partie supérieure latérale gauche

Une intervention idéale préconiserait donc d'établir la distinction entre les procédés de dégradations intentionnelles et les altérations dues à la fonction même de l'objet, de celle causées par le temps et l'homme. Mais on ne peut écarter tout à fait l'idée que ces distinctions relèvent dans une large mesure de l'utopie. Sans compter que ces dégradations intentionnelles se bonifieront également avec le temps en faussant davantage les repères de la conscience historique.

La manière la plus respectueuse pour conserver "l'aura" et l'intégrité physique de l'objet serait de ne rien toucher, mais ce serait contraire à sa bonne conservation donc à la transmission de ce témoignage historique dans le temps. A ce propos, Brandi préconise dans un second principe de restauration : "*La restauration doit viser à rétablir l'unité potentielle de l'œuvre d'art, à condition que cela soit possible sans commettre un faux artistique ou un faux historique, et sans effacer aucune trace du passage de cette œuvre d'art dans le temps.*"⁶⁰.

Mais pour envisager un traitement de restauration par rapport à ce type d'objet, il est nécessaire de s'interroger sur la manière dont les conceptions extrême-orientales préconisent la restauration de l'image. Le passage du temps sur l'œuvre doit-il être respecté ou au contraire, l'objet doit-il avoir l'aspect du neuf, à l'image du patrimoine architecturale reconstruit périodiquement? Les techniques de restauration dépendent beaucoup des approches culturelles spécifiques à chaque pays. Aussi, de l'attitude adoptée dépendra tout traitement de nettoyage de l'objet et de réintégration de son image.



Masque de Zô-onna?, réalisé par un fabricant contemporain.
Les usures au niveau des trous de cordons, des cheveux et de la bouche sont visibles

☞ La réintégration

Nous avons vu précédemment que les fabricants conçoivent la restauration des masques Nô suivant leur contexte de destination: utilisés au théâtre ou conservés dans un musée. Par ailleurs, cette situation n'est pas propre au Japon car on trouve des considérations similaires par rapport aux masques conservés dans les musées occidentaux. Il est de fait qu'un objet ethnographique n'est pas abordé de la même manière qu'un objet considéré pour ses propres qualités esthétiques. Par exemple, un conservateur d'un musée ethnographique exigera de préférence des traitements sans aucune intervention de mise à niveau ou de retouche dans les lacunes de la couche picturale originale. En ce cas, l'authenticité stricte de la matière prime sur la lisibilité esthétique de l'œuvre. Ces pratiques sont sans doute liées aux traitements de repeints et de retouches abusives effectuées sur les œuvres depuis le 19^{ème} siècle environ. En effet, il n'est pas rare de voir actuellement des repeints importants sur des masques Nô, plus ou moins gênants pour la lisibilité de l'image selon leur importance et leur visibilité. A titre d'exemples, voici deux masques conservés au Musée de l'Homme à Paris qui présentent des repeints importants: la partie centrale du visage de Sankjojo est partiellement recouverte d'un repeint de couleur noire tandis que le second masque a les lèvres, le menton et le nez recouverts d'un repeint brun-violet. De plus, il semble que les sourcils de ce masque aient été également repeints.

Se pose alors la question de l'enlèvement des repeints car d'une part, la couleur dénaturée gêne la lecture de l'image, et d'autre part, ces repeints n'apportent aucune signification particulière pour le masque, hormis le fait qu'ils témoignent vraisemblablement d'une intervention de restauration antérieure.

⁶⁰ Cesare Brandi, *Théorie de la restauration*, Edition du patrimoine, p. 32.

Sankajo, Musée de l'Homme, Paris
n°INV 64.5.568



© 2004 Audrey Lanaure

Type indéterminé, Musée de l'Homme, Paris
n°INV J. 64.5.582



détail de la partie
centrale du visage



détail de la partie supérieure du front

© 2004 Audrey Lanaure

La restitution de l'image demeure le point crucial: quel niveau de restitution atteindre ou ne pas atteindre ?

Il est de fait que le degré de réintégration, ainsi que le type de retouche, agissent directement au travers de la matière sur l'image rendue. Que va-t-on alors privilégier ? l'authenticité de la matière, l'histoire de l'œuvre, son utilisation, sa beauté ? Face à la multiplicité des propositions, il est impossible de déterminer un type de retouche particulier pour les masques Nô et ceci d'autant plus que la restauration d'un masque Nô dépend du contexte dans lequel l'œuvre évolue (au théâtre ou dans un musée) et du statut attribué (œuvre d'art, objet ethnographique).

Si nous ne pouvons statuer présentement sur ce point, différents cas de figures sont à considérer pour envisager un traitement de restauration: les masques destinés à être utilisés au théâtre et ceux conservés dans les musées. Dans le premier cas, nous pouvons dire que, pour un acteur de Nô, l'image prime sur la matière tandis que dans le second cas de figure, cette considération n'est pas systématique. Bien souvent, la lisibilité de l'utilisation de l'objet sera une condition plus importante que la lisibilité esthétique de l'image.

Mais partons des premiers possesseurs de masques Nô, les acteurs. Ce sont des usagers qui attendent de leur masque qu'il réponde aux exigences théâtrales tant d'un point de vue technique qu'au niveau de l'expression. Comme on peut s'y attendre, s'ils investissent d'importantes sommes dans un masque de grande qualité (surtout s'il est fabriqué par un Trésor National), ils seront tentés d'en conserver l'usage le plus longtemps possible. Si des dégradations sont manifestes, ils demanderont au fabricant de masque Nô de rétablir l'objet dans l'état le plus parfait. Par conséquent, la matière ne doit pas entraver l'expression esthétique et harmonieuse de l'image.

Si, à l'origine, les masques étaient destinés à être utilisés sur une scène de Nô – ce qui n'est pas une condition *sine qua none* comme nous l'avons vu au cours de cette étude-, il est peu probable que les masques présents dans les musées occidentaux retrouvent un jour leur contexte fonctionnel. Mais le fait qu'ils soient conservés hors de leur contexte d'origine ne doit aucunement écarté le respect dû à leur fonctionnalité première. Néanmoins, l'objet doit toujours pouvoir témoigner de son identité culturelle d'hier et de son identité culturelle d'aujourd'hui. Nous avons déjà évoqué le fait qu'un traitement de restauration dépendait dans une large mesure du contexte de destination de l'objet et des valeurs qui lui ont été attribuées. Ainsi, certains préconiseront le sens et la fonction de l'objet sur la représentation figurée; on ne pourra alors exiger de cette dernière une perfectibilité de l'image. D'autres choisiront de redonner une lisibilité esthétique à l'image en tenant compte des différents aspects inhérents à la création du masque.

De grandes divergences d'exigences sont manifestes pour les traitements de restauration des masques Nô: les uns désirent une réintégration minimaliste, d'autres exigent des interventions visibles ou des reconstitutions parfaitement illusionnistes, les derniers décident ne pas intervenir.

Par rapport aux masques Nô observés au cours de cette recherche, on trouve une grande diversité de type de traitement non seulement dans le degré de réintégration voulu mais également dans la manière d'envisager la retouche. Voici quelques exemples d'anciennes réintégrations observées dans les collections muséales:

masque de théâtre ?, Musée du Cinquenaire, Bruxelles
n°INV J. 371



face



détail du front



détail de la partie latérale gauche

Les lacunes de la couche picturale ont été intégrées de façon visible, sans mise à niveau préalable, directement sur le bois; le dessin est repris sommairement pour donner une continuité à l'image; la technique du *trattaggio* a été utilisée pour la retouche.

Cette méthode de réintégration effectuée directement sur le bois a été rencontrée assez rarement au cours de cette recherche.

© 2003 Audrey Lanaure

Masque Nô - Type indéterminé
Musée georges Labit



A l'origine, une retouche illusionniste devait être utilisée; mais les modifications de couleurs au cours du temps ont fait que la retouche est visible actuellement; on peut remarquer qu'une mise à niveau a été réalisée puis qu'un ton reprenant la coloration de la chair a été posé; enfin, les mèches de cheveux ont été réintégrées.

Dans d'autre cas, seule la forme de la chevelure est reprise, sans le dessin des mèches (voir p.231: le masque Nô de type Hyakuman conservé au Musée du Cinquantenaire à Bruxelles).

© 2004 Audrey Lanaure

Mambi ?, Musée du Cinquantenaire, Bruxelles
n°INV J. 2999



détail de la partie supérieure latérale gauche

détail de la partie médiane du revers

Le masque Nô de type Mambi montre une réintégration maladroite et peu scrupuleuse, effectuée sans réflexion critique sur le sens de l'objet: non seulement les usures de la couche picturale au niveau des trous de cordons et de la chevelure ont été réintégrées mais le contour des yeux a été peint entièrement en noir, de même que les lèvres en rouge; inutile de décrire la facture des mèches de cheveux tant le dessin est grossier. Cet exemple montre bien les conséquences d'un traitement de restauration sur un objet, désormais vidé de toute signification.

© 2003 Audrey Lanaure

L'évolution d'un point de vue critique de la restauration a permis de développer une approche théorique plus rigoureuse des objets ethnographiques que celle pratiquée au cours du siècle dernier. Le radicalisme des interventions cède le pas progressivement à une interrogation sur les valeurs, en portant un intérêt croissant pour le respect de l'authenticité de l'oeuvre. Si des efforts restent à fournir sur la mise en pratique de ces réflexions dans les collections muséales, la démarche du restaurateur semble évoluer vers la reconnaissance de l'objet ethnographique à travers la prise en considération de son contexte d'origine et de ses particularités. Tout traitement de restauration doit être justifié et doit témoigner d'une réflexion critique sur l'objet et son contexte de destination.

Pour illustrer notre propos, nous ferons référence au traitement de restauration des masques Nô conservés au Museum der Kulturen de Bâle⁶¹, en Suisse. L'intervention de restauration a été nécessitée par la demande de prêt d'une partie de la collection de masques Nô en vue de l'organisation d'une exposition temporaire au Musée Rath à Genève intitulée "Fleurs d'automne: costumes et masques du théâtre Nô"⁶². Cette exposition présentait des reproductions de costumes de Nô de l'époque Edo, réalisées selon les techniques ancestrales grâce à la collaboration du Yamaguchi Costume Research Center à Kyoto, aux côtés de masques Nô provenant du Museum der Kulturen de Bâle ainsi que de collections particulières⁶³, et de divers attributs vestimentaires du Nô (ceintures –*koshiobi*, bandeaux- *kazuraobi*); un film documentaire sur le Nô et ses principales caractéristiques accompagnait la présentation des œuvres.

Avant de parler de la restauration des masques du Museum der Kulturen de Bâle, une parenthèse s'impose pour situer le contexte d'exposition de ces objets. Les masques étaient présentés dans une vitrine horizontale, légèrement inclinés sur le socle, par rangée de deux ou de trois dans chaque vitrine. Si les renseignements sur l'origine des masques étaient succincts, la présentation des masques n'était pas sans susciter quelques confusions dans l'esprit du public: des masques restaurés étaient placés à proximité d'un masque dans un état proche de la ruine. Ce masque appartenait à une collection particulière et il est fort probable que le propriétaire n'ait pas voulu le faire restaurer par des occidentaux à cette occasion. L'oeuvre était donc présentée dans son plus simple appareil, c'est à dire à la vue de son état de dégradation, sans fard ni artifice.

La différence de perception entre les deux états physiques faisait dire au public que les masques restaurés étaient en réalité plus récents que celui en "ruine", considéré *de facto* comme très ancien. Ces considérations induisent l'idée que l'oeuvre n'a pas une seule manière d'être mais revêt une multitude d'états possibles où elle se révèle chaque fois une oeuvre différente, avec un caractère particulier. Mais on peut se poser la question de savoir en quoi la présentation d'un objet dans son état lacunaire est-elle nuisible à sa compréhension. Ceci nous amène à établir une corrélation avec la restauration dite archéologique. Si elle est méritoire par son respect scrupuleux de la substance historique, elle n'offre cependant pas de réponse pour des objets témoignant d'une réelle qualité artistique dont la conscience esthétique réclame le rétablissement. Une oeuvre est jugée satisfaisante lorsqu'elle se présente dans la plénitude de sa forme. On ne peut dès lors la présenter dans l'incomplétude de la dégradation car elle ne pourrait satisfaire aux attentes culturelles du public, ni répondre au besoin de satisfaire la valeur de contemporanéité toujours implicitement présente dans l'inconscient collectif. Il ne s'agit pas non plus, dans de tel cas, de restituer une oeuvre complète, mais de réduire le trouble apporté par les lacunes afin de rendre à l'original subsistant le maximum de présence et d'unicité dont il est susceptible.

Alois Riegl a écrit qu'il faut opter, lors des choix nécessairement imposés dans un traitement de restauration, pour "la valeur dont les exigences sont en accord avec celles d'autres valeurs"⁶⁴. Ce principe est également applicable à

⁶¹ Museum der Kulturen de Bâle: ce musée possède 11 masques Nô provenant d'une collection suisse datant du début des années 1890. Très peu de documents viennent attester de l'origine des masques; seule l'entrée des masques Nô dans le musée est spécifiée (entre 1873 et 1893).

Pour plus de renseignements sur ce musée, consultez le site: <http://www.mkb.ch>

⁶² Voir le catalogue d'exposition *Fleurs d'automne: costumes et masques du théâtre Nô*, Musée Rath, 3 octobre 2002 – 2 février 2003, Musée d'Art et d'Histoire de Genève et les éditions Adam Biro, octobre 2002, 177 p.

Cette exposition a eu lieu ensuite à la Fondation Bismarck à Paris, avant de partir à New-York.

⁶³ Collection du département des Arts du Spectacle de la BNF, anciennement collection Edward Gordon Graig.




Collection particulière non déterminée.

⁶⁴ Alois Riegl, *Le culte moderne des monuments*, Seuil, Paris, 1984, p.93.




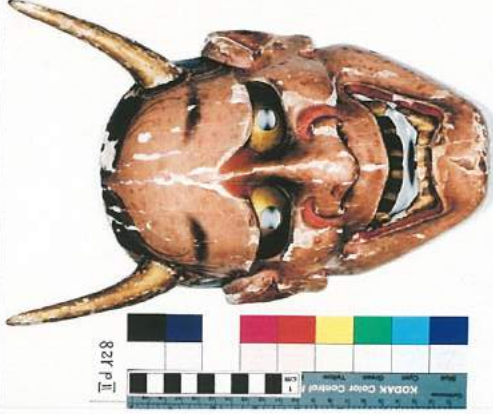

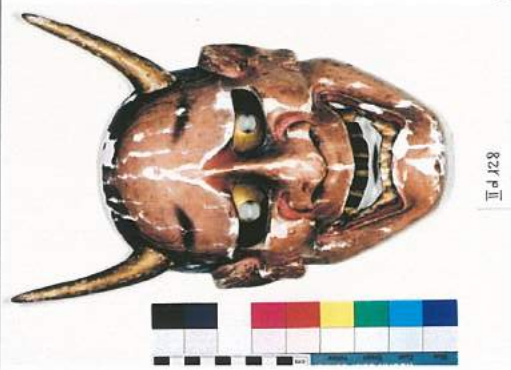

l'apparence des œuvres que l'on décide de préserver et de montrer au regard du public. Les questions portent alors sur le degré de restauration admissible, sur la "qualité" de la forme à choisir et enfin sur l'état de conservation que l'on décide de privilégier et de restituer au public.



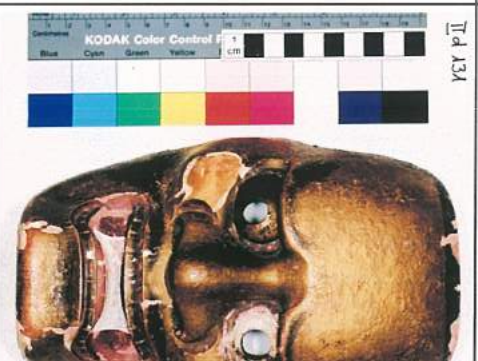

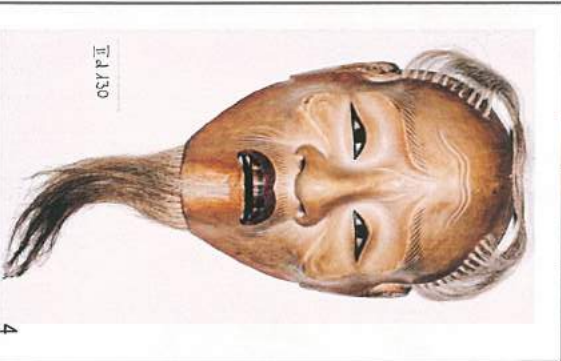

C'est à partir de ces considérations que le Museum der Kulturen de Bâle a décidé d'effectuer une réintégration plus interventionniste sur les masques Nô qui devaient être exposés à Genève: un ton de fond plus clair que la tonalité générale de la carnation du visage a été posé après comblement de la lacune avec un mastic, selon la technique du *trattagio*. La juxtaposition de petits traits verticaux qui suivent le sens des stries laissées par le pinceau du fabricant (par exemple, horizontal sur le front et vertical sur le nez) permet de donner une vibration qui respecte ainsi l'aspect de surface du visage.

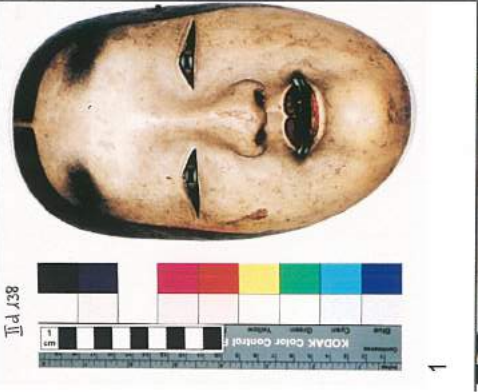

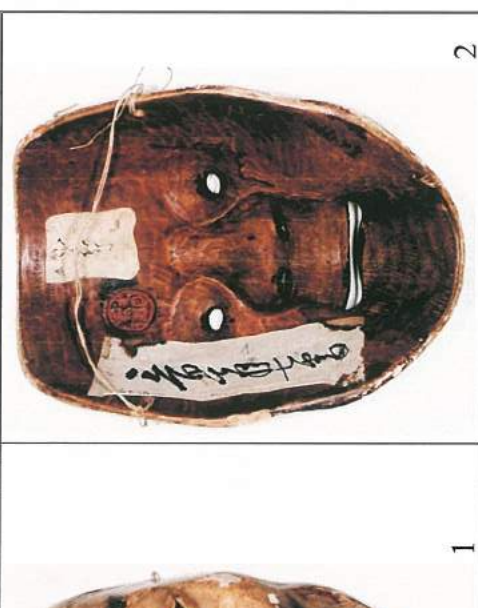
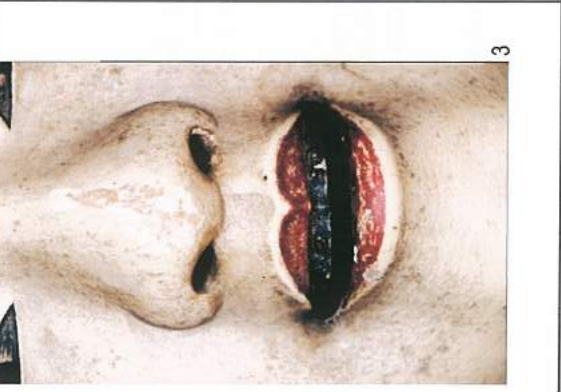

Précisons toutefois qu'il s'agit d'une démarche exceptionnelle car, d'ordinaire, la politique du musée est de s'attacher principalement à la conservation des œuvres. Les traitements de restauration réalisés sur les masques ne peuvent donc se justifier qu'en rapport avec le contexte d'exposition des objets. La présentation des masques Nô dans un état de conservation insatisfaisant aux côtés de costumes et d'accessoires vestimentaires refaits à neuf n'aurait pu être perçue de façon compréhensible et didactique aux yeux du public. C'est en quelque sorte la problématique exposée précédemment entre la différence de perception existant entre une œuvre restaurée et une œuvre laissée aux aléas du processus de dégradation. Cette démarche montre une volonté d'intégrer les masques dans un ensemble qui est le Nô, et d'engager le public à découvrir la beauté de ces formes artistiques au même titre que les costumes remis à neuf. Voici quelques exemples de restauration effectuée sur les masques Nô de la collection japonaise du Museum der Kulturen de Bâle⁶⁵:


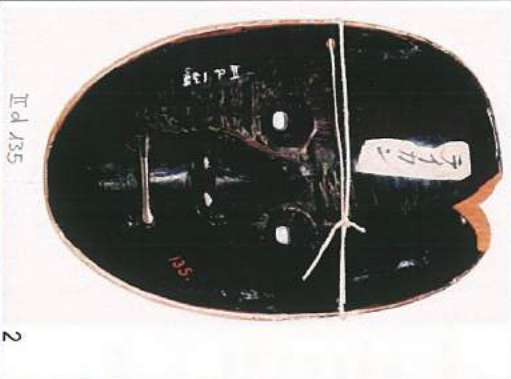



n° INV 2d 2919	O AKUJO
Polychromie sur support bois / pas de photo du revers Dimensions ? / 1850-1900 ?	
 <p>1</p>	 <p>2</p>
 <p>3</p>	<p>1. Photographie du masque avant restauration.</p> <p>2. Détail du nez avant restauration</p> <p>3. Photographie du masque après masticage des lacunes et réintégration visible (ton de fond légèrement plus clair que la tonalité générale de la carnation du visage, posé avec la technique du <i>trattagio</i>).</p> <p>© 2003 Museum der Kulturen de Bâle</p>

⁶⁵ Nous remercions Mme Algar, conservatrice au Museum der Kulturen de Bâle, de nous avoir accordé l'autorisation d'utiliser les photographies prises par Mme Pol lors de la restauration des masques Nô.

n° INV 2d 129	O BESHIMI	n° INV 2d 128	HANNYA
<p>Polychromie sur support bois / couche noire au revers: laque noire ou encre de chine? Inscriptions en rouge dans la partie supérieure du revers / 1 étiquette dans la partie médiane / n° INV en blanc au niveau de la partie latérale gauche. 21 x 17 cm / milieu 18^{ème} siècle</p>	<p>Polychromie sur support bois / couche noire au revers (vraisemblablement une couche de laque noire à cause de son aspect de surface brillant et opaque) Une étiquette dans la partie latérale droite avec des inscriptions en japonais / n° INV inscrit en blanc dans la partie inférieure/ 22 x 16,5 cm / date?</p>	<p>1. Photographie du masque avant restauration.</p> <p>2. Photographie du revers. Deux trous sont présents dans la partie supérieure correspondant à l'insertion des cornes.</p> <p>3. Photographie du masque après masticage des lacunes</p> <p>4. Photographie du masque après réintégration visible des lacunes (ton de fond légèrement plus clair que la tonalité générale de la carnation, posé avec la technique du <i>trattagio</i>)</p>	<p>1. Photographie du masque avant restauration.</p> <p>2. Photographie du revers.</p> <p>3. Photographie du masque après réintégration visible des lacunes (ton de fond légèrement plus clair que la tonalité générale de la carnation, posé avec la technique du <i>trattagio</i>) avec une mise à niveau préalable.</p>
 <p>II d 129</p>  <p>II d 129</p>  <p>II d 129</p>	 <p>II d 128</p>  <p>II d 128</p>  <p>II d 128</p>  <p>II d 128</p>	<p>© 2003 Museum der Kulturen de Bâle</p>	<p>© 2003 Museum der Kulturen de Bâle</p>

n° INV 2d 130	KOJO		n° INV 2d 131	KUROHIGE
<p>Polychromie sur support bois / couche noire au revers (vraisemblablement une couche de laque noire à cause de son aspect de surface brillant et opaque) Inscription avec une chiffre en rouge "130" dans la partie supérieure du revers / 3 étiquettes dont 2 étiquettes avec des inscriptions en japonais, la 3^{ème} correspondant au n° INV'2d 130". 21 x 15,5 cm / début / milieu 19^{ème} siècle</p>	 <p>1</p>	 <p>2</p>	<p>Polychromie sur support bois / plaque de métal pour les yeux 21 x 17 cm / milieu 18^{ème} siècle</p>	 <p>1</p>
 <p>3</p>	 <p>4</p>	<p>1. Photographie du masque avant restauration. Quelques lacunes sont visibles au niveau du front, du nez, des pommettes. Des soulèvements sont présents au niveau du menton Perles du crin en certains endroits: Les mèches de cheveux sont désordonnées.</p> <p>2. Photographie du revers.</p> <p>3. Photographie du masque après masticage des lacunes</p> <p>4. Photographie du masque après réintégration visible des lacunes (ton de fond légèrement plus clair que la tonalité générale de la carnation, posé avec la technique du <i>trattagio</i>) Remise en plan des soulèvements de la couche picturale au niveau du menton. Remise en place de la coiffure avec une attache au milieu de la partie supérieure du front pour maintenir les deux mèches.</p> <p>@ 2003 Museum der Kulturen de Bâle</p>	 <p>2</p>	<p>1. Photographie du masque avant restauration. Des lacunes sont visibles de la partie supérieure du front, de la pommette gauche (la partie manquante de la couche picturale correspondant à cette lacune a été conservée). La plaque de métal qui recouvre l'œil droit a disparu</p> <p>2. Photographie du masque après masticage des lacunes et réintégration visible (ton de fond légèrement plus clair que la tonalité générale de la carnation, posé avec la technique du <i>trattagio</i>). Collage de la partie manquante au niveau de la pommette gauche.</p> <p>@ 2003 Museum der Kulturen de Bâle</p>

n° INV 2d 138	KOOMOTE ?		n° INV 2d 1773	TAKA ?
<p>Polychromie sur support bois / fine couche noire au revers (laque noire ou encre de Chine) posée sur une couche rouge (probablement de la laque), laissant apparaître les traces d'outils au revers. Inscription avec une chiffre en rouge "138" dans la partie inférieure droite du revers / 1 étiquette avec le n° INV "2d 138", ce même numéro est inscrit en blanc dans la partie inférieure gauche du revers. 21 x 13 cm / 1750-1800 ?</p>	<p>Polychromie sur support bois / fine couche rouge au revers (probablement de la laque), laissant apparaître les traces d'outils au revers. Cachet indéterminé dans la partie supérieure du revers / 2 étiquettes avec des inscriptions en japonais (partie supérieure et latérale gauche) / n° INV non inscrit Dimension ? / Date ?</p>	 <p>1</p>	 <p>1</p>	 <p>2</p>
 <p>3</p>	<p>1. Photographie du masque avant restauration. Des petites lacunes sont visibles au niveau du front, du nez, des pommettes et de la bouche.</p> <p>2. Photographie du revers Traces noires au niveau du contour des yeux, de la bouche, de la cavité nasale, qui pourraient indiquer que la couche rouge devait anciennement être recouverte d'une couche de laque noire.</p> <p>3. Photographie du masque après masticage des lacunes et réintégration visible (ton de fond légèrement plus clair que la tonalité générale de la carnation du visage, posé avec la technique du <i>traffagio</i>).</p> <p>© 2003 Museum der Kulturen de Bâle</p>	<p>1. Photographie du masque avant restauration. Des petites lacunes sont visibles au niveau du front, du nez, des pommettes et de la bouche.</p> <p>2. Photographie du revers Traces noires au niveau du contour des yeux, de la bouche, de la cavité nasale, qui pourraient indiquer que la couche rouge devait anciennement être recouverte d'une couche de laque noire.</p> <p>3. Photographie du masque après masticage des lacunes et réintégration visible (ton de fond légèrement plus clair que la tonalité générale de la carnation du visage, posé avec la technique du <i>traffagio</i>).</p> <p>© 2003 Museum der Kulturen de Bâle</p>	 <p>3</p>	

n° INV 2d 135		DEIGAN ?	
<p>Polychromie sur support bois / couche noire au revers (vraisemblablement une couche de laque noire à cause de son aspect de surface brillant et opaque). Inscription avec une chiffre en rouge "135" dans la partie inférieure droite du revers / 1 étiquette avec des inscriptions en japonais/ n° INV "2d 130" inscrit en blanc dans la partie inférieure gauche du revers. 21 x 13,5 cm / date ?</p>			
 <p>1</p>	 <p>2</p>	 <p>3</p>	<p>1. Photographie du masque avant restauration. Les lacunes sont particulièrement présentes au niveau de la partie latérale droite du visage, au niveau du front, de la joue droite, du nez et du menton.</p> <p>2. Photographie du revers. Perte d'une partie du bois au niveau de la partie supérieure du revers</p> <p>3. Détail de la partie latérale droite du visage en cours de masticage.</p>
 <p>4</p>	 <p>5</p>	<p>4. Photographie du masque après masticage des lacunes et réintégration visible (ton de fond légèrement plus clair que la tonalité générale de la carnation du visage, posé avec la technique du trattagio).</p> <p>5. Photographie du masque en lumière UV pour mettre en évidence les retouches.</p>	
<p>© 2003 Museum der Kulturen de Bâle</p>			

La question de la réintégration de la totalité de la surface du visage a été écartée rapidement. Si l'objectif d'un tel traitement est de satisfaire visuellement la perception du public et donner une certaine harmonie et unité à l'ensemble des objets présentés dans l'exposition, cette démarche n'a pas pour but de montrer une falsification ou d'annihiler la valeur d'ancienneté du masque. La réintégration visible des lacunes permet ainsi de prendre en considération la valeur d'ancienneté de l'objet qui trouve par la même, un moyen d'induire la reconnaissance de l'œuvre dans son parcours historique. Un compromis entre les conceptions occidentales et japonaises a ainsi pu être effectué puisque ce type de réintégration respecte les aspects de l'esthétique japonaise (forme pure, traits simplifiés et sinueux, harmonie des formes, etc.) et les principes qui régissent la déontologie de la conservation-restauration. La réversibilité de l'intervention est ainsi assurée par le choix des matériaux utilisés (retouche à l'acrylique); la visibilité de l'intervention à une certaine distance respecte l'authenticité des matériaux constitutifs de l'œuvre.

Mais il est toujours problématique d'opter pour une intervention visible car celle-ci n'est jamais sans conséquence sur la lecture de l'image. Cela est particulièrement vrai lorsque l'équilibre entre la matière originale et la matière restaurée bascule en faveur de la restauration et de sa visibilité. Dans les cas de figures présentées ci-avant, cet équilibre est loin d'être en péril puisque les masques ne présentent pas un état de dégradation extrême. La réintégration visible permet d'atténuer la présence physique des lacunes pour ne pas gêner la lisibilité du masque.

Il faut rappeler la différence entre les lacunes d'une couche picturale sur une œuvre bidimensionnelle et celles considérées sur une œuvre tridimensionnelle. "*Lorsqu'une lacune survient dans la polychromie d'une sculpture, pour peu que la forme originale soit conservée, cette lacune est relative et non totale comme dans une peinture.*"¹. Ainsi, dans la mesure où s'est conservée la forme sculptée, les choix de réintégration ne peuvent être justifiés selon les mêmes critères proposés pour une peinture.

Bien entendu, la démarche proposée par le Museum der Kulturen de Bâle ne doit pas être considéré comme un modèle systématique pour envisager un traitement de restauration des masques Nô. La solution idéale n'existe pas. Chaque masque doit avoir une approche spécifique et adaptée aux nécessités de son état de conservation et du cadre dans lequel l'objet évolue. Plus que jamais, on se gardera de proposer une règle abstraite et absolue en matière de restauration des masques Nô mais il importe de souligner l'importance d'un traitement de restauration effectué avec humilité et honnêteté à l'égard de l'œuvre et de son créateur.

Nous sommes ainsi ramenés au point de départ de ces réflexions : la nécessité d'intervenir sur l'objet en fonction du respect de la totalité de l'œuvre, non seulement dans la reconnaissance du créateur et de ses intentions mais également à travers la transmission de l'objet du point de vue de son parcours historique et culturel.

¹ Paul Philippot, *Pénétrer l'art, restaurer l'œuvre. Une vision humaniste. Un hommage en forme de florilège*, Groeninghe, Courtrai, 1990, p.473.



CONCLUSION

Dès la seconde moitié du 20^{ème} siècle, l'exportation de divers objets japonais provenant de l'archipel nippon a permis la constitution des grandes collections d'art japonais en Europe, qui se trouvent désormais dispersées dans les musées ou réintégrées dans d'autres collections privées. Ainsi, la diffusion des œuvres en Occident a été facilitée par le développement d'un marché privé très lucratif et par l'intérêt porté à ces nouveaux objets, davantage considérés, à l'origine, pour leur caractère exotique que dans une véritable perspective de reconnaissance de l'objet à travers son contexte culturel.

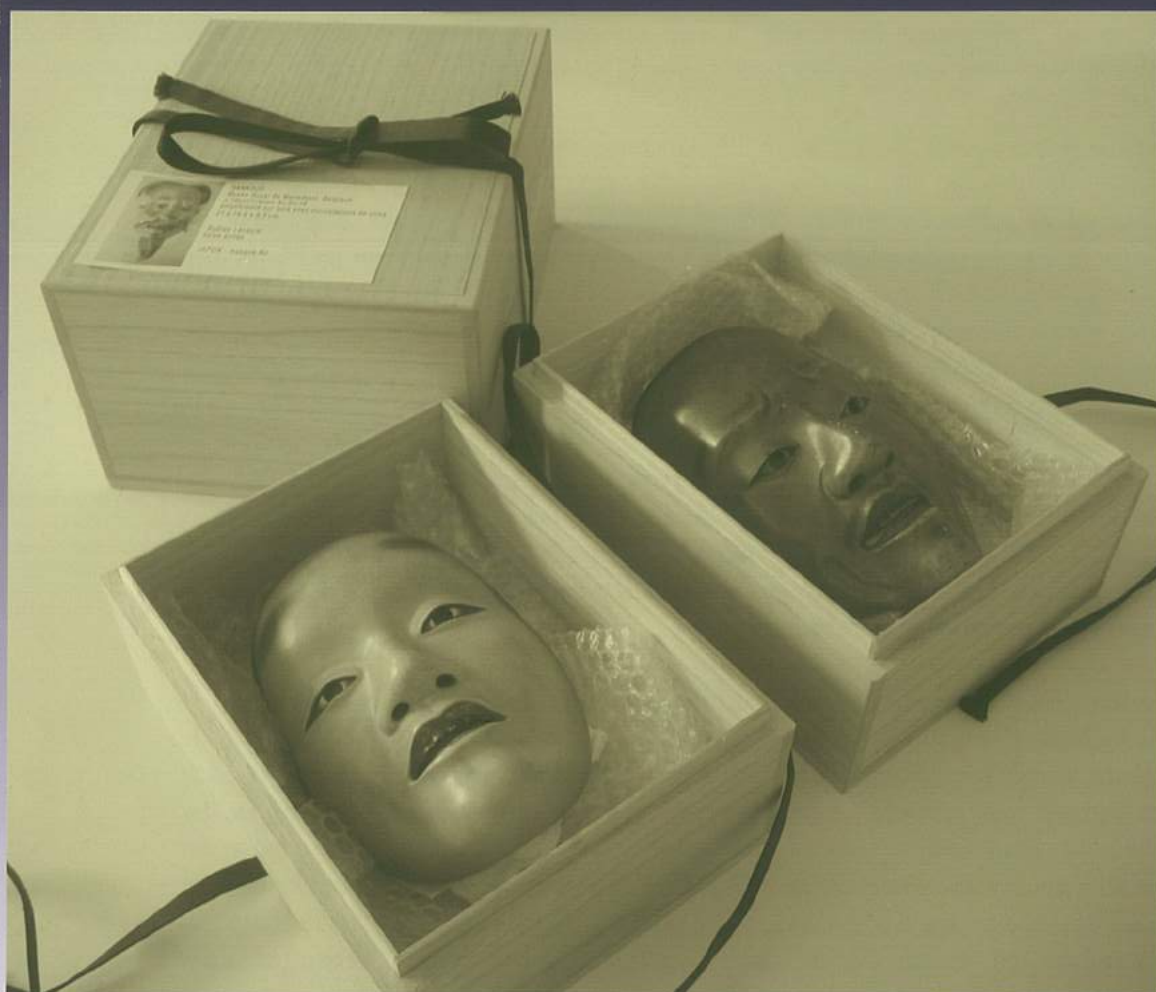
Depuis quelques années l'intérêt s'est accru grâce aux recherches ethnographiques qui tentent d'étudier les multiples facettes de ces objets, qui nous sont pour la plupart étrangers de par leur signification et leur fonction. Cependant, force est de constater que trop souvent, l'étude de la culture matérielle est dissociée de l'étude anthropologique. La connaissance du contexte d'origine des objets intégrés dans les collections nous est la plupart du temps inconnue ou alors des bribes de cette histoire ne nous sont révélées que partiellement. Après tout, c'est bien *par bribes et morceaux* qu'on peut amorcer le dialogue qui fait de l'œuvre un point de rencontre entre les hommes et la culture.

L'objet initialement signifiant est détrôné de sa fonction première pour être ensuite empreint d'un système de valeurs qui lui sont autres. La problématique de la conservation-restauration des objets ethnographiques repose dès lors sur leur intégration dans nos systèmes de valeurs culturelles ou non. La qualité "d'œuvre d'art" attribuée à l'objet au sein du musée, selon un mécanisme de perception complexe inhérent à chaque individu, n'est pas une caractéristique intrinsèque de l'objet puisqu'elle résulte de son changement de contexte. Pour comprendre l'objet, il est donc nécessaire de se reporter à sa nature première. Ceci révèle l'importance des informations culturelles pour comprendre et respecter au mieux l'entité complexe de l'objet, dans le choix de son contexte de destination ou d'un mode de présentation et a fortiori dans le cadre d'un traitement de conservation-restauration.

Se pose alors la question de savoir quelle forme choisir comme support d'authenticité: celle correspondant aux valeurs du contexte d'origine de l'objet ou celle résultante de nos propres canons culturels. Faut-il conclure que l'on doit traiter une œuvre fidèlement selon sa provenance? Cette idée un peu simpliste est de toute manière difficile à appliquer systématiquement. De plus, ce serait d'une part nier l'intégration de l'objet dans un autre contexte que celui qui la vu naître et d'autre part, refuser de reconnaître les valeurs culturelles et les modes de perception de son pays d'accueil. L'authenticité, érigée comme une valeur fondatrice pour le musée occidental en tant que garante de la conservation de l'objet, est donc au cœur des enjeux culturels qui déterminent un traitement de conservation-restauration. Les interventions qui portent sur la matérialité de l'objet comportent le plus souvent une dimension interprétative (au même titre que l'éclairage ou la mise en espace de l'œuvre). C'est dire que l'authenticité de l'œuvre n'est perceptible qu'à travers un discours d'authentification dont la valeur de vérité dépend du côté où l'on se place. Aussi ne devrait-on pas tomber dans l'altérité radicale mais confronter nos méthodes d'approche de manière à trouver un moyen de conciliation qui tienne compte de ce que ces objets représentent dans leur contexte d'origine et ce qu'ils deviennent sous le regard étranger de celui qui les analyse ou les restaure.

Le musée a aujourd'hui la charge de conserver les masques Nô. Si des solutions multiples ont été expérimentées ces trente dernières années du point de vue des traitements des masques Nô, il semble que la tendance actuelle privilégie des interventions moindres et accentue les efforts sur la conservation préventive. En regard des considérations précédentes, il faut s'efforcer de déterminer ce qu'il doit et/ou ce qu'il peut être conserver réellement, et quelles peuvent être les incidences d'un traitement de restauration sur un objet de ce type. L'étude de trois masques Nô de la collection du Musée Royal de Mariemont, dans la quatrième partie de ce mémoire, nous offre ainsi la possibilité d'apporter une approche concrète en matière de conservation-restauration.

LES MASQUES NÔ
DU
MUSEE ROYAL DE MARIEMONT



4ème partie



1. LE MUSEE ROYAL DE MARIEMONT

LE MUSEE ROYAL DE MARIEMONT EST SITUE AU CŒUR D'UN GRAND PARC EN WALLONIE, A MORLANWELZ, A QUELQUES KILOMETRES DE BRUXELLES. IL ABRITE UNE COLLECTION D'OBJETS D'ART D'EXTRÊME-ORIENT, MAIS CONSERVE EGALEMENT DES TEMOIGNAGES DES CIVILISATIONS DE LA GRECE ET DE L'EGYPTE, AINSI QUE DES DOCUMENTS ARCHEOLOGIQUES SUR LE HAINAULT.

La constitution des collections n'aurait été possible sans la personnalité d'un homme, Raoul Warocqué (1870 – 1917), un homme fortuné passionné notamment par les antiquités égyptiennes et de la Grèce antique, les objets d'art d'Extrême-Orient. Mort sans descendance, il légua ses collections à l'Etat belge, ainsi que le château et le parc en 1831. Les collections vont progressivement s'enrichir grâce à l'apport de don de collectionneurs privés tel que Ivan Lepage, homme d'affaire belge né en 1883, féru de culture japonaise qu'il avait découvert à travers l'ouvrage de Louis Gonse, "L'art japonais".

Un incendie ravagea la majeure partie du château en 1960, occasionnant de ce fait la construction d'une nouvelle infrastructure plus moderne, dont les objectifs étaient de répondre aux exigences croissantes de la muséologie et à l'accueil du public. Le nouveau bâtiment, construit en béton, présente actuellement les civilisations classiques de l'Egypte et de la Grèce, l'art de la Chine et du Japon, l'archéologie du Hainaut et l'histoire du domaine. Le musée bénéficie depuis 1965 du statut scientifique de l'état et relève de la direction générale de la culture et de la communication du Ministère de la Culture et des Affaires sociales. Le domaine de Mariemont est propriété de la Communauté française de Belgique. Ce statut lui impose certaines fonctions d'ordre pédagogique et scientifique, tant du point de vue de la recherche documentaire que de la conservation –restauration des œuvres, étant considéré comme une institution pilote dans le domaine de l'histoire de l'art, de l'archéologie et de l'histoire, mais également de la pédagogie muséale.

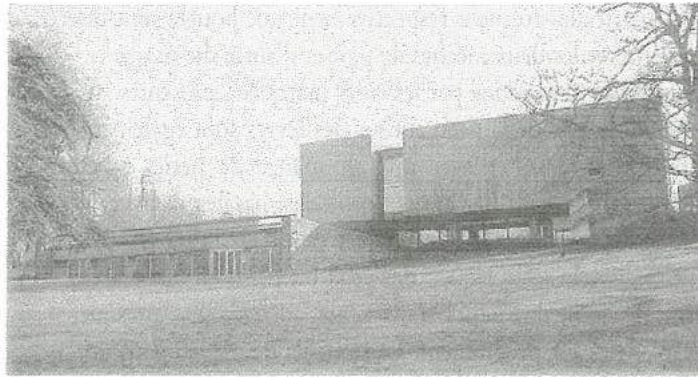
Le musée possède désormais tous les critères de fonctionnalité d'un musée moderne: salles d'exposition temporaire, auditorium, centre de documentation ouvert aux étudiants et aux chercheurs, atelier pédagogique pour les enfants, organisation de colloque et de conférences sur des thèmes qui abordent aussi bien l'histoire de l'art que la conservation-restauration et la muséologie.

Un nouvel aménagement de l'espace des salles est actuellement en cours de réalisation pour permettre au public d'avoir une meilleure perception et compréhension des différentes civilisations représentées dans le musée. Cette démarche marque une volonté manifeste de mener une réflexion sur le rapport du public aux objets lorsque ces derniers sont présentés en dehors de leur contexte originel. Dans cette optique, les orientations du musée sont manifestement axées sur la pédagogie et l'aspect didactique de la présentation des œuvres. Cet aspect revêt un caractère particulier lorsqu'il s'agit d'exposer des objets appartenant à une autre culture que la nôtre. Bien souvent, une œuvre n'est appréciée qu'à travers une perception d'ordre esthétique, contemplative, ou comme un témoin documentaire et historique d'une culture. L'enjeu est donc d'importance puisqu'il s'agit de faire comprendre au public que la plupart des objets présentés ne prennent sens qu'en relation avec la fonction d'usage et le contexte de création.

La présence d'un Pavillon de Thé tel que le *Chashitsu* de l'école Urasenke de Belgique, au sein des collections d'Extrême-Orient, constitue à ce titre, une démonstration exemplaire de mise en relation des objets - en l'occurrence des céramiques japonaises de Thé⁶⁶ - avec leur environnement. Le montage du Pavillon, réalisé par une équipe japonaise, fut l'occasion d'entreprendre une réflexion autour de la conception scénique des objets en vue de les réinvestir d'une valeur spirituelle trop souvent omise. De plus, l'organisation mensuelle de *chakai* (assemblée du Thé) par les membres de l'école Urasenke de Belgique, constitue une approche complémentaire pour comprendre le contexte spirituel et culturel de ces objets. A cet égard, la démarche du Musée de Mariemont va dans le sens des conceptions japonaises en matière d'exposition des œuvres, respectant dans la mesure du possible le contexte culturel de l'objet. La présentation des masques Nô en relation avec leur fonction d'usage est à ce titre significatif dans l'intérêt porté par les institutions japonaises de maintenir le lien entre l'objet et son contexte.

Cependant, il ne peut être question de limiter cette approche vis à vis de la présentation des œuvres sans faire le lien avec la conservation et la restauration. Le traitement de conservation et de restauration effectué sur un bol à thé de type Raku, datant de la fin du 18^{ème} siècle, montre qu'une voie de conciliation en ce domaine est possible, satisfaisant aux exigences de la déontologie occidentale tout en respectant l'approche japonaise envers l'oeuvre. Traditionnellement, la restauration de ce type d'objet est effectuée avec de la laque d'or, volontairement visible pour correspondre à l'esthétique de l'imperfection très prégnante dans le *Chadô* (Voie du Thé). Mais le caractère irréversible de la laque rend ce matériau impropre à son utilisation dans le cadre d'une approche occidentale moderne de la conservation-restauration. Ainsi, "(...) il fut décidé de ne pas procéder à une consolidation de type bouchage et retouche d'un ton en dessous de la couleur de l'émail mais plutôt de choisir l'aspect d'une restauration au laque d'or. L'idée était de stabiliser l'œuvre en respectant son caractère japonais."⁶⁷

Cette exemple montre qu'il est possible, et dans tous les cas souhaitable, d'adapter les impératifs de la déontologie occidentale en respectant le contexte culturel de l'objet et ce, conformément à sa nature et à sa fonction d'usage. Par ailleurs, c'est dans cet esprit que nous avons décidé d'aborder le traitement des trois masques Nô conservés au Musée Royal de Mariemont.



⁶⁶ Lire l'article de Catherine Noppe intitulée, *Quelques céramiques du Thé dans les collections de Mariemont, dans Le pavillon du Thé. Architecture et céramique. L'école Urasenke du Thé (Kyoto) au Musée Royal de Mariemont, 2001, 19-47.*

⁶⁷ Nous remercions Mme Catherine Noppe de nous avoir fait parvenir son article intitulé, *De l'influence du pavillon du Thé sur la conservation-restauration des céramiques japonaises*, avant la parution de ce dernier.

2. PRESENTATION DES TROIS MASQUES NO

2.1 Le masque de Sankôjô



© 2004 Audrey Lanaure

2.1.1 Description

Masque représentant un vieil homme. Les cheveux, la moustache et la barbiche sont en crins de cheval, de teinte gris foncé. Cependant, les cheveux sont un peu plus clairs que le reste. Les deux mèches de cheveux sont maintenues par une ficelle au-dessus du front dans l'orifice percé à cet effet, dont le nœud est visible au revers.

Aux niveaux des tempes, deux ficelles formant respectivement une boucle sont insérées dans les trous visibles au revers; elles servent à maintenir les deux mèches de part et d'autre du visage.

L'expression grimaçante du visage est rendue par les rides marquées, présentes sur le front, les poches des yeux. Les plis de la peau autour des lèvres sont également très marquées. Les sourcils sont dessinés avec une alternance de petits traits obliques blancs et noirs (ou gris foncé). Les cavités orbitales, nasales et buccale sont ajourées. La forme des yeux, dont le contour est peint en noir, est très sinueuse; les pupilles sont carrées; la sclérotique⁶⁸ des yeux est peint en blanc avec au niveau du coin externe de l'œil, des petits traits noirs qui viennent presque cerner les pupilles carrées. Le nez est proéminent. La bouche, de couleur carmin, est entrouverte, laissant apparaître les deux rangées de dents peintes en noir. La teinte générale du visage est un gris-jaune légèrement orangé; l'aspect de surface est mate.



Le cordon original a vraisemblablement été remplacé par la ficelle qui est insérée dans les trous prévus à cet usage, au niveau des oreilles. Le revers est peint avec une couche de couleur brun (aspect mat). La surface du bois est assez lisse; les traces d'outils ne sont pas apparentes. Seuls les cernes du bois se distinguent assez nettement.

Dans la partie supérieure centrale du revers, une petite étiquette comportant une inscription en japonais (nom du masque ou du propriétaire ?) est collée (voir photo ci-dessus).

⁶⁸ Sclérotique: membrane fibreuse blanche qui entoure le globe oculaire (Cour. : le blanc de l'œil)

A titre indicatif, voici la traduction de la description générale du masque de Sankôjô faite par Friedrich Perzinsky:
*"La voûte du front est traversée par les rides. De forts sourcils en travers, jamais simplement dessinés d'un simple trait de pinceau, se rejoignent presque ; sous cet arc de cercle, un important angle en creux. Le nez est long, arqué et assez large. Parfois un système stylisé de plis à la racine du nez. Sous les yeux de véritables poches limitées vers le bas par une série de rides profondes arrondies joignant les ailes du nez aux tempes. Les angles de la bouche ne sont pas pointus (comme pour les masques de Ishiojo et Maijo), ni retombants (comme le masque de Koushijo). Le tracé général de la bouche figure une large pente légèrement concave vers les menton. La lèvre inférieure est proéminente. Une moustache épaisse blanc-jaunâtre surplombe la lèvre supérieure. Une moustache et une barbiche sont implantées. Les yeux, dont l'angle de vision est orienté vers le bas, lui donnent une expression de spectateur. L'expression du visage, assez variable, va de la bonhomie à une certaine amabilité sournoise. Parfois, il est courroucé et peut être imprégné d'un sentiment de jalousie.
 La couleur du visage est jaune pâle, avec des rides blanchâtres ou rosées. Les dents sont jaunâtres et noircies."*

2.1.2 Pièces de Nô dans lesquelles le masque est porté

Le masque de Sankôjô est porté dans de nombreuses pièces de Nô⁴ dont les plus connues sont : Sanemori (Zeami), Chikubu-Shima (Konparu Zenchiku), Michinori, Uto (Zeami).

L'argument de ces cinq pièces est très différent mais toutes ont en commun de mettre en exergue l'exacerbation du caractère du personnage qui porte ce masque. Voici quelques histoires qui permettent de situer ce personnage aux représentations multiples:

❖ Sanemori

Un moine fait un pèlerinage à Shinohara, lieu de la bataille des Genji et des Heike en 1130. Pendant chaque sermon, il remarque à la même place un vieillard avec lequel il finit par s'entretenir. Au bout de quelques jours, le moine finit par comprendre que le vieillard n'est autre que le spectre du grand guerrier Sanemori qui, du fait de son grand âge, était épargné par ses adversaires dans la bataille. Ce dernier, pour pouvoir livrer son ultime combat, s'était grimé en jeune guerrier. Le moine se met à prier pour lui. Dans la deuxième partie de la pièce, le fantôme de Sanemori revêtu de son armure apparaît et revit son dernier combat et sa mort.

❖ Chikubu-Shima

Selon la légende, l'île de Chikubu-Shima avait surgi au milieu du lac de Biwa. La déesse de la musique Bezaiten ayant séjourné en ce lieu et réapparaissant de façon épisodique, l'île est devenu un lieu de pèlerinage. Un officier de l'empereur, venu faire ses déclarations à la déesse, rencontre un vieux pêcheur. Invité à monter dans la barque pour gagner l'île, l'officier peut alors pénétrer dans le temple. La deuxième partie de la pièce est une sorte de pantomime en l'honneur de la déesse lors de son apparition dans le temple. On apprend alors que le vieux pêcheur (Sankôjô) est en réalité le Dieu Dragon, gardien du temple et de l'île.

❖ Uto

Un moine rencontre un homme qui se présente comme un chasseur trépassé au cours de l'automne précédent (Sankôjô). L'homme, ou plutôt le spectre, demande au moine de se rendre chez lui pour lui rapporter un manteau et un chapeau. Dans la deuxième partie de la pièce, l'homme réapparaît avec les attributs demandés au moine et raconte son histoire: il a tué l'oiseau Uto qui pour le punir, s'est transformé en monstre afin de le pourchasser pour se venger de la mort de ses petits. A la fin de la pièce, il implore le moine de prier pour son salut.

Le point commun de ces histoires est que le personnage de Sankôjô figure souvent des personnages banaux: pêcheur, chasseur, jardinier, etc. Il ne peut être individualisé tant la diversité des pièces dans lesquelles il se

⁴ A titre indicatif, voici d'autres pièces de Nô utilisant ce masque: Yoro, Shirahige, Yashima, Kanehira, Tosen, Ukai, Akogi, Nomori, Ominameshi, Kuzu.

trouve le représente sous divers aspects. On trouve autant un sentiment de vengeance que de résignation dans ce personnage.



© Komparu Nobutaka, Masuda Shozo, *Nomen nûmon* (introduction aux masques Nô), Heibonsha, Tokyo, 1984

2.1.3 Analyse comparative

Le créateur du Hon-men serait Sankobo (1469 - 1532), conservé au Musée National de Kyoto.

Autres sculpteurs ayant réalisé ce type de masque:

Koushi (15^{ème} siècle), collection de la famille Kita.

Shimozuma Shôshin-hoin (17^{ème} siècle), Musée National de Kyoto.

Deme Tohaku Miitsutaka (17^{ème} siècle), Musée National de Berlin.

Miitsumoto (19^{ème} siècle), Musée National de Berlin.

Deme Yukan tenkaichi (mort en 1752 ?), collection du temple Negoro (voir photo ci-dessous)

D'une manière générale, les masques de Sankôjô présentés ci-après montrent les mêmes caractéristiques que celles décrites pour le masque de Musée Royal de Mariemont: rides accentuées au niveau du front et des poches sous les yeux ; formes sinueuses des yeux, légèrement recourbées au niveau du coin externe de l'œil; nez proéminent; bouche entrouverte laissant apparaître les deux rangées de dents peintes en noir; la coiffure des cheveux. Les principales différences interviennent dans l'accentuation des rides du visage, la forme des yeux, la couleur des cheveux, de la moustache et de la barbiche, et le revers (travail du sculpteur et couche de couleur posée sur l'envers du masque). Tous ces éléments concourent à donner une impression générale différente vis à vis de l'expression du masque.

En général, les masques de Sankôjô présentés ci-dessous ont des poches sous les yeux plus larges que celles du masques du Musée Royal de Mariemont; les poches sont plus tombantes et la forme des rides, plus allongée et sinueuse.



Masques de Sankojo



Musée Royal de
Mariemont
Belgique
n°INV Ac.65/14

Musée Historique
de Berne
Suisse
n°INV 4839

Musée du
Cinquenaire
Belgique
n°INV J.406

© 2003 Audrey Lanaure



Musée de l'Homme
Paris
n°INV 39 10 2

Musée de l'Homme,
Paris
n°INV 64 5 568

© 2003 Audrey Lanaure

Le masque conservé au Musée Royal de Mariemont a la ligne des sourcils moins prononcée que les autres; le coin externe des yeux est un peu plus recourbé vers le haut, les plis stylisés au niveau des joues sont plus courbés que sur les autres masques, entourant nettement les commissures des lèvres. Sur les autres masques, ces plis sont plus écartés de la bouche et moins arrondis. Le tracé de la bouche est plus tombant vers le menton lorsqu'on regarde les masques conservés au Musée de l'Homme et celui du Musée du Cinquantenaire de Bruxelles. Sur ce point, le masque du Musée Royal de Mariemont se rapproche de celui du Musée d'Histoire de Berne.

Si tous ont les deux rangées de dents apparentes, il est intéressant de remarquer que les dents ne sont pas peintes intégralement en noir. Pour les masques conservés au Musée de l'Homme et au Musée de Bruxelles, les bordures des dents au niveau des rangées supérieure et inférieure sont de couleur jaune: soit une peinture dorée vient recouvrir en bordure les dents peintes en noir; soit les dents ont été peintes en noir après qu'une première couche jaune-orangé ait été appliquée. Par ailleurs, une ligne de démarcation est nettement identifiable au niveau de la rangée de dents supérieure. Il ne s'agit donc pas d'usure de la couche noire, mais d'un procédé stylistique voulu par le fabricant. Par conséquent, plusieurs hypothèses sont possibles:

- 1) Les masques appartenant au Musée Royal de Mariemont et au Musée d'Histoire de Berne sont d'un type iconographique différent; ils seraient alors des variantes du masque de Sankôjô.
- 2) A l'inverse, les autres masques seraient des variantes du masque de Sankôjô.
- 3) Les deux types sont possibles pour représenter Sankôjô.

L'analyse iconographique et stylistique des masques Nô a montré que plusieurs représentations étaient possibles pour un même type de masque. La manière de représenter les figures dépend de la volonté du fabricant ou parfois, de l'acteur ayant commandé le masque. D'autre part, que les dents soient peintes en noir ou partiellement dorées indique, dans les deux cas de figures, un état de possession, ce qui correspond bien au personnage surnaturel de Sankôjô.

L'ensemble des masques montre une teinte générale plus ou moins jaune. Les nuances vont du jaune pâle (Musée de Bruxelles et Musée de l'Homme) au jaune-orangé (Musée Royal de Mariemont, Musée d'Histoire de Berne, Musée de l'Homme). Il n'y a donc pas une coloration particulière attribuée à ce type de masque. Toutes les nuances sont possibles, du moment que la teinte générale est à dominante jaune.

La couleur du crin est un autre aspect intéressant à remarquer: si une même couleur est conservée, avec plus ou moins de nuances, pour représenter les cheveux, la moustache et la barbiche, les teintes sont différentes selon les masques. Elles vont du gris (masque du Musée Royal de Mariemont; Musée de l'Homme) au noir (Musée du Cinquantenaire de Bruxelles; Musée de l'Homme) en passant par le beige (Musée Historique de Berne). En général, les cheveux de Sankôjô sont plutôt de couleur beige, correspondant à la couleur du crin naturel. Mais il est possible que les fabricants teignent le crin au moment de la fabrication, pour renforcer l'expression du masque.

Si les cheveux sont généralement coiffés de la même manière⁵, la longueur de la barbiche varie selon les masques. La moustache montre également plusieurs types de figuration: en général, le crin est plus court au-dessus de la bouche et devient progressivement plus long au niveau de la partie extérieure. Les deux masques conservés au Musée de l'Homme présentent deux formes de moustaches différentes: sur le masque de gauche, la longueur de la moustache est assez uniforme alors que celui de droite montre des différences de niveau importantes. Le masque du Musée Royal de Mariemont se rapproche sur ce point du masque de droite.

Le travail du revers est différent selon les masques; les traces d'outils sont peu apparentes sur l'ensemble des masques présentés ci-dessus. Encore une fois, cette caractéristique dépend de la volonté et du talent du sculpteur; il n'y a pas une manière de travailler le revers pour les masques Nô.

La couleur de l'enduit est également liée à la volonté du sculpteur ou à une demande particulière du propriétaire: une couche de laque de couleur rouge recouvre le revers (masques conservés au Musée de l'Homme et au Musée

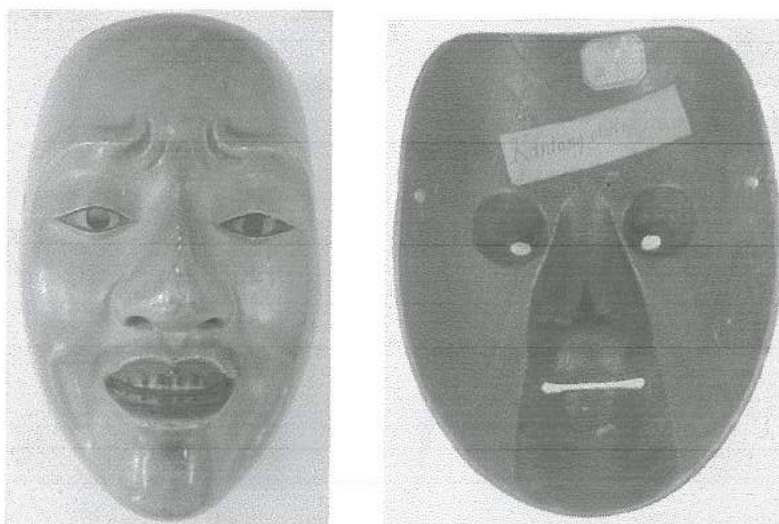
⁵ Des gerbes de crins sont implantées dans des orifices situés de part et d'autre des tempes, puis sont réunis pour former deux grosses mèches qui sont enroulées sur elle-même et maintenues par une ficelle au-dessus du front. Sur la technique de la transplantation du crin, voir VOLUME I, chapitre "Les étapes de la fabrication", p.120.

d'Histoire de Berne). En revanche, pour les autres masques, soit une couche de laque transparente a été appliquée au revers, lui donnant ainsi une coloration plus foncée; soit un autre type d'enduit a été posé (comme du brou de noix, de l'encre de chine, par exemple).

En résumé, le masque de Sankôjô ne peut se référer à une iconographie particulière. Plusieurs types de représentations sont possibles, si bien qu'il est difficile de distinguer les éléments conçus à l'origine du masque, des interventions qui ont pu être effectuées sur le masque au cours du temps.

Dans le cas du masque conservé au Musée Royal de Mariemont, la connaissance des divers aspects iconographiques de ce type de masque, ainsi que des procédés de fabrication est nécessaire pour éviter des interventions malencontreuses qui pourraient nuire à l'intégrité du masque.

2.2 Le masque de Kantan Otoko



© 2004 Audrey Lanaure

2.2.1 Description

Masque représentant le visage d'un jeune homme. Les cheveux, les sourcils, la moustache et le bouc sont peints en noir; les formes de ces éléments correspondent davantage à des ombres plutôt qu'à des formes nettement dessinées. Les cheveux encadrent la partie supérieure du visage et se prolongent légèrement en-dessous des trous de cordons; au niveau des parties latérales, des petits traits fins peints en noir font la jonction entre la masse noire des cheveux et les tempes du personnage. Au niveau des trous de cordons, les cheveux se terminent par des traits plus longs et courbés. L'expression de son visage est rendue par les sourcils hauts placés, les yeux arrondis et la bouche entrouverte. Les plis stylisés du visage sont marqués au niveau des sourcils, des narines et des joues. Les cavités orbitales, nasales et buccale sont ajourées. La forme des yeux, dont le contour est peint en noir, est légèrement en amande; les pupilles sont rondes; la sclérotique des yeux est peint en rose clair avec, au niveau du coin externe de l'œil, des petits traits noirs qui viennent presque cerner les pupilles. Le nez est fin et large. La bouche, de couleur carmin, est entr'ouverte, laissant apparaître les deux rangées de dents peintes en noir. Au niveau de la rangée supérieure, seule l'extrémité des dents est de couleur jaune-orangé.

La teinte générale du visage est brun rouge; l'aspect de surface est satiné.

Des trous de part et d'autre des tempes permettent d'insérer le cordon prévu pour attacher le masque au visage de l'acteur, actuellement disparu. Le revers est peint avec une couche de couleur brun. La surface du bois est lisse; les traces d'outils ne sont pas apparentes.

Dans la partie supérieure du revers, deux étiquettes sont collées comportant pour la plus grande, le nom du masque "Kantang otoko", et pour celle située au-dessus une date et des numéros, correspondant probablement à une vente.



© 2004 Audrey Lanaure

Pièces de Nô dans lesquelles le masque est porté

Le masque de Kantan Otoko est porté dans de nombreuses pièces de Nô dont les plus connus sont: Kantan, Yoro, Yakasago, Yumiyahata.

"Kantan" est la pièce la plus populaire du répertoire utilisant ce masque. Elle vient de l'histoire "Le coussin de tête" écrite par un chinois: le jeune Rosei arrive dans une auberge d'un village appelé Kantan (ou Hantan en chinois). Il prend son repas assis sur un coussin qui appartient à un célèbre magicien. Ce coussin magique plonge le jeune homme dans un rêve. Il s'imagina accédant au trône, devenant empereur pendant cinquante ans. Puis il se réveille, retournant ainsi à la réalité.



Analyse comparative

Le créateur du Hon-men serait Tokuwaka (14^{ème} siècle), conservé au Musée National de Kyoto.

Autres sculpteurs ayant fabriqué ce masque:

Deme Zekan Yoshimitsu (1527-1616), conservé à l'Association Teiga Kushi

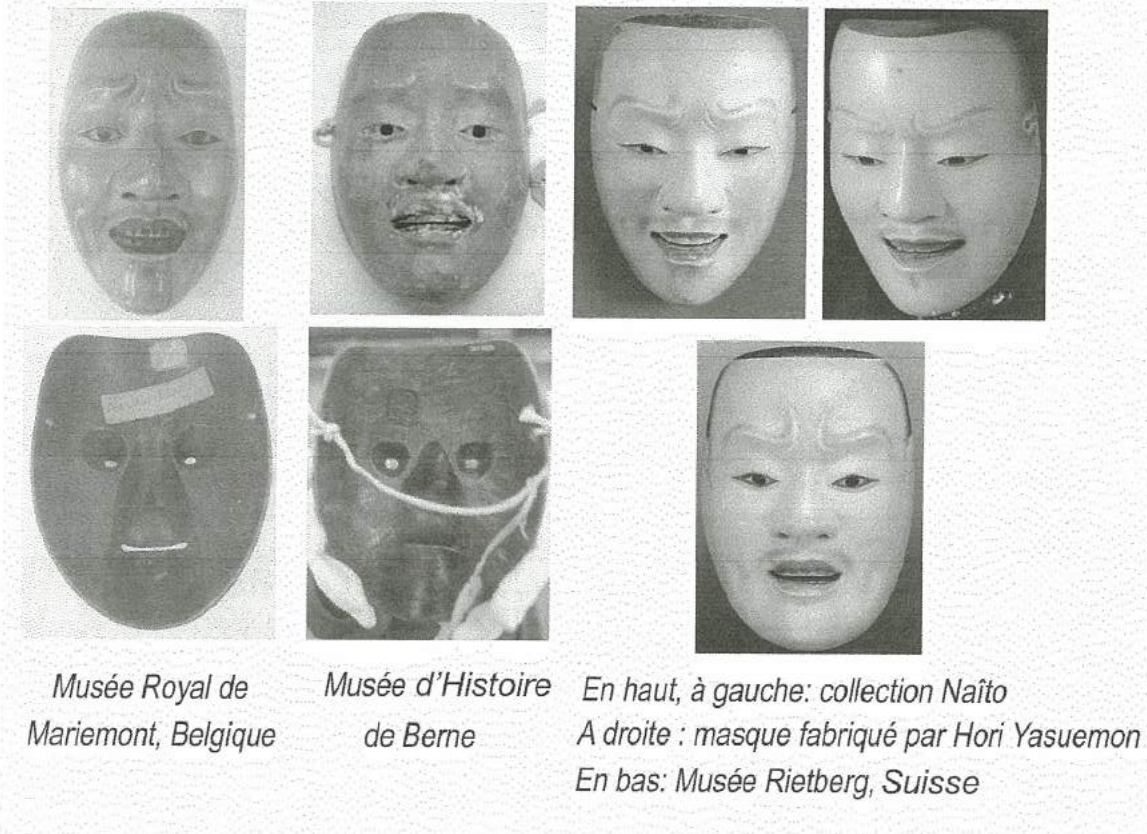
Mitsumoto (première moitié du 19^{ème} siècle), conservé au Musée National de Berlin

Shigeyoshi Morimoto (première moitié du 19^{ème} siècle), conservé au Musée National de Berlin

D'une manière générale, les masques de Kantan présentés ci-après montrent les mêmes caractéristiques que celles décrites pour le masque de Musée Royal de Mariemont: sourcils froncés recourbés au milieu du front, yeux arrondis et allongés; nez fin et large, bouche entr'ouverte laissant apparaître les deux rangées de dents peintes en noir, la coiffure des cheveux.

Les principales différences interviennent dans l'inclinaison des sourcils, la forme des yeux et de la bouche. Tous ces éléments concourent à donner une impression générale différente vis à vis de l'expression du masque, de l'étonnement à l'air narquois.

Masques de kantan Otoko



Le masque conservé au Musée Royal de Mariemont a la ligne des sourcils plus relevée que les autres, donnant ainsi davantage l'expression d'étonnement que de malice; les deux traits noirs qui marquent l'inclinaison des sourcils au milieu du front, sont très marqués contrairement aux autres masques. Les yeux sont plus rectilignes et fixes alors que les autres masques présentent des formes plus effilées et relevées vers le haut (masques de la collection Naitô et celui fabriqué par Horii Yasuemon). Le masque du Musée Royal de Mariemont a des fossettes très marquées alors que les autres ont des contours plus adoucis (masque du Musée Rietberg). Les commissures des lèvres sont moins relevées pour le masque du Musée Royal de Mariemont.

Tous ces masques ont en commun d'avoir la rangée de dents supérieure plus apparente que celle inférieure. Les dents ne sont cependant pas peintes intégralement en noir; une ligne de démarcation est nettement identifiable au niveau de la rangée de dents supérieure (masque de Mariemont, du Musée Rietberg, collection Naitô), étant de couleur rouge-orangé. Dans la fabrication traditionnelle, de la peinture dorée ou de l'or recouvre partiellement les dents. Sur le masque du Musée Royal de Mariemont, il s'agit pas d'une peinture dorée mais d'une couleur visant à reproduire ce procédé stylistique.

La teinte générale des masques de Kantan est généralement un ocre-rouge clair; le masque du Musée Royal de Mariemont est donc de teinte plus foncée que les autres, ce qui soulève le problème de la différence entre la "patine" et l'encrassement.

Les couleurs de l'enduit appliqué au revers sont variable; de même que l'aspect de surface du revers.

2.3 Le masque de Waka-onna



© 2004 Audrey Lanaure

2.3.1 Description

Masque représentant le visage d'une jeune femme. L'ovale du visage est assez allongé. Les cheveux, peints en noir, sont séparés en deux mèches partant respectivement de la raie centrale jusqu'aux maxillaires; 3 guirlandes composées respectivement de 2, puis de 4 fines mèches et de 3 mèches (une épaisse et 2 minces), sont peintes en avant de cette masse noire. Les cavités orbitales, nasales et buccale sont ajourées. Les sourcils sont placés haut sur le front et forment deux ombres noires. La forme des yeux, dont le contour est peint en noir, est très allongée; les pupilles correspondant à un ovale légèrement écrasé; la sclérotique des yeux est peinte en blanc avec au niveau du coin externe de l'œil, des petits traits noirs qui viennent presque cerner les pupilles. Le nez est fin et large. La bouche, de couleur carmin, charnue, est entr'ouverte, laissant apparaître la rangée de dents supérieure peintes en noir.

La teinte générale du visage est un gris-rose très pâle; l'aspect de surface est satiné et réalisé en "peau de poire".

Des trous de part et d'autres des tempes permettent d'insérer le cordon prévu pour attacher le masque au visage de l'acteur, actuellement disparu.

Le revers est peint avec une couche de laque noire, probablement par dessus une couche rouge, visible au niveau des usures de la couche de laque. Les traces d'outils horizontales sont apparentes.

Analyse comparative

Le créateur du Hon-men serait Kawachi (première moitié du 17^{ème} siècle).

Masques de Waka-Onna



A gauche: Musée Royal de Mariemont

Au milieu: collection Naitô

A droite: collection particulière

© 2004 Audrey Lanaure

Le masque conservé au Musée Royal de Mariemont paraît similaire aux autres types de masques représentant Waka-Onna. Cependant, une documentation plus importante sur l'iconographie de ce masque serait nécessaire pour approfondir l'analyse comparative.

L'expression du visage de Waka-Onna est celle d'une jeune femme épanouie, non dénuée d'une pointe de malice. La disposition des cheveux est semblable à celle de Zô-Onna, si bien que les deux masques peuvent être confondus. Mais Zô-Onna a le visage plus fin que Waka-Onna et sa physionomie reflète une certaine froideur, ce que ne montre pas Waka-Onna.

Les yeux du masque de Mariemont semblent moins allongés que les autres et le nez paraît un peu plus large; les joues paraissent plus creusées que celles du masque conservé en collection particulière.

L'aspect "peau de poire" est quelque peu surprenant pour ce type de masque; il est davantage représenté avec une peau de pêche, comme pour les masques de jeunes femmes.

La teinte générale des masques de Waka-Onna est généralement blanc-ivoire; le masque du Musée Royal de Mariemont est donc de teinte plus rougeâtre que les autres.

Les couleurs de l'enduit posé au revers sont variables; de même que l'aspect de surface du revers.

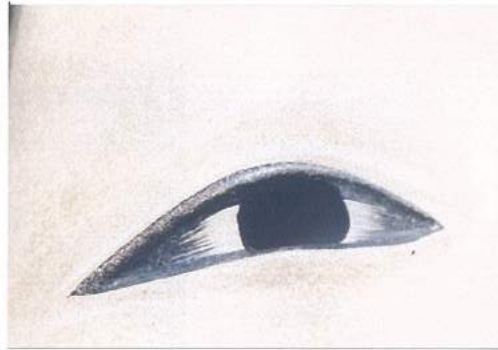
2.4 Avis d'un acteur de Nô

Un jeune acteur de Nô nommé Matsuura Masato, venu au festival d'Avignon en juillet 2004⁷, a été soumis à l'exercice difficile de "l'expertise" des trois masques Nô du Musée Royal de Mariemont, lors de sa visite à l'École d'Art d'Avignon. Jérôme Wacquier, un acteur de Nô français, faisait les traductions pour l'occasion. Dès le début de

⁷ "Kakushidanuki ou le blaireau caché", par la Compagnie des Lucioles, Théâtre de Nô et de Kyôgen, Festival d'Avignon, Juillet 2004.



A gauche: Détail de l'aspect de surface en "peau de poire" et du sourcil
A droite : détail de l'œil gauche
© 2004 Audrey Lanaure



Pièces de Nô dans lesquelles le masque est porté:

Le masque de Waka est porté dans les pièces de Nô⁶ suivantes : Dairokuten, Futari, Izutsu.



⁶ A titre indicatif, voici quelques titres: Yoro, Shirahige, Yashima, Kanehira, Tosen, Ukai, Akogi, Nomori, Ominameshi, Kuzu. Les résumés des pièces n'ont pas pu être effectués car les pièces de Nô n'ont pas été traduites.

L'entretien, Matsuura Masato exprima une certaine réserve sur la véracité de ces dires, étant encore novice en ce domaine. Cependant, si ses opinions ne peuvent être tenues comme faits établis, il est intéressant de prendre en compte la manière dont il perçoit ses trois masques.

Selon lui, les masques de Sankôjô et de Kantan sont de bonnes qualités et ont été vraisemblablement utilisés au théâtre. En revanche, le masque de Waka-onna lui semble être de qualité assez médiocre, à cause de son expression figée et neutre. Il pense que ce masque a été fabriqué dans un but commercial, à titre décoratif. Autrement dit, il s'agirait d'un nise mono et non d'un utsushi.

La datation des masques n'a pu être déterminée. Sankôjô et Kantan aurait été fait au 19^{ème} siècle tandis que la création de Waka-onna serait postérieure.

Matsuura Masato envisage deux attitudes vis à vis de la restauration du masque de Sankôjô selon la destination de l'objet, au théâtre ou dans un musée. Dans le premier cas, il lui paraît nécessaire d'intervenir sur la coiffure du vieillard par la remise en place de la chevelure, et de réintégrer les lacunes de manière illusionniste afin de rendre le masque "présentable". De plus, la moustache doit être également remplacée puisqu'elle aurait été coupée. En revanche, dans les deux cas de figures, il estime qu'il n'est pas utile de refaire la partie de l'oreille gauche qui a disparu.

Dans le deuxième cas, il pose directement la question de la nécessité de restaurer le masque puisqu'il n'est plus utilisé au théâtre... Pourquoi vouloir conserver un masque qui n'est plus à même de représenter l'essence d'un masque Nô dans son état actuel? A moins de le refaire en totalité...

3. RAPPORT DE TRAITEMENT

La demande d'intervention sur les trois masques Nô, formulée par la conservatrice responsable des collections d'Extrême-Orient, Mme Catherine Noppe, a été motivée suite à leur présentation dans le cadre de l'exposition "Ombres et lumières", au Musée International du carnaval et du masque de Binche, qui s'est déroulée du 5 octobre 2002 au 27 avril 2003. L'exposition prolongée des masques dans une vitrine surchauffée, conséquence d'un éclairage non adapté, est la principale cause des soulèvements constatés lors du rapport d'examen des œuvres.

3.1 Constats d'état des trois masques

3.1.1 Sankôjô – constat d'état



Dossier scientifique: **Coupes stratigraphiques**
Tests d'identification du liant de la **préparation et de la couche picturale**

Le bois

Etat constitutif

Type de bois: Bois de couleur clair (visible au niveau de l'épaisseur du pourtour du masque, et des pertes de matières à la face), tendre et léger. Les cernes sont fines et rapprochées.
Il s'agit probablement de l'Hinoki (*Chamaecyparis obtuse* - famille des *Cupressaceae*), qui est un bois résinifère.



Sens de coupe: indéterminé

Présence d'un enduit au revers: La couleur du revers est brun foncé: soit une couche de laque transparente a été posée, soit il s'agit d'une couche de couleur brune. Cette couche recouvre également l'épaisseur du pourtour du masque sur les parties latérales.
La nature de cette couche n'a pas été identifiée.

Observations: Trois trous sont visibles au revers (voir schéma ci-après) dans lesquels se trouvent insérées des ficelles servant à maintenir les cheveux. Il s'agit d'un procédé de fabrication traditionnel utilisé pour maintenir la coiffure des masques de vieillards. Un quatrième trou est visible, correspondant à un orifice dans lequel se trouve insérée une gerbe de crin.

Etat de conservation

Intégrité physique: Perte de la moitié de l'oreille droite (côté revers). Seul le lobe de l'oreille est visible.



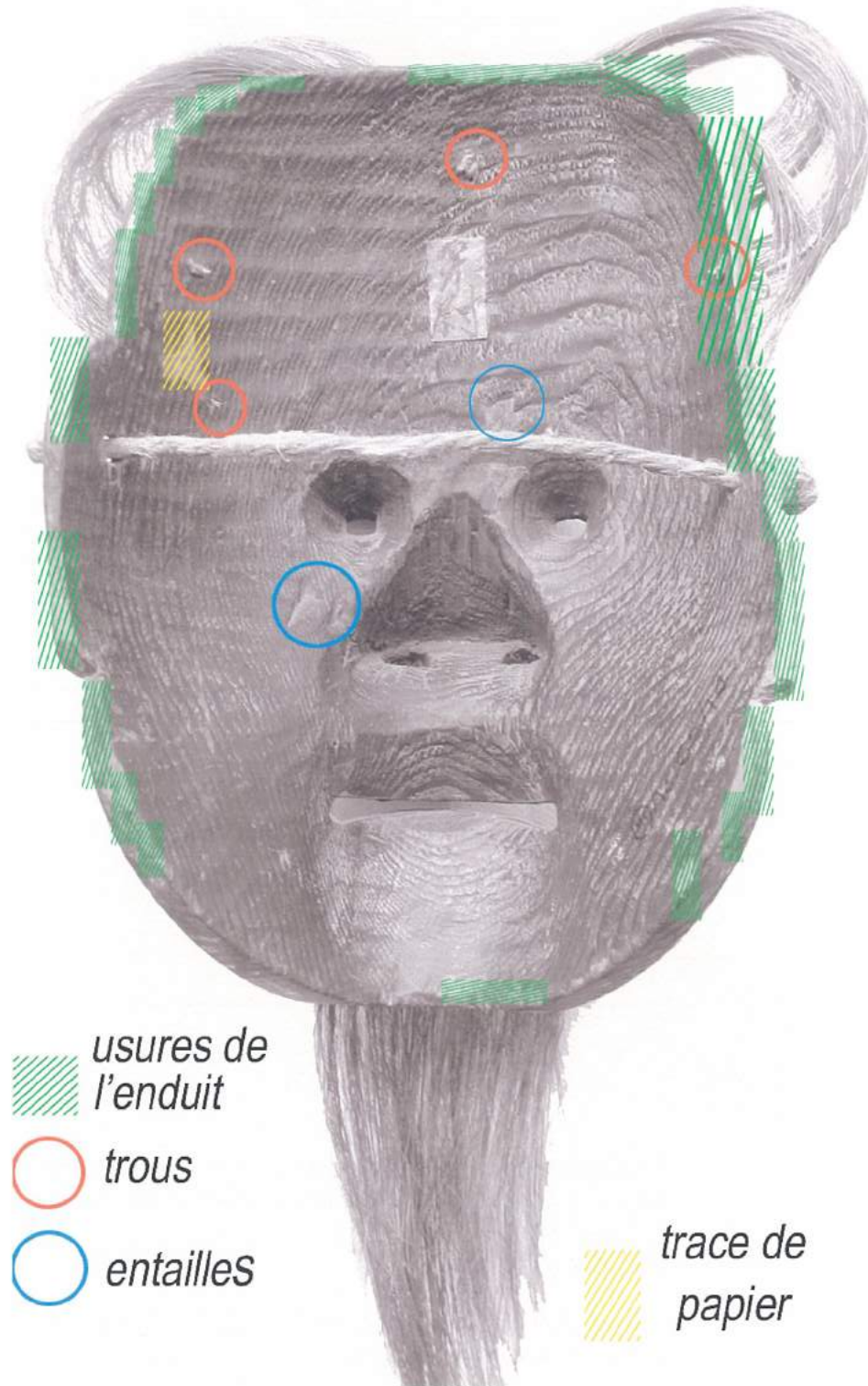
Etat du bois: Des petits manques sont visibles au niveau de la partie supérieure du revers et du pourtour. Des entailles superficielles sont également présentes (peut-être faites lors de la fabrication?)
Bon état de conservation

Encrassement: Présence de poussière sur l'ensemble du revers, principalement au niveau des cavités orbitales, nasales et buccales.

Enduit: Petites usures dans la partie latérale gauche, laissant apparaître la couleur claire du bois.

Observations:

Une étiquettes (2,3 x 1,3 cm) comportant une inscription en japonais est collée dans la partie supérieure au centre (jaunissement du papier actuellement).
Traces d'un papier qui a été arraché dans la partie latérale supérieure gauche.





Etat de conservation

Préparation:

Les pertes de matières non recouvertes par les repeints laissent apparaître le bois: l'adhésion présente donc des faiblesses au niveau de l'interface bois/préparation.



Les couches colorées:

L'adhésion des couches colorées à la préparation est satisfaisante.

Encrassement général (poussière), notamment dans les reliefs, formant une fine pellicule grise par endroit.

Des traces de crayon de papier sont présentes au-dessus de l'arcade sourcilière droite, sur la partie supérieure du front et à l'intérieur d'un pli de la fossette située sur la partie latérale droite.

La couche colorée présente des usures sur l'ensemble du visage, laissant apparaître la préparation blanche ou la couche colorée sous-jacente ; des griffures sont également visibles.

Les bordures des dents noires et les lèvres présentent également des petites usures.

Usures au niveau des trous de cordons

→ voir schéma "localisations des repeints et des usures"

Auréoles:

Des auréoles sont visibles sur le pourtour de la partie supérieure du front (sous la coiffure des cheveux) et au niveau des parties latérales, vraisemblablement provoquées par l'infiltration d'eau sur le masque. Une longue auréole verticale est visible sur le front, partant de la racine des cheveux à la tempe droite: le masque a vraisemblablement été stocké dans de mauvaises conditions de conservation et a subi des coulures d'eau.

La couche picturale

Etat constitutif

Préparation:

L'observation de la couche picturale au niveau des pertes de matières montre une couche de préparation blanche. Les coupes stratigraphiques indiquent que cette couche est épaisse et régulière.

Les tests d'identification du liant indique que cette couche est de nature protéique (*Voir Dossier scientifique ci-après*). La réaction positive au test avec l'acide chlorhydrique indique la présence de carbonate de calcium dans la composition de la préparation. Selon la technique de fabrication traditionnelle, il s'agit d'une préparation appelée "gofun", faite à base de poudre de coquilles d'huîtres pulvérisées et de colle animale.

Des traces blanches correspondant à la préparation ainsi que des fragments de la couche picturale sont également visibles au niveau de l'épaisseur du masque (la préparation recouvrait donc aussi cette partie à l'origine)

Les couches colorées:

Les coupes stratigraphiques indiquent la présence de deux couches colorées:

- 1) la première de couleur jaune clair
- 2) la seconde de couleur jaune-orangé.

Une autre couche de couleur brune a été posée en glacis pour faire ressortir les reliefs. Il s'agit probablement de la couche appelée "koshoku", posée au moment de la fabrication pour donner de la profondeur et des nuances à la carnation.

Elles sont de fines épaisseurs. L'aspect de surface est mat.

Les analyses scientifiques ont révélé que la nature du liant est protéique.

La nature des pigments n'a pas été analysée.

Repeints

Des repeints, de couleurs vert et brun-rouge, sont présents au niveau des yeux, du nez, des arcades sourcilières (*voir schéma "localisation des repeints"*). Ils sont principalement situés sur des zones où il y a eu des pertes de matière, sans masticage préalable; sur un repeint vert au niveau de l'arcade sourcilière droite, le dessin des sourcils a été repris; au niveau du nez, le repeint vert a été posé sur le repeint brun-rouge. D'autre part, on peut remarquer que les repeints n'ont pas été posés sur toutes les pertes de matière présentes actuellement, ce qui conduit aux hypothèses suivantes:

- 1) Deux interventions distinctes ont été probablement effectuées: d'une part, les repeints brun-rouge ont été posés sur les premières pertes de matière (plis des fossettes, sous le nez), puis dans un second temps, les repeints vert ont été appliqués (arcade sourcilière gauche, nez).
- 2) Les pertes de matières qui n'ont pas été recouvertes par ses repeints résulteraient d'une postérieure à ces interventions.

cause



Photo à gauche: détail de la partie supérieure gauche et indications des repeints.

Photo à droite: détail du repeint vert sur le nez

Photo ci-après: détail du repeint brun-rouge sous le nez, sans masticage préalable.

On peut voir également que la surface est très encrassée.



Soulevements: Les soulèvements sont généralement situés au niveau des parties qui ont subi une infiltration d'eau: au niveau du pourtour de la partie supérieure (derrière les cheveux), le front, les oreilles et sous le menton.

→ voir schéma "Localisation des pertes de matière et des soulèvements"



Photo en haut, à gauche: détail de l'œil droit. Les soulèvements sont visibles au niveau de la paupière.

Photo en haut, à droite: détail du front, au-dessus de l'arcade sourcilière gauche.

Photo en bas, à gauche: détail du menton

Photo en bas, à gauche: détail de la partie supérieure droite du front.





Photo en bas, à droite: détail de la partie supérieure gauche du front.

Pertes de matière: Elles sont présentes sur l'ensemble du masque, vraisemblablement provoquées (pour celles qui n'ont pas été repeintes) par l'infiltration d'eau. Les pertes de matières les plus importantes se trouvent au niveau de la partie supérieure du front (derrière les cheveux) et les parties latérales, au niveau des oreilles; d'autres, plus petites, peuvent être également dues à des impacts ou des chocs: au niveau des parties saillantes du visage (pommettes, rides du front, contour des lèvres, arcades sourcilières sous les cheveux et la moustache).

→ voir schéma "Localisation des pertes de matière et des soulèvements"



les repeints:

La couleur des repeints est dénaturée. Cependant, leur localisation et leur importance sur le masque font qu'ils ne sont pas gênants pour la lisibilité de l'image. L'enlèvement des repeints n'est donc pas une priorité dans le cas où cette intervention abîmerait la couche colorée.

Le crin

Etat constitutif

Nature:

Les cheveux, la moustache, la barbiche sont fait en crins. La nature précise du crin n'a pas été identifiée. Le test de combustion d'un poil confirme l'origine animale. Il est probable qu'il s'agisse de crin de cheval car les fabricants l'intègrent dans la fabrication traditionnelle.

Identification:

Les cheveux, la moustache et la barbiche sont de couleur gris foncé. Cependant, les cheveux sont plus clairs que les autres parties. L'observation du crin au niveau de la racine de la barbiche révèle des endroits où le crin est de couleur doré. Ainsi, il est probable que les cheveux, la moustache et la barbiche aient été teints au moment de la fabrication.

Quelques poils des cheveux sont intégralement blancs, ce qui amènent plusieurs hypothèses: soit ils n'ont pas été teintés, soit ils sont décolorés, soit ils ont été remplacés. La première hypothèse est la plus probable car les fabricants appliquent parfois la coloration une fois les cheveux implantés dans les orifices. Par conséquent, si les poils ne sont accessibles du fait de leur emplacement dans la coiffure, ils ne peuvent être teintés.

Assemblage:

L'assemblage des cheveux est fait selon la technique traditionnelle de la transplantation du crin pour les masques de vieillard: des petits orifices sont percés dans le bois au niveau des tempes pour implanter des gerbes de crins qui seront ensuite réunis pour former deux grosses mèches; les mèches sont ensuite enroulées sur elle-même et disposés de part et d'autre du front; les deux mèches sont maintenues au centre par une ficelle implantée dans un orifice dont le noeud est visible au revers; l'extrémité des mèches est maintenue par les deux ficelles présentent sur les parties latérales (voir schéma ci-dessous réalisé à partir d'un masque de vieillard fabriqué par le fabricant de masque Nô contemporain, Hori Yasuemon).



Etat de conservation

Etat du crin:

Le crin a perdu de sa souplesse; il s'est quelque peu rigidifié, probablement à cause du vieillissement naturel du crin et de l'encrassement. Les poils sont cassants.

Encrassement

Le niveau d'encrassement est difficile à déterminer à cause de la teinte du crin. Plusieurs hypothèses sont à prendre en compte:

- 1) si le crin est coloré en gris foncé ou en noir, la différence avec la crasse n'est pas évidente à établir, ce qui suppose de rester prudent au moment du nettoyage de ces parties pour ne pas enlever la coloration.
- 2) si le crin est à l'origine de couleur doré, le niveau d'encrassement est alors très important. La première hypothèse semble la plus probable pour les raisons évoquées précédemment.

Etat de l'assemblage:

On constate que des gerbes de crins ne sont plus reliées à la racine au niveau de la partie latérale gauche. Ils ne semblent pas avoir été coupés car la section n'est pas nette. Cette disjonction est probablement due au vieillissement du crin qui s'est rigidifié, ne pouvant plus supporter la torsion nécessaire à la mise en place de la coiffure. En conséquence, une partie du crin formant la mèche gauche n'est maintenue que par la ficelle au centre.

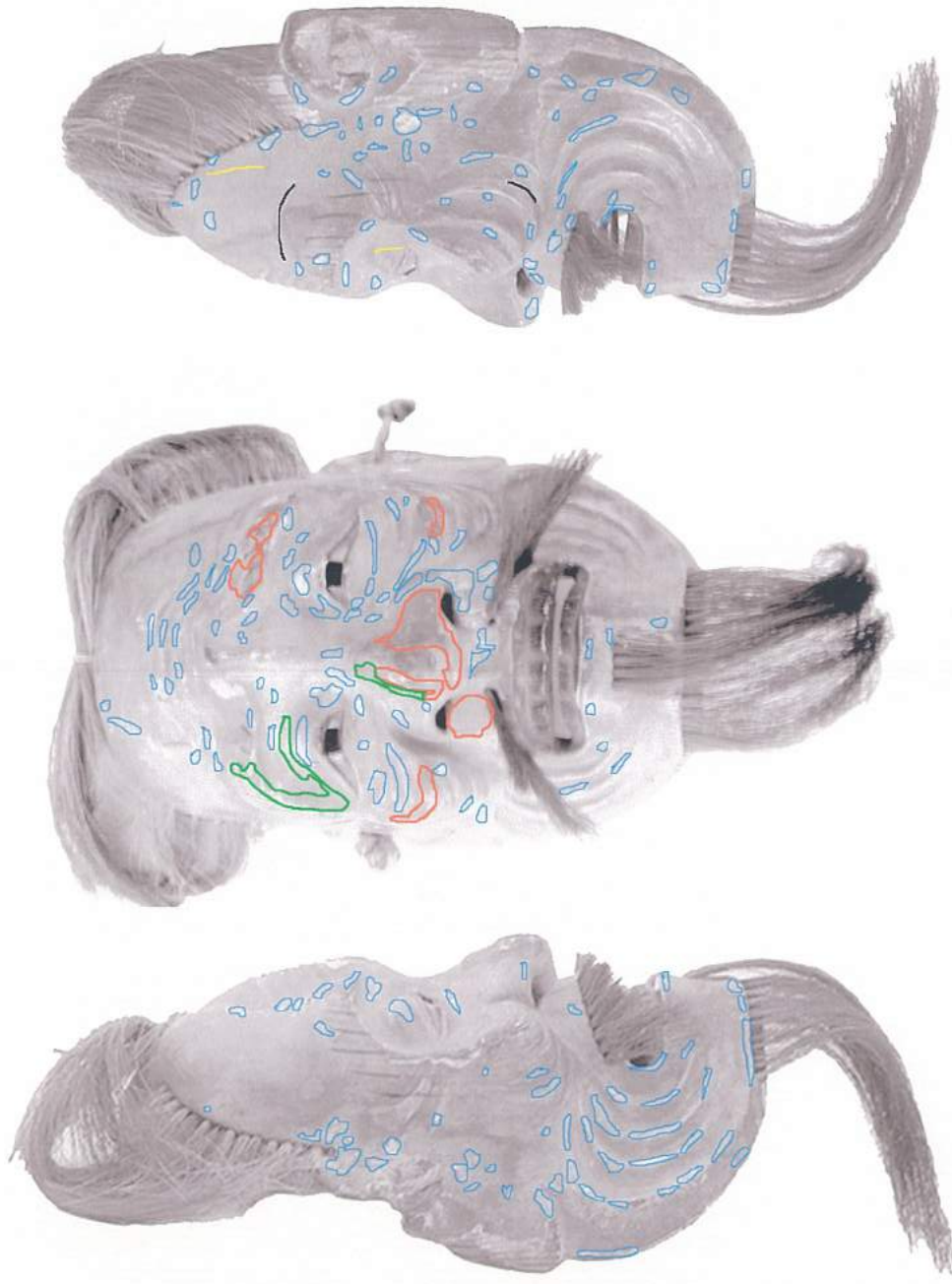
La coiffure est désordonnée: des poils sont sectionnés ou ne sont plus maintenus dans les orifices percés. Seule la ficelle au centre les maintient. Très fragile



Photo en haut: détail de la coiffure.

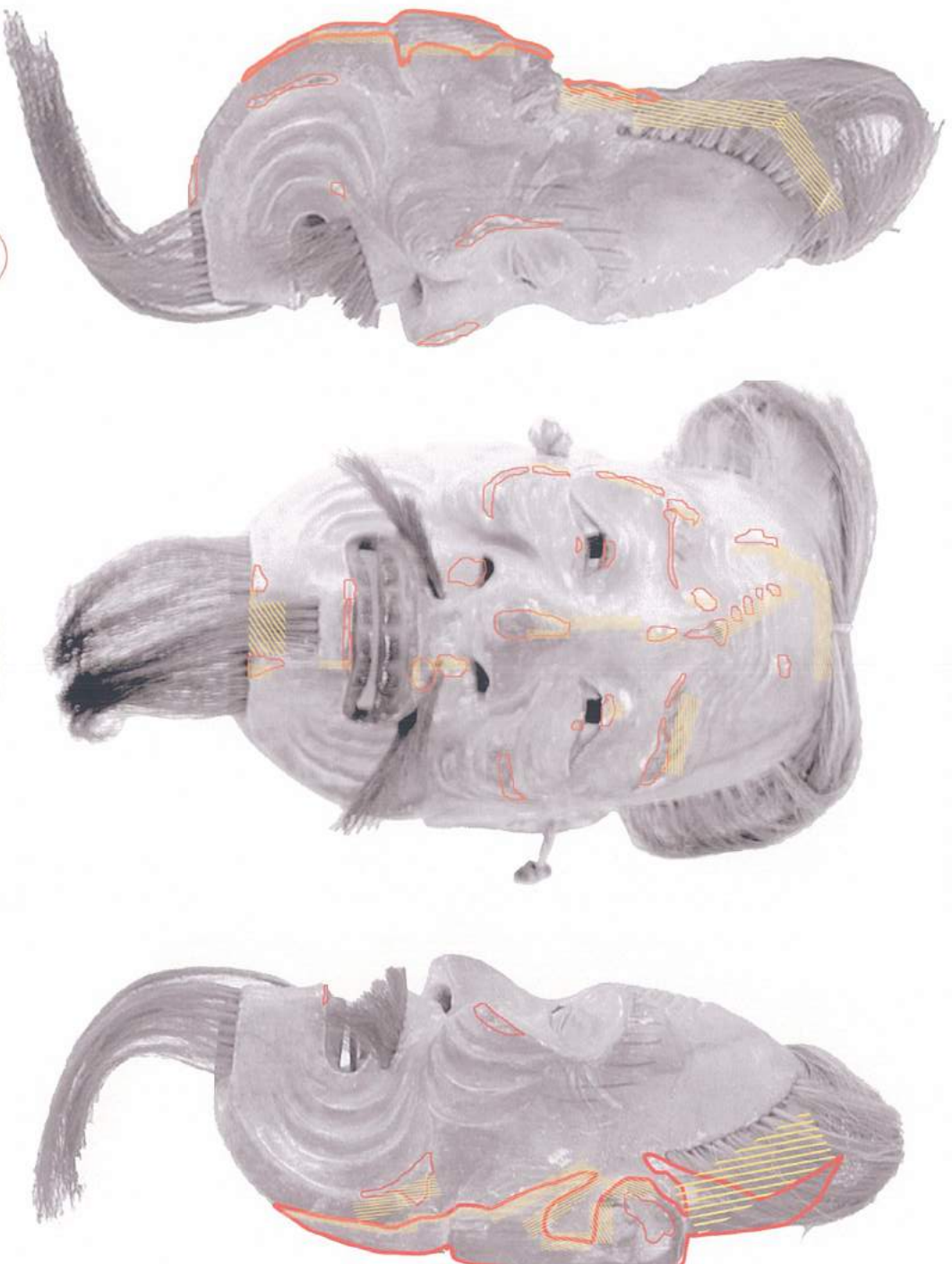
Photo en bas: détail de l'assemblage des mèches au centre

LOCALISATION DES REPEINTS ET DES USURES



-  Repeints de couleur brun-rouge
-  Repeints de couleur vert
-  Usures de la couche picturale
-  Traces de crayon de papier
-  Griffures

LOCALISATIONS DES PERTES DE MATIERE ET DES SOULEVEMENTS



Pertes de matière



Zones de soulèvements

DOSSIER SCIENTIFIQUE

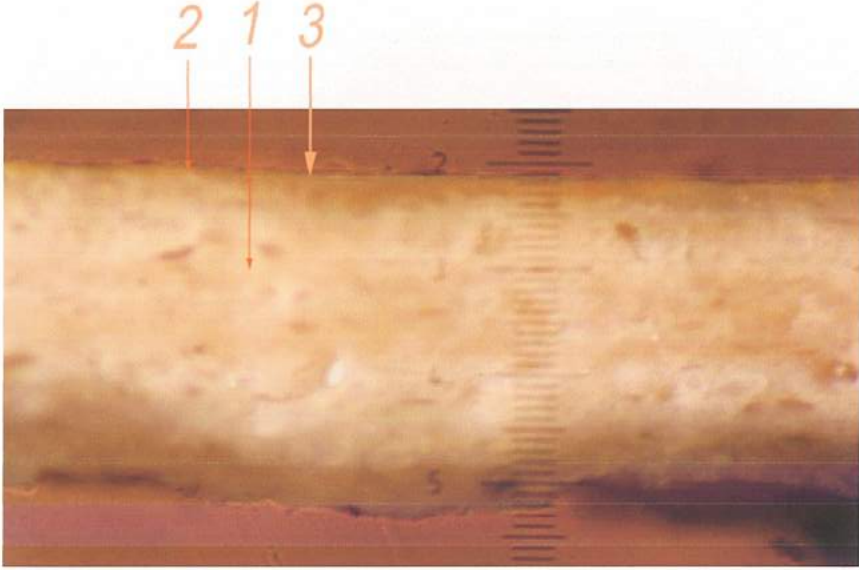


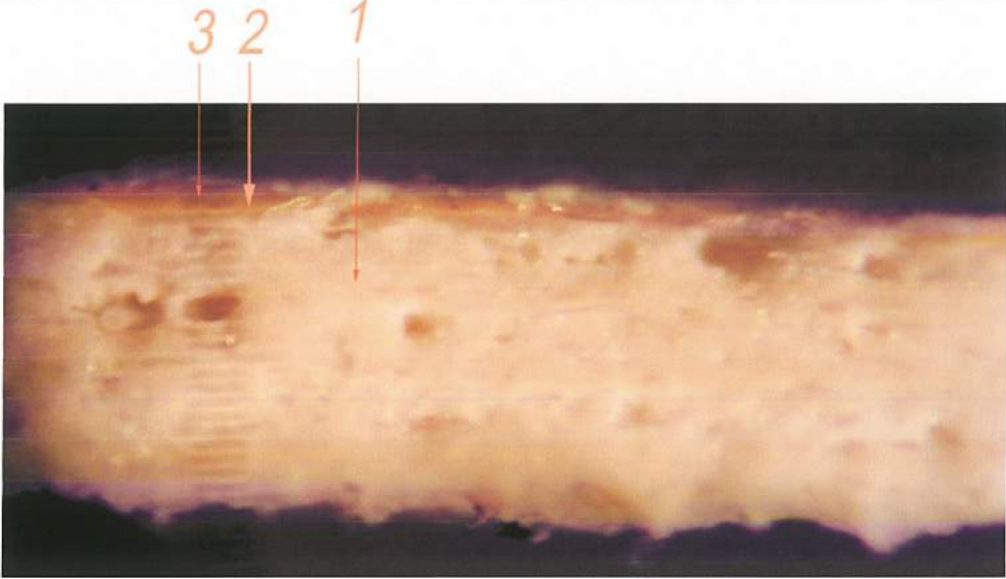
1. Identifications des coupes stratigraphiques

2. Tests de coloration spécifique sur coupe mince

3. Conclusion






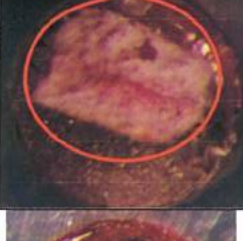
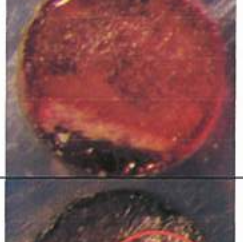

1. Coupes stratigraphiques

Grossissement X100 Epaisseur : 3,1 microns	Prélèvement n°1, au dessus de l'arcade sourcilière gauche
	
<ol style="list-style-type: none">1. préparation blanche (gofun)2. couche jaune3. couche jaune-orangé	

Grossissement X100 Epaisseur : 2,2 microns	Prélèvement n°2, au dessus de la lèvre supérieure, à gauche
	
<ol style="list-style-type: none">1. préparation blanche (gofun)2. couche jaune3. couche jaune-orangé	

2. Tests de coloration spécifique sur coupe mince (- / 0 / + / ++ / +++)

Prélèvement n°1 dans la partie supérieure, au dessus de l'arcade sourcilière gauche

 		Préparation	Couche picturale	Résultats des tests	Conclusions
PROTEINES	NA 1	0	0	0	Prélèvements trop petits pour déterminer un résultat concret.
	NA 2	++	++		La résine recouvrant en partie le prélèvement en surface, la coloration bleue n'est visible qu'en deux endroits visibles sur la photo ci-contre.
	NA 3	+++	+++		Le résultat du test est concluant: la coloration bleue recouvre toutes les couches du prélèvement.
	Vert Lumière	+++	+++		Même résultat que pour NA 3 et Fuschine S Acide
	Fuschine S Acide	+++	+++		Même résultat que pour NA 3 et Vert Lumière
LIPIDES	Oil red	-	-		Aucune coloration du prélèvement. Seule la résine a été colorée en rouge
	Noir Soudan	-	-		Aucune coloration du prélèvement. Seule la résine a été colorée en noir.

3. Conclusion: Le liant de la préparation blanche et des deux couches de peinture est de nature protéique. Il s'agit probablement d'une colle animale

3.1.2 Kantan Otoko- constat d'état



Le bois

Etat constitutif

Type de bois: Bois de couleur clair (visible au niveau de l'épaisseur du pourtour du masque), Bois léger et tendre. Il s'agit probablement de l'Hinoki (*Chamaecyparis obtuse* - famille des Cupressaceae), qui est un bois résinifère.



Détail du revers dans la partie supérieure: l'inscription correspondant au n° INV du musée; deux couleurs sont visibles. L'aspect de surface du bois est lisse; pas de trace d'outil apparente.

Sens de coupe: indéterminé

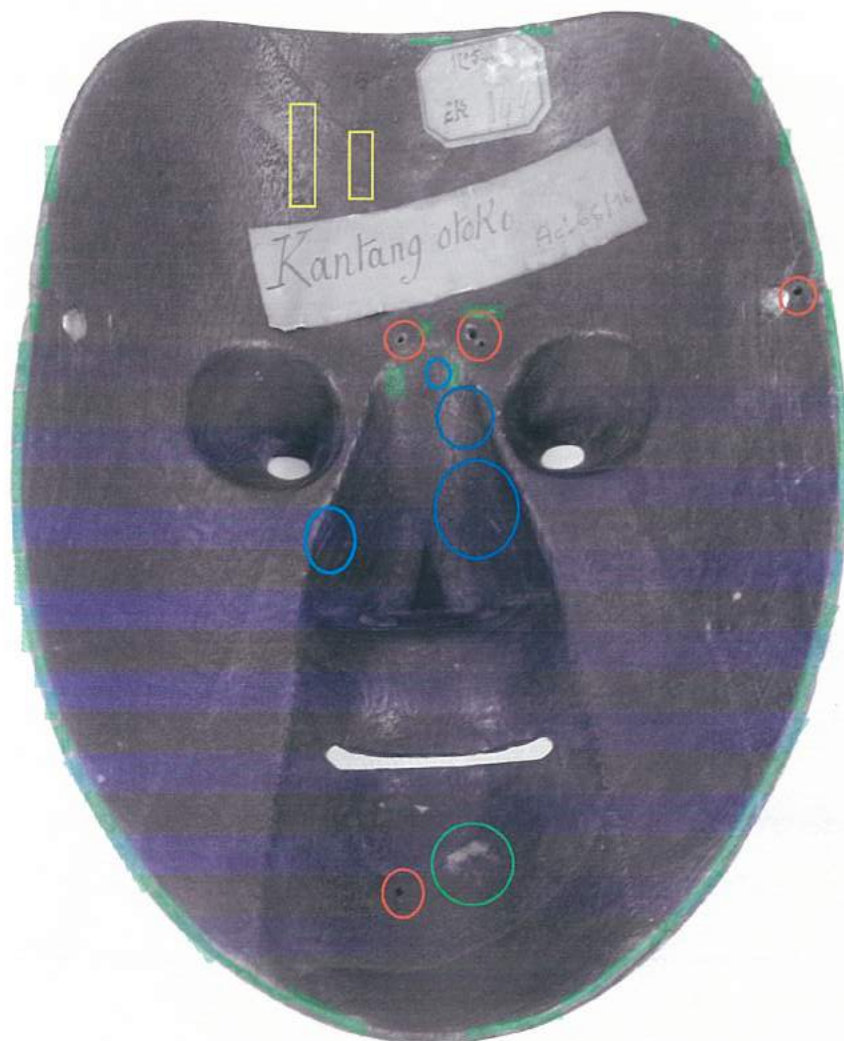
Présence d'un enduit au revers: La couleur du revers est brun-rouge: soit une couche de laque transparente a été posée, soit il s'agit d'une couche de couleur brun-rouge d'une autre nature. L'aspect de surface est mat. Cette couche recouvrait initialement l'épaisseur du pourtour du masque, sauf au niveau des cheveux où la bordure est peinte en noire. La nature de cette couche n'a pas été identifiée.

- Deux coulures sont présentes au niveau de la partie supérieure gauche (nature non identifiée).
- Trous : Quatre trous sont visibles au revers (trois dans la partie supérieure et un dans la partie inférieure), correspondant peut-être à des enfoncements de clous pour accrocher le masque.
- Observations: Deux étiquettes sont collées dans la partie supérieure: la première (2,5 x 2 cm) comportant les inscriptions suivantes: "1705 23..." ; "EK" (les deux sont inscrits à l'encre); "144" (marqué au crayon de papier). Cette étiquette est partiellement recouverte de traces de papier arraché, d'où le fait qu'on ne puisse lire intégralement l'inscription.
- "144" doit correspondre à un n° de vente aux enchères.
 - "EK" sont peut-être les initiales du collectionneur.
 - Si "1705" correspond à une date de vente aux enchères ou d'entrée dans une collection, cela signifie que la fabrication du masque pourrait dater du 17^{ème} siècle et non du 19^{ème} siècle comme le mentionne la fiche d'identification du musée.
- La seconde étiquette (7 x 2 cm) comporte le nom du masque "Kantang otoko" (écrit à l'encre) et le n° INV inscrit au stylo vert.
- Traces d'un papier arraché dans la partie inférieure médiane.



Etat de conservation

- Etat du bois: Présence de poussière sur l'ensemble du revers, principalement au niveau des cavités orbitales, nasale et buccale.
Bon état de conservation.
Des abrasions sont visibles au niveau de la partie supérieure du revers et du pourtour, ainsi qu'au niveau des trous de cordons.
- Enduit: Des petites usures sont visibles au niveau de la partie supérieure du revers et du pourtour, laissant le bois nu en ces endroits.
- Observations: Le papier des étiquettes a jauni. La grande étiquette n'adhère que partiellement au revers.



- trous
- entailles
- traces de papier arraché
- coutures
- usures de l'enduit

La couche picturale

Etat constitutif

Préparation:

L'observation de la couche picturale au niveau des pertes de matières montre une couche de préparation blanche, vraisemblablement de nature protéique si on se réfère à la technique de fabrication traditionnelle ("gofun").

Les couches colorées:

La tonalité générale de la carnation est brun-rouge.
 L'observation de la couche picturale au niveau des usures indiquent la présence de trois couches:

- 1) préparation blanche
- 2) une couche ocre rouge clair

3) une couche de couleur brun foncé a été posée en glacis pour faire ressortir les contours des reliefs, particulièrement soutenue sur le pourtour, au niveau des contours de la bouche et des narines. Il s'agit probablement de la couche appelée "koshoku" posée pour vieillir la carnation au moment de la fabrication.

L'aspect de surface est satiné.

La nature des pigments n'a pas été analysée.

Retouche: Des retouches de couleur noire sont visibles sur les petites pertes de matière, au niveau de la bordure supérieure des cheveux.

Etat de conservation

Préparation: Adhésion satisfaisante au niveau de l'interface bois/préparation.

Les couches colorées: Adhésion des couches colorées à la préparation est satisfaisante.
Léger encrassement général (poussière).

Les bordures des dents noires et les lèvres présentent également des petites usures.

Soulèvements: Quelques soulèvements sont présents au niveau de la paupière gauche (voir photo ci dessous: détail de l'œil gauche), de l'arcade sourcilière droite, du nez, de la partie supérieure de la chevelure.



Pertes de matière : Les pertes de matière sont très localisées, correspondant à des impacts ou des chocs, au niveau du nez, des arcades sourcilières, de l'extrémité de la paupière droite, de la joue droite, du menton.

→ voir schéma "Localisations des altérations"

usures: Usures de la couche picturale présentes au niveau des contours des yeux, de la bouche, des dents et autour des trous de cordons.

→ voir schéma "Localisation des altérations"

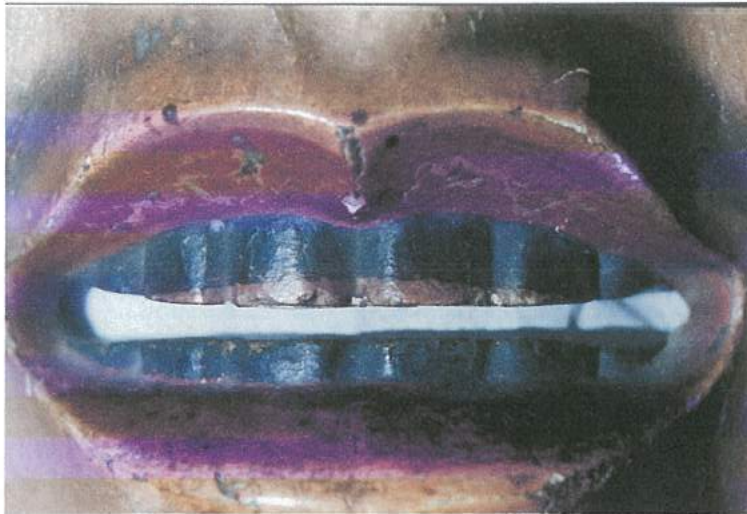


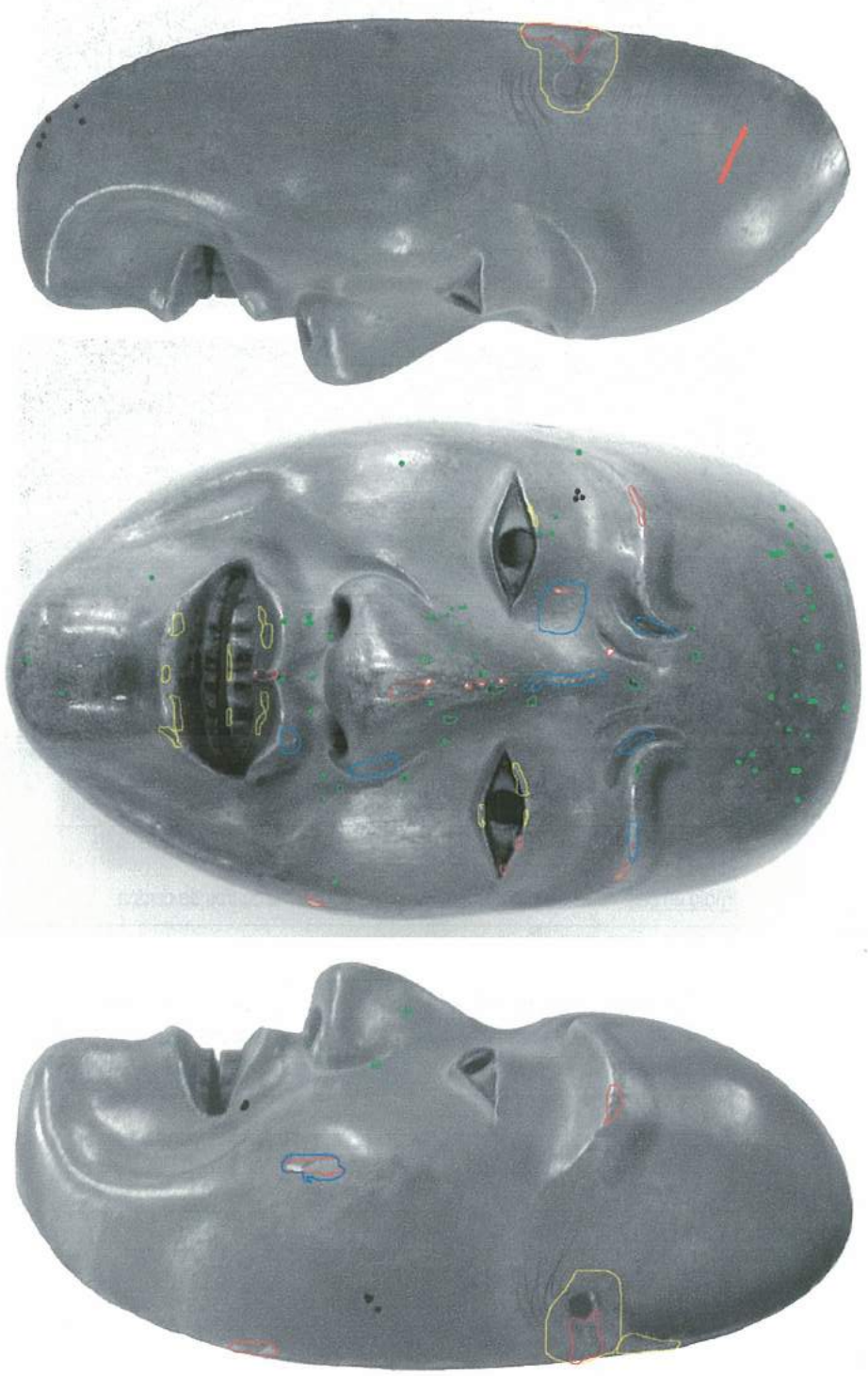
Photo en haut: détail de la bouche

Photo en bas: détail de la partie latérale droite, au niveau du trou de cordon

observations: Des petites taches noires localisées, dont certaines sont en épaisseur, sont présentes sur le visage, correspondant probablement à des projections de peinture noire.
D'autres taches noires, incrustées dans la couche picturale, sont visibles au niveau du front et le côté gauche du nez (nature indéterminée).

Etat de conservation satisfaisant

LOCALISATIONS DES ALTERATIONS



- griffures
- pertes de matière
- usures de la couche picturale
- taches noires
- taches noires (projections de peintures)
- zones de soulèvements

3.1.3 Waka-Onna – Constat d'état

Le bois



Etat constitutif

- Type de bois: Bois de couleur clair (visible au niveau des bords formant l'épaisseur du masque), léger et tendre. Il s'agit probablement de l'Hinoki (*Chamaecyparis obtuse* - famille des Cupressaceae), qui est un bois résineux.
- Sens de coupe: indéterminé
- Présence d'un enduit au revers: Une couche de couleur noire (aspect de surface brillante) a été posée au revers. La nature de cette couche n'a pas été identifiée mais il s'agit vraisemblablement d'une couche de laque noire brillante. Des traces rouge sont visibles au niveau des usures de la laque (voir photo ci-dessous: détail du revers). Une couche rouge a probablement été posée avant la couche de laque noire.








Observations: Les traces d'outils horizontales sont apparentes.

Etat de conservation

Etat du bois: Présence de poussière sur l'ensemble du revers, principalement au niveau des cavités orbitales, nasale et buccale.
Légères abrasions du bois au niveau de la bordure, près des trous de cordons.
Bon état de conservation.

Enduit: Des usures sont visibles au niveau de la partie supérieure du revers et du pourtour, laissant la couleur rouge visible en certains endroits.
→ Voir schéma "Localisations des altérations"



-  *traces brillantes*
-  *usures de la couche picturale*
-  *usures de la couche de laque noire*
-  *traces de couleur*
-  *points blancs*

La couche picturale

Etat constitutif

Préparation: L'observation de la couche picturale au niveau des trous de cordons montre une fine couche de préparation blanche
Si on se réfère à la technique traditionnelle de fabrication des masques, il s'agit alors de la préparation appelée "gofun", faite à base de poudre de coquilles d'huîtres pulvérisées et de colle animale. La préparation serait donc vraisemblablement de nature protéique.

Les couches colorées: La tonalité générale de la carnation est de couleur blanche légèrement teintée de rose.
L'observation de la couche picturale au niveau des usures indiquent la présence de trois couches:
1) préparation blanche
2) une couche ocre rouge très clair
3) une couche de couleur brun foncé a été posée en glacis pour faire ressortir les contours des reliefs, particulièrement soutenue sur le pourtour, au niveau des contours de la bouche et des narines. Il s'agit probablement de la couche appelée "koshoku" posée pour vieillir la carnation au moment de la fabrication.
L'observation de la bordure du masque indique que les couches colorées devaient recouvrir cette partie (présence de noir au niveau des cheveux et de blanc pour le reste).
L'aspect de surface est satiné.
La nature des pigments n'a pas été analysée.

Observations: L'aspect de surface du visage est réalisé en "peau de poire".

Etat de conservation

Préparation: Adhésion satisfaisante au niveau de l'interface bois/préparation.

Les couches colorées: L'adhésion des couches colorées à la préparation est satisfaisante.
Léger encrassement général (poussière).

usures: Des usures de la couche picturale sont présentes au niveau des contours des yeux, des lèvres et des dents, et autour des trous de cordons.
Présence de petits points blancs, principalement au niveau des cheveux, qui indiquent une usure des crêtes de la couche picturale (la surface étant réalisée en "peau de poire").
→ voir schéma "Localisations des altérations de la couche picturale"

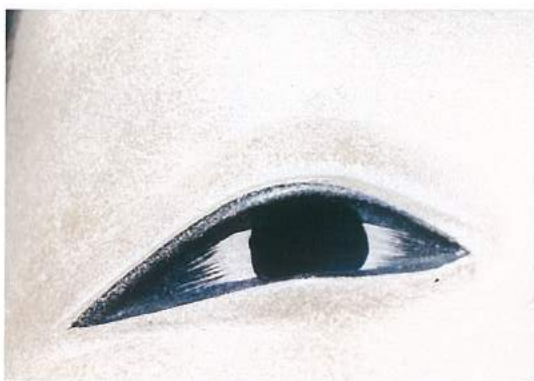


Photo à gauche: détail de l'œil gauche
Photo à droite: détail de la bouche



Détail de la couche picturale au niveau du trou de cordon situé à droite

observation: **bon état de conservation**



- Points blancs
- Usures de la couche picturale

3.2 Les orientations du traitement

Précisons d'emblée que les trois masques ne présentent pas le même niveau de dégradation: si les masques de Kantan Otoko et Waka Onna sont dans un état de conservation généralement satisfaisant, le masque de Sankôjô présente d'importantes altérations au niveau du support et de la couche picturale. Le constat d'état réalisé lors de la prise en charge de l'œuvre à l'école d'Art d'Avignon a permis de mettre en évidence de nombreuses zones de soulèvements, principalement situées dans les parties supérieure et latérale du visage.

Déjà, un précédent constat effectué en avril 2001⁶⁶ par un technicien du Musée Royal de Mariemont avait mis en évidence la fragilité du masque de Sankôjô. L'instabilité de la couche picturale avait déjà été constatée, probablement occasionnée par une infiltration d'eau due à de mauvaises conditions de conservation, dont témoignent les auréoles présentes dans la partie supérieure du masque. Il est évident que suite aux conditions d'exposition de ce masque, son état de conservation s'est sensiblement aggravé, rendant ainsi toute manipulation dangereuse. Un traitement de conservation est donc nécessaire afin d'arrêter la détérioration des matériaux constitutifs.

Les masques n'ont jamais été restaurés auparavant. Cependant, le masque de Sankôjô subi des interventions antérieures qui ne sont vraisemblablement pas l'œuvre d'un restaurateur spécialisé: quelques pertes de matière sont recouvertes d'une couche colorée, vert ou brun-rouge, qui dénote par rapport à la tonalité générale jaune-orangé du masque. Ces retouches débordantes ne sont pas particulièrement gênantes pour la lisibilité de l'image, la couche picturale étant très altérée par la présence de nombreuses usures et de pertes de matière sur l'ensemble du visage.

Les masques ne sont pas destinés à être exposés dans un futur proche dans les collections permanentes. Cela sous-entend que le traitement a pour objectif principal d'assurer une bonne conservation de l'œuvre dans les réserves du musée. Aussi la restauration n'est pas une priorité majeure ; il n'est pas essentiel de redonner à l'œuvre un aspect esthétique dans le cas où ces traitements pourraient porter préjudice à l'intégrité physique de l'objet (nettoyage, enlèvements des repeints, réintégration des usures). Mais l'aspect esthétique n'est pas omis pour autant car le choix du traitement doit également prendre en compte l'aspect de surface de l'œuvre ainsi que la valeur fonctionnelle et culturelle de l'objet. Une réflexion particulière sur la réintégration est donc nécessaire car elle concerne autant l'aspect esthétique de l'objet que son contexte et sa signification intrinsèque. C'est pourquoi la prise en considération de plusieurs facteurs inhérents à la fabrication de l'objet et à son contexte de production ne peut être écartée dans le choix des traitements à effectuer.

Par conséquent, notre questionnement portera en premier lieu sur la conservation du support et ses conséquences sur ces conditions de stockage. Même si le masque n'est pas destiné à être présenté, il est souhaitable de satisfaire toutes les exigences: respect de la fonction d'usage, des procédés intentionnels mis en œuvre lors de la fabrication du masque; exigences de la bonne conservation des matériaux, de la prise en compte de leur sensibilité, de l'amélioration de sa résistance et de sa durabilité; exigences de sa manipulation et du transport.

3.3.2 Quelques éléments de réflexion

Aspect de surface:

Le traitement des masques doit être abordé de deux manières distinctes: la conservation et la restauration. La conservation, comme son nom l'indique, tend à supprimer tout phénomène nuisible qui pourrait mettre en péril la vie de l'œuvre. C'est dans cet objectif qu'un fixage de la matière picturale est

⁶⁶ Les documents concernant les dossiers d'identification et de constat des masques Nô effectués par le Musée Royal de Mariemont sont présentés en Annexe n° IO – VOLUME III.

envisagé. Ce traitement concerne les masques de Sankôjô et de Kantan, les constats d'état ayant mis en évidence des zones de soulèvements de la matière picturale sur ces deux masques. Ainsi, il est important de choisir un adhésif qui respecte l'aspect de surface du masque, mat (Sankôjô) ou satiné (Kantan), et qui possède des propriétés de vieillissement et de réversibilité satisfaisantes.

Intégrité physique:

La moitié de l'oreille du masque de Sankôjô a disparu. Si le masque était destiné à être utilisé au théâtre, il est évident que la reconstitution formelle de cette partie se serait imposée d'elle-même. Ce genre de pratique est par ailleurs largement répandu chez les fabricants japonais.

Dans le cas présent, ce manque n'est pas gênant pour la lisibilité de l'image, étant situé sur l'extrémité de la partie latérale gauche. La présence d'éléments tels que le lobe de l'oreille ainsi que le trou de cordon, permet toujours d'effectuer une reconstitution mentale de cette partie.

Risque du nettoyage:

La prise en considération du processus de dégradation volontaire réalisée lors de la fabrication des masques Nô impose une certaine prudence vis à vis de gestes interventionnistes. Concernant la couche picturale et le crin, le traitement le plus délicat est le nettoyage.

L'analyse comparative avec d'autres représentations du masque du Sankôjô montre qu'il est impossible de se référer à un modèle particulier pour comprendre les codes de représentations, et par conséquent, qu'aucun support matériel préexistant ne peut servir de référence pour décider du choix d'une intervention. Il est important de prendre ce fait en considération par rapport à la coloration des cheveux et de la teinte générale de la carnation dans le traitement de nettoyage.

La couche picturale

Le restaurateur doit être prudent vis à vis de ce type d'intervention pour éviter les interprétations malencontreuses et les contresens. La réflexion menée sur la "patine" artificielle (Koshoku) a déjà permis de mettre en exergue les difficultés auxquelles le restaurateur est confronté en abordant ce type d'objet - le problème majeur étant de pouvoir, dans l'absolu, différencier les procédés stylistiques volontairement élaborés au moment de la création de l'œuvre, des altérations dues aux effets du temps, à sa fonction d'usage ou à des accidents.

Il est évident que les retouches présentes sur le masque de Sankôjô ne sont pas des éléments inhérents à la fabrication du masque. Il en est de même pour les taches noires correspondant à des projections de peinture sur le masque de Kantan. Dans l'idéal, il est donc souhaitable de retirer ces éléments qui sont de l'ordre des altérations accidentelles dans la mesure où ces interventions n'altèrent pas la couche picturale.

Cependant, si ces éléments sont facilement identifiables et ne posent pas de problème de la nécessité de l'enlèvement, la principale difficulté intervient sur le dégrassage de la couche picturale. L'œuvre n'ayant aucune protection de surface particulière (vernis, couche de cire par exemple), elle est directement soumise à l'encrassement due d'une part, à sa fonction d'usage, et d'autre part, au stockage de l'œuvre. Tout dégrassage inclut l'élimination de la crasse dans sa globalité. N'ayons cependant pas d'illusion: si l'encrassement n'est pas inhérent à l'œuvre, il est difficile de faire la part des choses entre la "patine" intentionnelle et les effets du temps. Le nettoyage est donc un risque d'amputation de la matière de l'objet.

Aussi est-il préférable de n'effectuer qu'un dégrassage superficiel de la couche picturale, n'ayant aucune certitude sur les conséquences d'un tel traitement sur l'intégrité physique de la matière picturale.

Le crin

Dans le cas du masque de Sankôjô, le restaurateur doit avoir à l'esprit que la coloration du crin est un procédé intentionnel réalisé par le fabricant. De ce fait, la difficulté sera de discerner ce qui est de l'ordre de l'encrassement, de la coloration du crin - exercice d'autant plus difficile lorsque les poils sont de couleur gris foncé ou noirs. Sur ce point, les tests de nettoyage du crin n'ont pas permis de trouver une solution

satisfaisante car un doute subsistait vis à vis de la nature des substances enlevées. Plusieurs passages avec un tissu en coton ont donc été effectués.

D'autre part, l'état de conservation du crin ainsi que celui de l'assemblage de la coiffure rendait difficile toute manipulation. La fragilité de la coiffure du masque de vieillard ne permettait donc pas d'effectuer un traitement de nettoyage aussi efficace que pour la moustache ou la barbiche qui ne présentent pas les mêmes risques de manipulation.

Si on ne peut se fier à un modèle particulier, la coiffure reste, en revanche, un élément caractéristique des masques de vieillard; l'assemblage est réalisé de façon similaire sur tous les masques de Sankôjô. Il est donc important de respecter autant que possible ce code de représentation qui personnifie les masques de vieillard. Traditionnellement, les fabricants japonais restaurent ces parties en remplaçant les éléments d'origine défectueux. Pour ce faire, des gerbes de crin de couleur doré m'avaient été données par le fabricant de masque Nô, Miichi Yasuo.

Il nous était évidemment impossible d'utiliser le procédé japonais dans le cas présent car cette attitude suppose une reconstitution pure et simple, sans souci de préserver les matériaux d'origine. Cette intervention aurait nécessitée l'intégration du crin car la couleur naturelle dorée aurait dénoté par rapport à la moustache et la barbiche, de couleur plus foncée. Ainsi, nous ne serions pas loin de la falsification historique!

Une attention particulière sera donc accordée à redonner autant que possible une certaine forme aux cheveux de Sankôjô, correspondant au style de coiffure élaboré sur les masques de vieillard.

La réintégration:

Le cas des masques Nô est particulier: leurs altérations sont dues le plus souvent soit à l'usage, soit à l'abandon, tous deux combinés au vieillissement des matériaux. On ne peut concevoir l'idée d'une reconstitution complète de l'image puisque cela sous-entendrait que nous effacerions les marques d'usage, intentionnelles ou non. De toute façon, cette image aurait certes retrouvé son intégralité mais elle n'en demeurerait pas moins fautive puisque les couleurs ont terni et que les matériaux ont vieilli.

Pour aborder l'aspect esthétique du masque de Sankôjô, plusieurs traitements sont possibles:

- 1) envisager une reconstitution de la matière (réintégration illusionniste des lacunes avec mises à niveau préalable)
- 2) opter pour une intervention visible
- 3) fixer la matière et ne pas intervenir.

L'hypothèse d'une intervention illusionniste fut écartée très vite, de même qu'une réintégration visible. L'œuvre n'étant pas destinée à être exposée au public, ce n'est pas la valeur esthétique qui est importante ici mais le témoignage historique et culturel de l'objet. L'utilisation de ce type de retouche n'aurait pas été justifiée car les pertes de matières présentes sur la face sont de petites tailles et ne couvrent pas la majeure partie du visage. Ainsi, elles ne gênent pas la lisibilité de l'œuvre, de même que les pertes de matière plus importantes situées au niveau des parties latérales. Il va de soi que les retouches dites "illusionnistes" ne le sont qu'un certain temps car leur vieillissement les trahira toujours. Par conséquent, les manipulations qu'occasionnent ce type d'intervention ainsi que l'apport de matériaux étrangers ne sont pas nécessaires puisque, dans l'ensemble, la couche picturale conserve une certaine homogénéité dans son état de surface actuel.

En considérant le respect des procédés intentionnels mis en œuvre lors de la fabrication du masque et aux usures dues à sa fonction d'usage, nous retiendrons la troisième proposition.

La conservation des usures est un aspect essentiel lorsque l'on traite un objet fonctionnel. Ces usures contribuent à l'authenticité de l'œuvre et au respect de son historicité. Evidemment, il va de soi que la conservation de cet aspect nuit au caractère intemporel de l'objet, caractéristique du Nô, qui de fait, se

retrouve projeté dans le monde réel et empreint désormais d'une temporalité manifeste. Cependant, la prise en considération de cet aspect n'est valable que dans le cas d'un masque destiné à être porté au théâtre.

Préserver l'aspect intemporel voulu par le créateur sous-entend de ne pas conserver les traces d'usage dues à son caractère fonctionnel ou toutes marques significatives de son parcours historique. Or, il est peu probable que ces trois masques Nô retrouvent un jour leur contexte fonctionnel. Par conséquent, l'œuvre doit être considérée davantage comme un témoignage authentique d'une pratique culturelle plutôt que comme une forme esthétique à admirer. En ce sens, l'attitude japonaise en matière de restauration de masques conservés dans les musées est similaire.

La plupart des usures sont des marques du passage des vicissitudes du temps sur l'œuvre; mais nous avons vu à travers l'étude la fabrication des masques Nô que certaines sont faites intentionnellement par le fabricant, principalement au niveau des cheveux, du contour des yeux, des lèvres et autour des trous de cordons. Ces parties ne doivent donc en aucun cas être réintégréées sous peine de nuire à l'intégrité physique du masque. Il est d'autant plus important de ne pas réintégrer les usures que nous n'avons qu'une connaissance subjective des usures intentionnelles élaborées par le créateur au moment de la création de l'œuvre.

3.3 Le traitement

Les étapes du traitement décrites ci-après ont été réalisées simultanément sur les masques de Sankôjô et de Kantan; le traitement du masque de Waka-onna s'est limité au nettoyage superficiel de la couche picturale.

Les étapes du traitement se sont effectuées en trois temps:

1. décrassage superficiel de la couche picturale
2. fixage de la couche picturale
3. remise en place de la coiffure du masque de Sankôjô

Avant de résoudre les problèmes de soulèvements, il est nécessaire de procéder au nettoyage de la couche picturale afin d'enlever dans la mesure du possible les résidus présents. Pour effectuer le nettoyage superficiel de la couche picturale, le choix d'un solvant qui ne pénètre pas dans la couche picturale et qui s'évapore rapidement est nécessaire. L'acétone⁶⁷ est le solvant qui offre les meilleurs résultats car il est inoffensif pour la couche picturale et son évaporation rapide limite sa pénétration dans la couche picturale.

3.3.1 sélection d'un adhésif

L'adhésif de refixage doit répondre à différents critères en fonction des problèmes à résoudre:

1. Bon pouvoir adhésif pour assurer le maintien des écailles.
2. Être capable de par sa résistance mécanique d'assurer une certaine souplesse du film au cours du temps: l'adhésif doit former un joint suffisamment souple pour s'adapter aux reliefs du masque afin d'éviter une rupture de l'écaille en cas de mouvement du support et ne pas exercer de contrainte sur la couche picturale.
3. Bonne pénétration: un adhésif de faible viscosité est donc conseillé.
4. Ne pas provoquer de changement optique important sur la couche picturale: le film de l'adhésif doit être transparent au séchage et mat.
5. Être réversible: maintenir une marge de possibilité suffisante pour effectuer une opération ultérieure.
6. Facilité de mise en oeuvre
7. Ne pas être toxique.

⁶⁷ Voir VOLUME III - Annexe n°II: fiches techniques

L'apport d'eau est un élément recherché car il permet le ramollissement de la couche picturale, facilitant ainsi sa flexibilité. Le choix d'un adhésif en solution aqueuse est donc nécessaire.

Les tests de fixage sont réalisés à l'aide d'adhésifs de différentes natures, pouvant être utilisés pour le traitement des couches mates. Plusieurs concentrations sont testées, car la viscosité est un critère important pour la réussite de l'opération.

Une colle naturelle (colle d'esturgeon), un hydroxypropylcellulose (klucel), un éther de cellulose (méthylcellulose), un acétate de polyvinyle en émulsion (PVA), Methocel E4M (Méthylhydroxypropylcellulose).

Adhésifs testés:⁶⁸

- colle d'esturgeon à 10 et 20 %
- Methocel E 4M (MHPC) dans l'eau à 5 et 7%
- Klucel G dans l'eau à 3 et 5 %
- Méthylcellulose (MC 300) à 2,5 et 5 %
- PVA en solution dans l'eau à 2, 5 et 10%

La gomme arabique (colle végétale) n'a pas été retenue parmi le choix des produits testés à cause de son caractère irréversible; la colle de daim rapportée du Japon n'a pas été testée pour deux raisons: la première est que la composition et les propriétés de cette colle ne nous sont pas connues précisément; la seconde est qu'elle est difficile – voir impossible - de s'en procurer en France.

D'autre part, il aurait été souhaitable de pouvoir tester la colle d'algue (*funori*) puisque les restaurateurs japonais utilisent cet adhésif pour fixer la matière picturale.

La colle d'esturgeon n'a pas été retenue car elle engendre des changements optiques sur la couche picturale (brillances). Il ne nous a pas paru opportun d'utiliser une colle naturelle, entrant dans la fabrication des masques Nô, pour correspondre nécessairement aux conceptions japonaises. Il est préférable d'utiliser un adhésif qui réponde aux critères de sélection plutôt que de s'attacher à employer des méthodes traditionnelles japonaises qui ne sont pas forcément adaptées pour le traitement des masques. Peut-être que la colle *funori* ne provoque pas de brillance sur la couche picturale contrairement à la colle d'esturgeon. *Funori* a probablement de bonnes propriétés adhésives qui font que son emploi dans le fixage de la matière picturale est attestée dans les méthodes des restaurateurs japonais.

La Methocel E 4M a un bon pouvoir adhésif mais sa viscosité importante même à des basses concentrations rend difficile la pénétration de l'adhésif; de même la méthylcellulose n'est pas retenue pour les mêmes raisons.

La PVA donne des résultats satisfaisants. Cependant, ses propriétés physiques et chimiques font que le film a tendance à perdre son pouvoir collant et à se colorer en vieillissant; d'autre part, leur pH légèrement acide les rend souvent impropre pour le traitement des couches protéiques⁶⁹.

Les qualités de la Klucel G semblent les plus appréciables pour satisfaire aux exigences évoquées précédemment: cet adhésif ne nécessite pas l'utilisation d'un solvant toxique; il présente l'avantage d'être réversible après séchage et ne provoque pas de changement optique sur la couche picturale. De plus, les matériaux synthétiques présentent l'avantage d'être hygroscopiquement plus inertes que les produits naturels. L'utilisation de ce produit, même à de faibles concentrations (3%) donne des résultats satisfaisants.

⁶⁸ Voir VOLUME III - Annexe n°II: fiches techniques.

⁶⁹ Béatrice Byer, *Les résines thermoplastiques en restauration de peintures sur toiles: synthèse, caractéristiques et utilisations*, mémoire de l'Ecole d'Art d'Avignon, 1995, p.67-85.

Mise en œuvre:

L'application de l'adhésif se fait au pinceau, sous contrôle du binoculaire. Une fois la diffusion du produit opérée, un bâtonnet d'ouate est roulé sur la surface pour faciliter l'adhésion de la matière picturale au bois. Cette opération est très délicate car la matière picturale imbibée d'eau est très sensible à ce moment. Ainsi, le passage du coton ne doit pas être effectué de manière mécanique et abrupte, sous peine d'altérer la couche picturale.

Au niveau de la partie supérieure du masque de Sankôjô, deux interventions ont été nécessaires pour que le fixage soit efficace.



Avant refixage



Après refixage

Détail de l'œil

L'enlèvement des repeints n'a pas été possible car les tests n'étaient pas concluants (test effectué sur le repeint vert situé au niveau de l'œil gauche). Après plusieurs passages du bâtonnet imbibé d'eau, une légère coloration s'est produite. Mais cette intervention nécessite des frottements répétés qui peuvent être dangereux pour la couche picturale.

La remise en place de la coiffure du masque de Sankôjô s'est avérée délicate à cause de la fragilité des poils (cassants) et de l'assemblage défectueux. La perte d'un certain nombre de poils n'a pu être évitée intégralement. Certains poils ont été replacés dans la ficelle maintenant les mèches au milieu ou insérés dans la masse du crin mais d'autres, de longueurs insuffisantes, n'ont pu être manipulés. Pour maintenir les mèches et reconstituer (du moins en apparence) la coiffure, des attaches constituées par les poils tombés de la chevelure ont été placés à différents endroits.





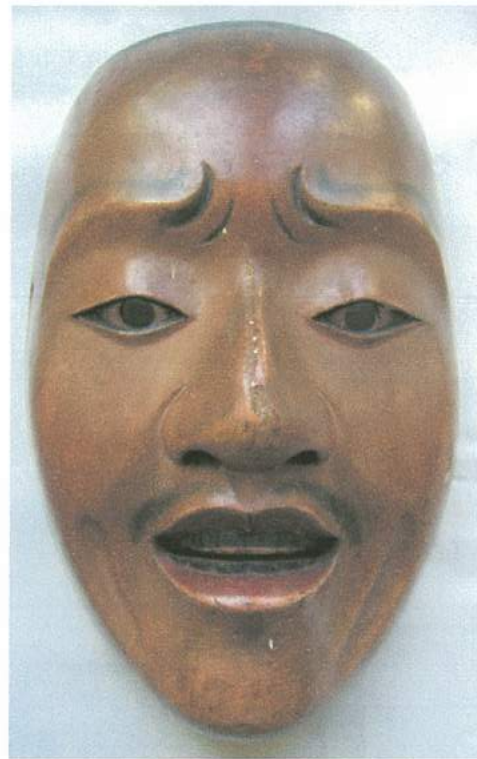
Détail de la partie droite de la coiffure



Détail de la partie gauche de la coiffure

Des attaches en crin ont également été placées pour maintenir la barbiche lors de la conservation du masque en réserve.

Le traitement du masque de Kantan s'est effectué de la même manière. Seules les petites taches noires correspondant à des projections de peinture ont été enlevées mécaniquement sous binoculaire.



3.2.2 La conservation dans les réserves

Suivant l'optique établi précédemment, comment envisager la conservation en réserve des œuvres qui ne sont pas présentées dans les collections permanentes tout en conservant leur spécificité culturelle si ce n'est en s'inspirant des traditions japonaises de l'art de l'emballage et de la conservation des masques Nô ? A cet égard, des boîtes en bois de Kiri ont été spécialement confectionnées au Japon par un fabricant spécialisé. Le Kiri est un bois particulièrement résistant à l'humidité et aux insectes; il est également très léger, ce qui fait que les boîtes ne sont pas lourdes à manipuler.



Les dimensions des boîtes sont de:

Masque de Sankôjô: int. 27,5 x 21,5 / ext. 23,5 x 29,8

Masque de Kantan Otoko: int. 24 x 18 / ext. 26 x 20

Masque de Waka-Onna: int. 24 x 18 / ext. 26 x 20

Des tissus de kimono en soie provenant d'une usine de fabrication artisanale de Kyoto ont permis la réalisation des coussins⁷⁹ qui enveloppent traditionnellement les masques Nô. Cependant, ces coussins n'ont pas été doublés avec de la soie blanche à cause de son coût excessif; un tissu d'aspect similaire, qui ne s'effiloche pas, a été choisi dans une matière composée de 100% de polyester.



Waka-onna

Sankôjô

Kantan

Les coussins sont des attributs importants dans la conservation traditionnelle des masques, témoignant de la préciosité et de la valeur des masques Nô. Cet aspect est donc un élément important à préserver pour respecter la conservation traditionnelle des masques Nô. Cependant, il semble préférable de ne pas conserver le masque de Sankôjô à l'intérieur du coussin, étant donné l'état de fragilité de la coiffure et les aspérités du bois au niveau des parties latérales qui risquent d'accrocher le tissu. Ainsi, nous pouvons envisager de poser le masque sur le coussin puis d'envelopper l'ensemble dans du papier bulle, avant la fermeture du couvercle pour stabiliser les masques.

⁷⁹ Un grand merci à Claire d'Izarny pour ses talents de couturière et pour l'aide apportée lors de la réalisation des coussins.

CONCLUSION

Tout au long de ce traitement, nous avons essayé de garder à l'esprit le contexte historique et culturel de l'objet. C'est en ce sens que nous avons été amenés à faire un compromis entre nos critères actuels de restauration et les notions traditionnelles japonaises.

Si l'approche initiale n'excluait pas un traitement global de conservation –restauration, les informations recueillies sur les procédés de fabrication n'ont cependant pas bouleversé fondamentalement le projet de traitement. L'idée d'intervenir de façon minimale sur le masque de Sankôjô en vue d'assurer sa conservation en état, s'est en effet très vite imposée. Cette optique se justifiait déjà du fait de l'état de conservation du masque et par l'ampleur des dégradations présentes (élément manquant, pertes de matière, usures de la couche picturale), qui n'incitaient pas à envisager un traitement de restauration plus poussé.

Le souci de l'aspect final du masque sur le plan esthétique est bien entendu à prendre en compte. Cependant, le bien-fondé du traitement vis à vis de la nature et de la signification du masque ne doit pas être sacrifié à de telle considération. D'autant plus que les masques ne sont pas destinés à être exposés dans les collections permanentes. Ces considérations et le souci de l'intégrité physique de l'objet m'ont donc amenée à réaliser un traitement exclusivement orienté dans le but d'assurer sa conservation.

La connaissance des masques Nô sur le plan matériel a été un long processus qui a nécessité d'importantes recherches tant au niveau des investigations "sur le terrain" qu'à travers la traduction des livres en japonais. Ces démarches étaient importantes pour comprendre le mode de fabrication de l'objet et les particularités de ce processus de création afin d'envisager un traitement de conservation adapté aux conditions matérielles tout en conservant à l'esprit la signification spirituelle de ce type d'objet.

En raison de l'optique retenue pour le traitement de ce masque, qui était d'assurer sa conservation, les opérations de restauration se sont limitées à un décrassage de la couche picturale. Ce parti pris a été nécessité par la complexité des procédés de dégradation intentionnels mis en oeuvre dans la fabrication des masques Nô, et l'incertitude qui découlait d'un tel traitement qui aurait pu nuire à l'intégrité du masque.

Tel qu'il se présente aujourd'hui, le masque de Sankôjô présente toujours un état altéré sur un plan visuel. On ne peut nier que cet aspect puisse être un jour préjudiciable à sa présentation au public dans un musée, vis à vis de l'appréciation esthétique de l'objet. Mais l'exposition du masque n'étant pas d'actualité dans l'immédiat, l'intervention n'avait pas pour objectif principal de répondre à un plaisir esthétique. Une approche plus spécifique par rapport à la présentation des masques Nô au public sera peut-être à envisager dans un temps futur.

Enfin, il faut noter qu'en raison de leur constitution initiale, les masques Nô sont des œuvres très fragiles, même après traitement. Il est donc indispensable d'être vigilant sur les conditions de conservation et les manipulations de telles œuvres.

CONCLUSION GENERALE

Le travail réalisé sur les masques Nô a été l'occasion d'aborder des problématiques d'ordre éthique concernant les différents aspects de la conservation-restauration immanents aux conceptions culturelles, économiques et politiques du Japon. L'étude de la déontologie japonaise et de son évolution dans l'époque contemporaine a montré que les écarts culturels entre les deux continents ne sont pas si éloignés que cela en matière de conservation-restauration, même si un long chemin reste encore à parcourir pour amener à une meilleure compréhension des codes culturels propres à chaque pays.

La réflexion autour de la nature de l'œuvre, de sa fonction et de ses significations – démarche qui devrait toujours précéder la réalisation d'un traitement de conservation et de restauration quelle que soit l'œuvre- constitue un préalable d'autant plus important que l'objet nous est inconnu dans une large mesure.

Cette étude a permis, dans la mesure de nos moyens et de notre expérience en ce domaine, de rassembler les sources concernant le Nô dans ses fondements théoriques et pratiques, la dimension spirituelle et matérielle des masques Nô, de cerner davantage le concept de patrimoine au Japon dans toute sa diversité, à travers l'analyse de la politique culturelle en vigueur dans ce pays. De cette manière, nous espérons avoir contribué à donner une idée un peu plus précise de ce type de création énigmatique et d'envisager d'une manière plus rigoureuse et respectueuse, la conservation et la restauration des masques Nô par la connaissance du processus de fabrication et les diverses particularités des techniques mises en œuvre.

Si le public semble manifester un regain d'intérêt pour l'art japonais, suscité par les expositions des œuvres asiatiques autour d'une thématique particulière, il a encore besoin d'approfondir sa connaissance des fondements et de l'histoire de la culture nipponne. Le caractère pédagogique et didactique du musée prend alors tout son sens. Si un effort doit être fait quant à la constitution d'une documentation qui soit la plus exhaustive possible, le développement de la communication entre les spécialistes de Nô, des acteurs, des collectionneurs, des conservateurs de musée et des restaurateurs, peut amener à compléter de manière constructive les connaissances sur les masques Nô, et permettre ainsi d'envisager des traitements plus respectueux de l'intégrité de l'objet.

Enfin, pour citer Coremans⁸², la conservation doit avoir priorité sur la restauration, *"... et cela avec d'autant plus de raisons que les principes en matière de restauration varient autant suivant la nature des œuvres que selon leur état de conservation (...)"*.

Par ailleurs, nous espérons que cette étude pourra étayer quelque peu les choix des traitements des restaurateurs qui auront à traiter ce type d'objet. Avec l'idée que la rencontre entre les masques Nô et les restaurateurs occidentaux soit aussi bénéfique et riche d'enseignements qu'elle l'a été pour moi.

⁸² P. Coremans, *La formation des restaurateurs*, Rapport présenté à la Septième conférence générale de l'ICOM, New-York, 1965.

GLOSSAIRE

AMATERASU-OMIKAMI

Déesse du soleil, ancêtre des chefs du clan Yamato, clan de la famille impériale.

AZUMA

Danse antique, caractérisée par un mouvement circulaire indiquant son origine populaire. Elle avait pour but de pacifier les Esprits et d'apporter la prospérité.

BESHIMI

Type de masque démoniaque "aux lèvres serrées".

BISHAMONTEN

Dieu japonais de la bonne fortune. Un des sept dieux de la Bonne Fortune (Shichifukujin).

BUGAKU

Danses accompagnées de musique, considérées comme une représentation traditionnelle à la cour impériale, dans les sanctuaires et dans les temples. Elles sont importées de Chine au 7^{ème} siècle, devenues synthèses des danses traditionnelles du Japon et des danses de la cour des T'ang .

BUNRAKU (ou ningyô jôri)

Spectacle de marionnettes japonaises, créé à la fin du 16^{ème} siècle par la réunion des ningyô, poupées ou figurines, du jôri, narrateur, et du shamisen, instrument à cordes.

BUSHI

Moine bouddhiste sculpteur professionnel.

DAIKOKU (Daikoku-ten : dieu de la richesse)

Dieu de la bonne fortune. Un des sept dieux de la Bonne Fortune. Egalement associé à la divinité shintoïste Ôkuninushi no Mikoto. Il dérive de la déité tantrique (bouddhique) indienne Mahakala. Vénéré dans certaines régions sous le nom de Ta no Kami (dieu du champ de riz). Vénéré par le peuple comme " divinité du foyer" avec Ebisu.

DAIMYO

Seigneur de l'époque féodal, à la tête d'une province.

DENGAKU

Représentation religieuse inspirée par les rites accomplis par les paysans lors du repiquage du riz et de la moisson.

DEZUKAI

Manière d'actionner les marionnettes de Bunraku. Un des trois manipulateurs est visible en kimono, les deux autres sont cachés par des voiles noirs.

EBISU (Dieu des marchand)

Divinité indigène japonaise de la Bonne Fortune et protecteur des marchands, des pêcheurs et des paysans. C'est l'un des sept dieux de la Bonne Fortune. Fils de deux déités shintoïstes, Izanagi no Mikoto et Izanami no Mikoto. Vénéré par le peuple comme "divinité de la cuisine" avec Daikoku

EDO

Capitale de l'Est, aujourd'hui Tokyo.
Epoque EDO, de 1603 à 1868.

GAGAKU

Danses accompagnées de musique orchestrale, provenant de la cour des T'ang en Chine. Ce terme désigne en même temps les danses et la musique de Bugaku, et une forme purement musicale, le kangen

GEZA

Orchestre placé à côté de la scène, utilisant des instruments imitant les sons du vent, de la neige, de la mer, etc.

GIDAYU-BUSHI

Récitation des textes du Bunraku.

GIGAKU

Forme ancienne de drame dansé, introduit au Japon vers le 7^{ème} siècle par le Coréen Mimashi, et caractérisé par l'emploi de masques très larges couvrant la tête.

GOFUN

Type de badigeon à base de carbonate de calcium, utilisé comme couche de fond avant l'application du décor d'un masque.

GOSECHI-NO-MAI

Danses propitiatoires exécutées dans l'ancien Japon lors de la fête des récoltes.

GYODO

Procession de danseurs dans les temples, portant de grands masques à l'image de différentes déités bouddhiques.

HAYATO

Danses exécutées par le clan des Hayato, gardiens du Palais de l'Empereur.

HASHIGAKARI

Pont ou passerelle qui relie les coulisses à la scène.

HYAKUJO

Acteurs professionnels du Sarugaku, liés à un sanctuaire.

HICHIRIKI

Flûte caractéristique de l'orchestre de Gagaku. originaire de Chine.

HINOKI

Bois de cyprès

HOTEI (Dieu du bonheur)

Dieu de la Bonne Fortune. Un des sept dieux de la Bonne Fortune.

INRO

Petite boîte à pharmacie portative attachée à la ceinture.

JORURI

Princesse, héroïne d'une romance récitée par les bardes professionnels. Nom général des ballades récitées par ces bardes. Nom des marionnettes actionnées pour illustrer ces récits.

KADO

voie de l'art floral

KAGURA

Littéralement "musique des dieux". Représentations rituelles très anciennes, issues du patrimoine de la religion populaire japonaise devenue religion d'État, le Shinto. On en trouve deux types: Mikakura (représenté à la cour) et Sato-kagura (représenté en dehors de la cour, et comprenant d'ultérieures subdivisions). Certains masques de Kagura, dont nombre d'entre eux figurent les dieux du Shintô (kami), ont été réutilisés dans le Nô.

KAKEGOE

cris ou interjections vocales

KAMI

Divinités shintoïstes comprenant des éléments animés et inanimés, des esprits ancestraux et des déités des défunts.

KAMIDANA

Littéralement "étagère des dieux". Etagère sur laquelle sont disposées des représentations de personnages populaires de bon augure comme Daikoku et Ebisu.

KANSHITSU

Laque sèche. Technique d'origine chinoise qui consiste à imprégner et recouvrir avec de la laque des tissus de chanvre sur des objets réalisés à partir d'une forme en bois.

KATSURA
Perruque

KATSURA-OBI
Bandeau

KATSURA MONO
pièce à perruque, 3^{ème} pièce d'une journée de Nô

KICHIJOTEN
Déesse de la Bonne Fortune et de la félicité. Un des sept dieux du Bonne Fortune.

KIO (ou sekio)
Trisulfure d'arsenic, pigment d'un jaune brillant.

KIRI (*Paulownia tomentosa*)
Bois de paulownia. Arbre à feuillage caduc de la famille des *Scrophulariaceae*, très répandu dans différentes régions du Japon. Utilisé pour la statuaire bouddhique et la fabrication des masques.

KIRI-MONO
5^{ème} et dernière pièce de Nô

KISHIN
Déité démoniaque.

KIYOMOTO
Forme de musique et de chant caractéristiques du théâtre Kabuki.

KOJIKI
Annales, chroniques des choses anciennes. Le livre le plus ancien écrit en japonais, compilation de mythes, généalogies et légendes, chronique du clan impérial

KOKEN
costumier accessoiriste

KOKUSO-URUSHI
mélange de sciure et d'urushi

KUGUTSU-MAWASHI
Forme ancienne du théâtre de poupées.

KUGUTSU-SHI
Manipulateur des poupées.

KUMEMAI
Danses des Kume, clan de soldats et de chasseurs.

KUSEMAI
Chanson populaire de la région de Nara et de Kyoto, accompagnant une danse parfois incorporée dans le Nô.

KUMI-MONO
Nô de la réalité

KYOMOTO-BUSHI
Musique et chant de théâtre Kabuki, créés en 1814 par Kiyomoto Enju, très appréciés par le public populaire.

KYOGEN
Comédie ou farce (pas toujours masquée) intercalée dans le Nô.

MAI
Danse dans le Nô

MEN

"Visage" ou "masque"

MEN-ATE

Petits tampons placés entre le visage de l'acteur et le masque pour incliner le masque

MIKAGURA

Danse rituelle exécutée à la cour. Devint un divertissement laïc à partir du 16^{ème} siècle.

MUGEN-NO

Nô du rêve

MUGI-URUSHI

Mélange d'urushi et de farine de riz.

NAGA-UTA

Chant accompagnant la danse dans le Kabuki.

NARA

Bois de chêne.

NEGORO-NURI

Technique de laquage qui vit le jour au 13^{ème} siècle dans le temple de Negoro (préfecture de Wakayama). Elle consiste en une couche de laque rouge étendue sur de la laque noire.

NETSUKE

Petite breloque sculptée en ivoire, en bois, ou autres matériaux que l'on attache à une boîte à pharmacie.

NO (ou Nôgaku)

Drame lyrique classique (habituellement masqué), créé au 14^{ème} siècle par deux auteurs, Kan'ami et son fils, Zeami.

OKAME

Déesse de la gaîté et de la bonne humeur. Personnage populaire d'origine shintoïste, représentant une femme de la campagne jovial et joufflu. Elle peut avoir différents noms: Ofuku, Otafuku, Ota Gozen. Associée à la divinité shintoïste Ama no Uzumi no Mikoto.

ONI

Ogre, démon ou diable.

Créature populaire japonaise à l'aspect monstrueux qui figure souvent dans les contes populaires, les légendes et les proverbes.

OTAFUKU

Nom donné à un type de *chagama* (bouilloire) ronde, associée à Otafuku, la beauté villageoise aux joues rebondies.

RYUTEKI

Flûte traversière utilisée dans le Gagaku, originaire de Chine.

SANGAKU

« Divertissements mêlés », venus de Chine avec le Bugaku, exécutés à titre d'intermèdes et très tôt proscrits à la Cour en raison de leur vulgarité. Leur nom devint, dans l'étymologie populaire, Sarugaku, « danses de singes ».

SABI-URUSHI

mélange de laque et d'argile pulvérisée, utilisée dans les apprêts des laques ou la surélévation des motifs

SHIPPAKU

Technique de dorure par application de feuilles d'or sur une couche laque.

SARUGAKU

Représentation provenant de Chine dont le répertoire incorpore des jongleries et des acrobaties. Évolution du terme précédent, Sangaku, genre dramatique d'où naîtra ultérieurement le Nô.

SARUTAHIKO

Dieu terrestre, qui marche souvent à la tête des processions rituelles.

SHINTOISME

Religion indigène japonaise basée sur d'anciennes croyances animistes.

SHITE

Personnage masqué du Nô.

SHOCHIKUBAI

Littéralement "pin, prunier, bambou". Symboles de félicité, de longévité et de bonne fortune. Dits aussi "Trois Amis de l'hiver". Souvent représentés ensemble comme motifs décoratifs sur des laques, des étoffes, etc.

SHU

Cinabre ou sulfure de mercure, pigment rouge utilisé dans la fabrication de la laque.

SHURA-MONO

2ème pièce d'une journée de Nô – vient du terme "ashura", guerrier mort au combat.

SUGI

Bois de Cryptomeria.

SUMI

Encre noire

TENGU

Dieu de la montagne, au nez long, au masque rouge, marchant en tête des processions rituelles.

TOKIWAZU

Musique et chant du kabuki créés à Edo en 1747.

TSUBA

Garde de sabre

URUSHI

Laque extraite de l'arbre *Rhus vernicifera*, de la famille des Anacardiaceae (communément dit au Japon "urushi no ki", arbre à laque).

UTAI

Terme technique désignant le texte d'un drame ou le chant du chœur.

UZUME-NO-MIKOTO

Déesse qui dansa devant la grotte céleste où la déesse du Soleil s'était retirée. Les acteurs japonais considèrent Uzume comme leur ancêtre à tous.

WAJIMA NURI

Technique de laquage qui a vu le jour au 14^{ème} siècle à Wajima (préfecture d'ishikawa). Mélange de terre brûlée, de pâte de riz et de laque, créant une surface résistante, épaisse et opaque.

WAKI

Personnage non masqué qui introduit le Nô.

YAMATO

Langue primitive du Japon.
Le Yamato tardif désigne la période historique qui s'étend de 552 à 710.

YÛGEN

Charme subtil, beauté mystérieuse et tranquille, idéal des arts japonais.

BREFS RAPPELS HISTORIQUES

Les origines et la culture Jōmon (5000 avant J.-C.- 200 avant J.-C.)

Cette culture ancienne est caractérisée par "une poterie à décor de marques de cordes". Cette dénomination définit les monticules servant de dépôts et "sakumon" (décor de marques de cordes), les motifs imprimés sur la poterie. Ce terme est remplacé dans les années 1920 par celui de Jōmon, qui sera employé pour désigner toute la période de production des céramiques.

Retrouvés dans le nord de Honshū, des éléments de poteries datant de 7000 av J.-C., attestent d'une civilisation très ancienne, composée de petits groupes de chasseurs et de pêcheurs connaissant déjà la céramique.

L'habitat était composé de huttes rondes, à demi enterrés dans la terre (*tateana*), à toiture sommaire composée d'herbes et de feuillages. Les sépultures existaient déjà, et les morts étaient enterrés en position accroupie. L'usage de quelques instruments à base d'os ou de pierre donne peu d'indications sur une activité basée essentiellement sur la pêche et l'agriculture.

La période Yayoi (200 avant J.-C. – 200 après J.-C.)

Cette courte période (400 ans) marque un bouleversement dans l'histoire du Japon: partie de Kyūshū, au Sud du Japon, la civilisation va remonter progressivement vers le Nord et recouvrir l'ancienne civilisation Jōmon.

Probablement issue de groupes d'émigrants venus de la Corée et de la Chine, cette civilisation apporte la riziculture irriguée, l'usage du fer et du bronze, le cheval, et l'établissement de véritables royaumes organisés. Les hameaux se groupent le long des cours d'eau et l'usage du métal améliore le rendement agricole. Puis des principautés apparaissent et les villages doivent d'entourer de fortifications et de fossés. Les maisons sont surélevées, avec des murs en terre battue et des toits de chaume. Les habitants utilisent l'art du tissage pour réaliser leurs vêtements; l'agriculture progresse. Mais cette civilisation va progressivement être à son tour remplacée par une nouvelle vague d'immigrants venus de Corée: la culture des Kofun (dit également "l'époque des grandes sépultures" - 250 à 552 ans). Une particularité de cette culture est la forme donnée aux sépultures des souverains du Yamato. Ces gigantesques tumuli (jusqu'à 600 mètres de long) sont en forme de "trous de serrures" appelées "Kofun". A l'intérieur, des poteries en terre cuite représentant des guerriers sont disposées tout autour de la tombe, pour garder le défunt. La religion primitive du Japon, le shintoïsme, apparaît à cette période.

L'Etat du Yamato se développe rapidement. Dès 450, la majeure partie du Japon (sauf le Nord) et une partie de la Corée du Sud sont soumis. En 552, l'introduction du bouddhisme marque une étape primordiale dans la construction du Japon. En 594, le prince Shōtoku Taishi l'impose comme religion d'Etat et pose également, en 604, les principes moraux et juridiques de l'Etat nippon. Ceci permet au chef de clan Nakatomi de prendre la tête du Japon sous le nom de Fujiwara. Après la mort du régent, l'effort d'organisation est poursuivi: découpage administratif, création de fonctionnaires, systèmes de code, de fiscalité, réglementation agraires, tandis que fleurissent les pagodes et les fondations bouddhiques.

La période Nara (710 - 794)

En 710, l'impératrice Gemmei décide d'établir la cour du Yamato à Nara, qui devient la capitale d'un bouddhisme aristocratique et monastique. Pas moins de six sectes vont chercher à influencer de plus en plus la politique de l'empereur. Le Japon envoie en Chine des étudiants en formation et reçoit des moines chinois pour organiser les monastères. Des temples en bois sont construits. Toutes les techniques chinoises sont rapidement assimilées. A titre d'exemple, le Bouddha du temple Todaiji, coulé en bronze en 752, mesure 16 mètres et pèse environ 500 tonnes.

C'est à cette époque que date les premiers éléments de la littérature japonaise. Les deux premiers textes sont historiques: le Kojiki (712) et le Nihon Shoki (720) décrivent l'histoire de la création du monde puis de la dynastie régnante, fondée par les descendants d'Amaterasu (sanctuaire d'Ise) et le ralliement des descendants de Susanoo (sanctuaire d'Izumo). Cette période est importante car elle marque les premiers fondements de la construction de l'unité nationale.

En 784, exaspéré par les pressions que lui font subir les six sectes bouddhistes, l'empereur Kammu décide de partir de Nara pour une nouvelle capitale appelée Heian (Kyoto).

La période Heian (794 - 1185)

La création de la nouvelle capitale marque le début d'une période de développement artistique et intellectuel. C'est également le début d'une période qui se caractérise par la naissance et le développement des grands domaines, ainsi que la domination des grandes familles.

Pendant longtemps, le pouvoir réel appartient à la famille Fujiwara, mais celle-ci va perdre une partie de son importance au profit des "empereurs retirés" dans un couvent qui manipulent le pouvoir. Puis, une nouvelle famille monte en puissance: les Taira (ou les Heike), pour être finalement écrasée par les Minamoto (ou Genji).

Cette période voit les liens avec la Chine se distendre pour disparaître progressivement. La pensée japonaise prend alors son autonomie, développant deux écritures: le Katakana (vers 775) et le Hiragana (vers 800).

Le Bouddhisme donne naissance à de nombreuses sectes religieuses dont les plus importantes sont les sectes Tendai et Shingon. La cour, qui ne gouverne pas mais reste gardienne de la prospérité par la pratique des rites sacrés, devient un grand centre de développement artistique (jardins, monuments en bois) et littéraire.

La période Kamakura (1185 - 1336)

En 1185, Minamoto no Yoritomo écrase les Taira, se faisant nommer "Shôgun" (général en chef) par la cour. Il installe alors un gouvernement militaire dit "Bakufu" à Kamakura, loin de Kyoto et près de l'actuel Yokohama. Deux administrations vont se superposer: celle de l'empereur et celle du Shôgun qui dispose de la force et de nombreux biens confisqués aux Tairas et à leurs partisans. Les intendants du Bakufu vont progressivement prendre le pouvoir et l'aristocratie est supplantée par la classe des guerriers.

L'événement le plus important de cette période est l'attaque mongole. Ayant annexé la Corée en 1278, les Mongols débarquent à Kyûshû en 1274 mais perdent la guerre, ce qui donne lieu à une nouvelle attaque en 1281. Ces luttes déstabilisent la société et l'empereur reprend le pouvoir. Mais, à l'issue d'une brève restauration, l'empereur abdique en 1331 au profit des Ashikaga.

Le commerce et l'artisanat se développe parallèlement à cette période tourmentée. De nombreuses sectes voient le jour: l'amidisme et le Zen, très prisé par les guerriers. La littérature romantique et la composition des poèmes de l'ère Heian fait place aux récits épiques des guerriers ("Le Dit des Heike").

La période Muromachi (1336 - 1568)

Ashikaga Takauji est proclamé Shôgun en 1338 et s'installe à Kyôto dans le quartier de Muromachi. Mais le règne des Ashikaga n'est pas facile: guerre civile entre deux prétendants au trône impérial, révoltes paysannes; guerres de succession. Le rôle de la cour devient symbolique et les grands domaines aristocratiques se désagrègent. Les gouverneurs militaires organisent leurs propres armées.

Cependant, cette situation difficile n'empêche pas le développement des villes et l'artisanat de luxe; l'agriculture progresse également: des statuts de paysans indépendants apparaissent. Le commerce international est conçu comme du pillage en mer et sur les côtes chinoises et limitent beaucoup l'expansion maritime de la Chine.

Pendant cette période trouble, les temples Zen, les cérémonies de thé et l'ikebana créent des lieux de recueillement, de culture et d'art tandis que la plupart des monastères se transforment en citadelles et les moines en guerriers. Certaines expressions artistiques se popularisent comme le Nô et le Kyôgen.

La fin de cette période voit l'irruption des européens qui apportent le catholicisme et les armes à feu. Les premiers arrivants sont des jésuites liés au Portugal. En 1585, il y a plus de 100 missionnaires au Japon.

La période Momoyama (1568 - 1615)

Cette période est considérée comme celle représentant l'unification du Japon. Lassé par un siècle de guerres civiles, trois généraux vont permettre au Japon de trouver une unité nationale: Oda Nobunaga conquiert le centre de l'Archipel, et notamment Kyôto. Mais celui-ci est assassiné en 1582; son action est reprise par Toyotomi Hideyoshi qui tente de rallier quelques grands féodaux. Il se fait construire un grand palais à Osaka et poursuit les réformes qui sont marquées par l'interdiction du catholicisme au Japon. Sa mort en 1598 déclenche une guerre pour la succession au pouvoir; le lieutenant de Hideyoshi, Tokugawa Ieyasu, sort vainqueur de cette bataille et se fait proclamer Shôgun en 1603.

Les monastères bouddhiques disparaissent dans les flammes; le commerce est favorisé et les mesures sont unifiées.

L'époque Edo (1603 - 1868)

Les Tokugawa s'installent à Edo (actuellement connu sous le nom de Tokyo) et vont gouverner pendant deux siècles et demi, après la destruction du château de Toyotomi Hideyoshi à Osaka et l'élimination de tous les descendants de ce dernier.

Le pays se ferme complètement à l'étranger en 1640. Apparaît alors un gouvernement fortement centralisé qui va structurer et codifier tous les aspects de la vie du pays. Les villes deviennent alors une force économique importante tandis que la population campagnarde, exploitée, décimée par les famines et les épidémies, ne croît plus. La répartition des richesses, de plus en plus inégale, provoque de nombreuses révoltes, malgré des essais de réformes à partir de 1830.

Edo est une grande période artistique qui voit naître le Kabuki, le Bunraku, les haikus (petits poèmes) et les estampes ukiyo-e. Pourtant cet isolement ne résista pas aux puissances occidentales qui, dès 1853, obligèrent le Japon à s'ouvrir, mettant ainsi un terme au règne des Tokugawa. En 1868, le jeune empereur Meiji reprend le pouvoir que les militaires lui avaient confisqué.

L'ère Meiji (1868 - 1912)

La retraite du Shōgun ne cause pas de guerre à cause de la démission du dernier des Tokugawa, Yoshinobu. Ses pouvoirs sont transférés à l'empereur qui n'a alors que trois ans. Un régent et un gouvernement réformiste prennent donc le pouvoir. Une charte en cinq articles confirme alors le maintien de l'ouverture aux étrangers et la création d'un nouveau système de gouvernement. La restauration impériale de l'ère Meiji bouleverse la vie japonaise. Le nouveau gouvernement se lance rapidement dans un vaste programme de réorganisation et de modernisation du pays, souhaitant pouvoir traiter sur un pied d'égalité avec les pays occidentaux. L'administration et le système éducatif prennent modèle sur l'Europe; des bourses universitaires et des voyages d'études sont offerts aux jeunes étudiants; les enseignants et les techniciens occidentaux sont invités au Japon.

Cependant, les militaires se précipitent dans la modernisation. En peu de temps, ils acquièrent une puissance suffisante pour écraser la Chine en 1894; la flotte russe est anéantie dans le détroit de Tsushima en 1905 et la Corée annexée en 1910.

LISTE DES PRINCIPAUX ORGANISMES DE RECHERCHE SUR LE NÔ ET LE PATRIMOINE AU JAPON			
NOMS DE L' ORGANISME	ADRESSES	TELEPHONE	CONTACTS
Tokyo National Research Institute of Cultural Properties	13 - 43 UENO Park, Tai-Tu, Tokyo 110 - 8713 Japon	tel: 03 - 3823 - 2241 fax: 03 - 3828 - 2434	http://www.tobunken.go.jp contact: Professeur Sadatoshi Miura, director of conservation science department miura@tobunken.go.jp
Nara National Research Institute of Cultural Properties	2 - 9 - 1 Nijo-cho Nara 630 - 8577 Japon	Tel: 0742 - 34 - 3931 Fax: 0742 - 30 - 6730	http://www.nabunken.go.jp
International Research Center for Japanese Studies	3 - 2 Oeyama-cho, Goryo, Nishikyo-ku Kyoto 610 - 1192 Japon		http://www.nichibun.ac.jp
Urushi institute of research and restoration			
Secrétariat d'Etat à la culture - Japon	TOKYO-312 - KASINIGAZEKI CHIODAKI		
Agence des Affaires culturelles au Japon (Bunkachō)	2 - 5 - 1 marunouchi Chiyoda-ku Tokyo 100 - 8959	Tel: 03 - 5253 - 4111	http://www.bunka.go.jp

NHK International INC.	7 – 13 Udagawacho Shibuya-Ku Tokyo 150 – 0042 Japon	Tel: 81 – 3 – 3481 – 1653	http://www.nhkint.or.jp/
Kokusai Engeki Kyokai Nihon Center / Japanese Center of International Theatre Institute (ITI)	c/o National Noh Theatre 4-18-1 Sendagaya Shibuya-Ku Tokyo 151 – 0051	Tel: +81 (3) 3478 2189 Fax: +81 (3) 3478 7218	http://www.ceres.dti.ne.jp/ e-mail: iti@ceres.dti.ne.jp
Japan Theatre Arts Association National Noh Theatre	4-18-1 Sendagaya Shibuya-KU Tokyo 151 – 0051	Tel: +81 (3) 3478 7881 Fax: +81 (3) 3478 7881	http://www.member.nifty.ne.jp/itaa e-mail: LEPO7304@nifty.ne.jp
Kokuritsu Nohgaku-dô / Tosho Etsuranshitsu (National Noh Theatre; Documentation Service)	4-18-1 Sendagaya Shibuya-KU Tokyo 151 – 0051	Tel: +81 (3) 3423 1331 Fax: +81 (3) 3423 1330	http://www.ntj.ac.go.jp
Association for Japanese Noh plays (Tokyo, Japan) c/o Ginza Noh theatre Bld.	6-5-15 Ginza Chuo-ku Tokyo 104 – 0061	Tel: +81 (3) 3574 6441 Fax: +81 (3) 3574 6442	http://www.theatrelibrary.org/sibmasjidpac
Hôsei Daigaku Nohgaku Kenkyujo (Hôsei University ; Institute of Nohgaku Studies – date founded in 1952)	2 -17 -1 Fujimi Chiyoda-ku Tokyo 102	Tel: +81 (3) 3264 9815 Fax: +81 (3) 3264 9607	

QUELQUES COLLECTIONS DE MASQUES NO DANS LE MONDE			
The Tokugawa Art Museum (founded in 1935) Collection:	1017 Tokugawa – Cho Higashi-Ku Nagoya – Aichi-Ken 461	Fax: 81 (52) 935 94 44	http://www.cjn.or.jp/tokugawa/english
Nôgaku Shiryôkan (museum of Noh artefacts)	175 Kawara-machi Susanna-chi taki-gun Hyogo 669 - 23	Tel: +81 (795) 523 513 Fax: +81 (795) 525 718	http://www.theatrelibrary.org/sibmas/npac
Musée Hikone-jo			http://www.longlife.city.hikone.shiga.jp/museum
Musée Fukuoka city	1 – 6 Ohori-koen park Chuc-Ku Fukuoka SHI 810 – 0051 Japan	Tel: 092 – 714 - 6051	http://www.fukuoka-art-museum.jp
Musée Negoro temple	Negoro, Iwade-Cho Naka-gun Wakayama 649 - 6202	Tel: 736 – 62 – 1144 Fax: 736 – 62 - 1044	
Musée Mitsui-bunko	5 – 16 – 1 Kami Takada Nakano-Ku - Tokyo 164 - 0002	Tel: 33 3 - 97 - 2211	
Eisi Bunko Foundation (Tokyo, Japan)	1 - 1 – 1 Mejirodai Bunkyo-ku Tokyo	Tel: 941 - 0890	
Tsubouchi Hakase Kinen engeki Hakubutsukan - WASEDA University	Tsubouchi Memorial Theatre Museum 1 – 6 – 1 Nishi-Waseda Tokyo 169 - 50		
Shôsô-in Treasure House (founded in 752) Collection: Gigaku masks	129 Zoshi-cho Nara, Nara-ken	Tel: +81 (742) 262 811	
Kasuga Taisha Treasure House Collection: Bugaku masks	Kasugano-cho Nara, Nara-ken	Tel: +81 (742) 227 788	

Quelques collections de masques Nô dans le monde . . .

Museum Der Kulturen de Bâle	Augustinergasse 5 CH - 4001 Basel	Tel: +41 61 266 55 00 Fax: +41 61 266 56 05	http://www.museenbasel.ch
Musée d'Histoire de Berne	Helvetiaplatz 5 3005 Berne	Tel: +41 31 350 77 11 Fax: +41 31 350 77 99	http://www.bhm.ch info@bhm.ch
Musée Rietberg	Villa Wesendonck Gablerstr. 15 8002 Zurich	Tel: (01) 202 45 28	http://www.rietberg.ch
Musée du Cinquantenaire	Parc du Cinquantenaire 1000 Bruxelles	Tel: 02741 72 11	http://www.kmkg-mrah.be
Musée National des Arts asiatiques - Guimet	6, place d'Iéna 75 016 Paris	Tel: 01 56 52 53 00	http://www.museequirimet.fr
Musée George Labit	17, rue du Japon 31 400 Toulouse	Tel: 05 61 14 65 50	
Pitt Rivers Museum	South parks Road Oxford OX 13 PP	Tel: 01865 270 927 Fax: 01865 270 943	http://www.prm.ox.ac.uk
Los Angeles County Museum of Art - LACMA	5905 Wilshire Boulevard Los Angeles, CA 90036	323 - 857 - 6000 323 - 857 - 0098	http://www.lacma.org

VOLUME II

TABLE DES MATIERES

SOMMAIRE DU VOLUME I	-----	p.1
SOMMAIRE DU VOLUME II	-----	p.4
SOMMAIRE DU VOLUME III	-----	p.6

3^{EME} PARTIE : LA PERCEPTION OCCIDENTALE

INTRODUCTION	-----	p.9
1. LA PERCEPTION OCCIDENTALE	-----	p.11
1.1. LE NO VU D'AILLEURS	-----	p.11
1.1.1. Le Nô dans le monde contemporain	-----	p.11
1.2. LA PERCEPTION DU NO EN OCCIDENT	-----	p.14
1.2.1. Le masque Nô comme signifiant pour un public occidental	-----	p.15
1.2.2. Un objet à statut multiple	-----	p.16
2. LES COLLECTIONS D'ART JAPONAIS EN OCCIDENT	-----	p.19
2.1. PREMIERE RENCONTRE AVEC L'ART JAPONAIS	-----	p.19
2.1.1. Les premiers collectionneurs	-----	p.21
2.1.2. Emergence des collections en Europe	-----	p.22
2.1.3. Les grandes ventes des collections en France	-----	p.23
2.1.4. Le renouveau des collections en France	-----	p.24
2.1.5. Les collections particulières de masques Nô en France	-----	p.24
♦ Les ventes aux enchères	-----	p.27
3. LES MASQUES NO DANS LES MUSEES EN EUROPE	-----	p.31
3.1. LES MUSEES: DES LIEUX DE TRANSMISSION AU PUBLIC	-----	p.31
3.1.1. La présentation des masques Nô dans les musées	-----	p.32
3.1.2. Quelques réflexions sur la présentation des masques	-----	p.36
♦ La muséologie	-----	p.36
3.1.3. La conservation des masques dans les musées occidentaux	-----	p.40
♦ Les conditions de conservation des collections ethnographiques	---	p.41
♦ La conservation préventive	-----	p.44
3.2. LA CONSERVATION CURATIVE ET LES MASQUES NO:		
QUELQUES REFLEXIONS THEORIQUES	-----	p.47
3.2.1. Les risques de dégradation	-----	p.53

3.2.2.	Les procédés de dégradation intentionnels	-----	p.55
3.2.3.	La réintégration	-----	p.58

CONCLUSION	-----	p.69
------------	-------	------

4^{ème} PARTIE : LES MASQUES Nô DU MUSEE ROYAL DE MARIEMONT

1.	LE MUSEE ROYAL DE MARIEMONT	-----	p.71
----	-----------------------------	-------	------

2.	PRESENTATION DES TROIS MASQUES Nô	-----	p.73
----	-----------------------------------	-------	------

2.1.	LE MASQUE DE SANKOJO	-----	p.73
------	----------------------	-------	------

2.1.1.	Description	-----	p.73
2.1.2.	Pièces dans lesquelles le masque est porté	-----	p.74
2.1.3.	Analyse comparative	-----	p.75

2.2.	LE MASQUE DE KANTAN OTOKO	-----	p.78
------	---------------------------	-------	------

2.2.1.	Description	-----	p.78
2.2.2.	Pièces dans lesquelles le masque est porté	-----	p.79
2.2.3.	Analyse comparative	-----	p.79

2.3.	LE MASQUE DE WAKA ONNA	-----	p.81
------	------------------------	-------	------

2.3.1.	Description	-----	p.81
2.3.2.	Pièces dans lesquelles le masque est porté	-----	p.82
2.3.3.	Analyse comparative	-----	p.82

2.4.	AVIS D'UN ACTEUR DE Nô	-----	p.83
------	------------------------	-------	------

3.	RAPPORT DE TRAITEMENT	-----	p.84
----	-----------------------	-------	------

3.1.	LES CONSTATS D' ETAT	-----	p.84
------	----------------------	-------	------

3.1.1.	Sankôjô	-----	p.84
	♦ Le bois	-----	p.84
	♦ Schéma "Localisation des altérations au revers"	-----	p.86
	♦ La couche picturale	-----	p.87
	♦ Le crin	-----	p.91
	♦ Schéma "Localisations des repeints et des usures"	-----	p.93
	♦ Schéma "Localisations des pertes de matières et des soulèvements"	-----	p.94
	♦ Dossier scientifique	-----	p.95
3.1.2.	Kantan Otoko	-----	p.98
	♦ Le bois	-----	p.98
	♦ Schéma "Localisation des altérations au revers"	-----	p.100
	♦ La couche picturale	-----	p.100

♦ Schéma "Localisation des altérations de la couche picturale"	p. 103
♦ Waka Onna	p. 104
♦ Le bois	p. 104
♦ Schéma "Localisation des altérations au revers"	p. 105
♦ La couche picturale	p. 106
♦ Schéma "Localisation des altérations de la couche picturale"	p. 107
<hr/>	
3.2. LES ORIENTATIONS DU TRAITEMENT	p. 108
3.2.1. Quelques éléments de réflexion	p. 108
<hr/>	
3.3. LE TRAITEMENT	p. 111
3.3.1. Sélection d'un adhésif	p. 111
3.3.2. La conservation des masques en réserve	p. 114
<hr/>	
CONCLUSION	p. 116
<hr/>	
CONCLUSION GENERALE	p. 117
<hr/>	
GLOSSAIRE	p. 118
<hr/>	
BREFS RAPPELS HISTORIQUES	p. 123
<hr/>	
LISTE DES PRINCIPAUX ORGANISMES DE RECHERCHE SUR LE NO ET LE PATRIMOINE AU JAPON	p. 126
<hr/>	
QUELQUES COLLECTIONS DE MASQUES NO DANS LE MONDE...	p. 128
<hr/>	
TABLE DES MATIERES DU VOLUME II	p. 130
<hr/>	
BIBLIOGRAPHIE	p. 133

BIBLIOGRAPHIE

Avertissement:

- Correspond à des livres
- ◆ Correspond à des revues

LE NÔ

Ouvrages de référence:

- Sieffert René, *Théâtre classique*, Arts du Japon, POF (Publications orientalistes de France), 1997.
- Sieffert René, *La tradition secrète du Nô*, suivi par "Une journée de Nô", traduction commentée des traités de Zeami, collection Connaissance de l'Orient, Gallimard / UNESCO, 1960 pour la traduction française, 1985 (2^{ème} édition).
- Martzel Gérard, *Le dieu masqué - fêtes et théâtre au Japon*, Collection Bibliothèque Japonaise, POF, Paris, 1982.
- Nakamura Yasuo, *Noh: the classical theater*, Walker, Weatherhill, 1971.

- *La lande des Mortifications: 25 pièces de Nô*, 25 pièces de Nô, traduit du japonais, présenté et annoté par Armen Godel et Kanô Koichi, Connaissance de l'Orient, Gallimard, 1997.
- Brandom James R., *The place of Nô in world theatre*, dans International Symposium on the Conservation and Restoration of Cultural Properties: Nô, its transmission and regeneration", Tokyo National Research Institute of Cultural Properties, 1991, p.1 - 23.
- Champault François, *Japon et ethnoscénologie, quelques considérations linguistiques*, dans La scène et la terre: Questions d'ethnoscénologie II, Internationale de l'imaginaire, nouvelle série, n°5, Maison des Cultures du monde, Babel, p.237 - 243.
- Armen Godel, *Le maître de Nô*, éd. Question de / Albin Michel, n°78, Paris, 1989.
- Daiji Maruoka et Tatsuo Yoshikoshi, *Noh*, traduit du japonais par Don Kenny, collection Color Book, Hoikusha Publishing, 1983.
- Komparu Kunio, *The Noh theatre, principles and perspectives*, Weatherhill / Tankosha, 1983, p.224 - 239.
- Martzel Gérard, *La fête d'Ogi et le Nô de Kurokawa*, Collection Bibliothèque Japonaise, POF, Paris, 1982.
- Paul Arnold, *Le théâtre japonais*, collection Dionysos, Petite encyclopédie du théâtre, 1974.
- Renondeau Gaston, *Nô*, Maison Franco-japonaise, 1954.
- ◆ Komparu Yasuyuki, *La voie des armes et arts martiaux dans le théâtre Nô*, dans DARUMA, revue d'études japonaises, spécial Art martiaux n°8/9, Automne 2000/printemps 2001, p. 83 à 102.
- ◆ Nihon Keizai Shimbun, *L'art du Nô ou la science du Beau*, Courier International, n°413, 1 au 7 octobre 1998.
- ◆ Lelaurin H., *Le Nô*, dans Bulletin de l'Association franco-japonaise, n°5, juin 1984.
- ◆ Tamba Akira, *La signification symbolique des cris dans la musique du théâtre Nô*, dans Bulletin de l'Association franco-japonaise, n°43, janvier 1994, p.4 - 7

<http://www.artsci.wustl.edu/~rlneblet/noh/>
<http://www.hinoki-shoten.co.jp/>

LES MASQUES NŌ

Ouvrages de référence:

- Toru Nakanishi, Kiyonori Komma, *Noh Masks*, traduction anglaise par Don Kenny, collection Color books, Hoikusha, Japon, 1983.
- Komparu Nobutaka, Masuda Shozo, *Nomen nūmon (introduction aux masques Nō*, Heibonsha, Tokyo, 1984. (en japonais)
- Horii Yasuemon et Masuda Shozo, *Les masques de Nō*, 3 Vol., Editions Tankosha, 1998. (en japonais)
- Suzuki Kaiun, *Nō no omote*, 2 Vol., Editeur Wanya Shoten Tokyo, 1960 pour la 1^{ère} édition. (en japonais)

- Berthier François, *Masques et Portraits*, Arts du Japon, POF, Paris, 1957.
- Erich Herold, Libuse Boheckova, Olga kandertvoya, Hana Knizkova, Stanilas Novotny, *Les masques*, adaptation française par Etienne Léthel, éd. Grund, 1994 (2^{ème} tirage), p.190 – 221.
- Gregory Irvine, *Japanese masks: rituals and drama*, dans *Masks: the art of expression*, Mack John éd., Londres, British Museum Press, 1994, p.129 – 149.
- Hata Hisashi, *Use of the mask in Nō and Kyōgen*, dans *International Symposium on the Conservation and Restoration of Cultural Properties: masked performances in Asia*, Tokyo National Research Institute of Cultural Properties, 1987, p.154 - 163.
- Kitagawa Sanshiro, *Nō nō omote*, Heibonsha, Tokyo, 1964. (en japonais)
- Morita J., *Nō no Omote (masques de Nō)*, 2 vol, Haga Geijutsu Sōsho, Tokyo, 1981.
- Nakamura Yasuo, *Nō to Nōmen no sekai (le monde du Nō et des masques de Nō*, Tan Kōsho, Tokyo, 1962. (en japonais)
- Nishima Kyotaro, *Bugaku masks*, Tokyo: Kodansha International, 1978.
- Perzinsky Fredierich, *Les masques japonais*, 2 vol., éd. De Gruyter and Co, Berlin, 1925.
- Tamba Akira, *The use of masks in the Noh theatre*, dans *The World music*, 1980.
- Tanabe Saburosuke, *Various aspects of demon masks and their development as Nō masks*, dans *International Symposium on the Conservation and Restoration of Cultural Properties: masked performances in Asia*, Tokyo National Research Institute of Cultural Properties, 1987, p. 81 – 90.
- ◆ Erhard Stiefel, *créateur de masques*, Dossier spécial dans *AS / Actualité de la scénographie* n° 115, février 2001.
- ◆ Erhard Stiefel, *l'homme aux masques*, dans *Le Monde*, 14 mars 1997.
- ◆ Garaix Jean-Paul, *Nō-no-Omote: Koomote*, dans *Bulletin de l'Association Franco-Japonaise*, n°81, été 2003, p.2 – 8.

- ◆ Garaix Jean-Paul, *Essai de classification des masques de Nô*, dans Bulletin de l'Association Franco-Japonaise, n°81, été 2003, p.9 – 13.
 - ◆ Garaix Jean-Paul, *Nô-no-Omote: Quelques vérités premières (ou dites telles) à propos des masques de théâtre japonais*, dans Bulletin de l'Association Franco-Japonaise, n°71, n° spécial, 2001, p.54 – 57.
 - ◆ Garaix Jean-Paul, *Nô-no-Omote: Chujo, masque célèbre d'un jeune guerrier*, dans Bulletin de l'Association Franco-Japonaise, n°66, septembre 1999, p.20 –30
 - ◆ Garaix Jean-Paul, *Ce qu'on écrivait à propos des masques Nô au début du siècle*, dans Bulletin de l'Association Franco-Japonaise, n°66, septembre 1999, p.31 –34.
 - ◆ Garaix Jean-Paul, *Nô-no-Omote: "Hannya" le plus célèbre des masques de Nô*, dans Bulletin de l'Association Franco-Japonaise, n°57, juillet 1997.
 - ◆ Balet J.C, *Essai historique et critique sur le théâtre japonais et principalement sur le Kabuki*, dans Bulletin de l'Association Franco-Japonaise, n°49, juillet 1995, p.5 – 23.
 - ◆ Garaix Jean-Paul, *Le Kyôgen et ses masques*, dans Bulletin de l'Association Franco-Japonaise, n°43, janvier 1994, p.27 – 38.
 - ◆ Garaix Jean-Paul, *Nô-no-Omote: du côté pile*, dans Bulletin de l'Association Franco-Japonaise, n°32, avril 1991, p.13 -22.
 - ◆ Garaix Jean-Paul, *Nô-no-Omote: "Comment distinguer les différents masques de femmes du théâtre Nô"*, dans Bulletin de l'Association Franco-Japonaise, n°25, juillet 1989, p.34 – 43.
 - ◆ Garaix Jean-Paul, *Nô-no-Omote: intérêt de la radiographie au cours de l'examen d'un masque de Nô*, dans Bulletin de l'Association Franco-Japonaise, n°28, avril 1990, p.5 – 10.
 - ◆ Lyons Michael et Campbell Ruth, *Noh Masks*, dans Pour la science, n°303, janvier 2003.
- Film audiovisuel: "NAGASAWA UJIHARU: fabrication de masque Nô", collection Trésor National Vivant, NHK International (consultation Maison de la Culture du Japon, à Paris)

http://www.pasar5.com/NOH_MASK/
<http://www.nohmask21.com/>
<http://www.nohmask.net/>
<http://www.ijnet.or.jp/NOH-KYOGEN/index>

OUVRAGES GENERAUX SUR LES MASQUES

- Allard Geneviève et Lefort Pierre, *Les masques*, Paris, PUF, collection Que sais-je ?, n°905, 1998 (3^{ème} édition)
- Aslan Odette et Bablet Denis, *Le masque. Du rite au théâtre*, colloque, CNRS, Paris, 1985, 1999 (3^{ème} tirage).
- Baty Gaston, *Le masque et l'encensoir: introduction à une esthétique du théâtre*, 1976.

- Bédouin Jean-Louis, *Les masques*, Paris, PUF, collection Que sais-je ?, n°905, 1961 pour la 1^{ère} éd., 1967, pour la 2^{ème} édition.
- Buraud George, *Les masques*, Club des Editeurs, Le Seuil, 1961.
- Demoulin-Bernard Henriette, *Masques exposés au Musée Guimet*, avec la préface de R. Caillois, Paris, éd. Olivier Perrin, 1965.
- Lévi Strauss Claude, *La voie des masques*, éd. D'Art Albert Skira, Genève, 1975.
- *Le long voyage des masques (relations entre les masques d'Orient et d'Occident)*, colloque, 7^{ème} festival des Arts traditionnels, Maison de la Culture de Rennes, 1982
- *Les masques et leurs fonctions*, colloque, Maison de la Culture de Rennes, 1980

LE JAPON

Ouvrages de référence:

- Pons Philippe, *D'Edo à Tokyo*, Gallimard, Paris, 1998.
 - Shimizu Christine, *L'art japonais*, collection Tout l'Art, Flammarion, Tours, 2001.
 - Sabouret Jean-françois, *Invitation à la culture japonaise*, éd. La découverte, Paris, 1991.
 - Berque Augustin, *Le sauvage et l'artifice: les japonais devant la nature*, Gallimard, Paris, 1986.
- Berque Augustin, *Dictionnaire de la civilisation japonaise*, Hazan, 1994.
 - Berthier François, *Les arts du Japon*, Histoire de l'art asiatique, Larousse, Paris, 1993.
 - Charrier Isabelle, *L'évolution du concept de l'art de l'ère Meiji à nos jours*, dans Japon Pluriel, Paris: Picquier, 1995, p.245.
 - *Catalogue collectif des périodiques japonais conservés dans les bibliothèques de Paris*, ouvrage publié avec le concours du CNRS et de la Fondation du Japon, l'Asiathèque, Collège de France, Bibliothèque des Hautes études japonaises, Paris, 1982.
 - C. Scott Littleton, *Shinto: origines, croyances, rituels, fêtes, esprits, lieu du sacré*, éd. Grund, Paris, 2003. 112p
 - Dale Peter N., *The mythe of the japanese uniqueness*, Beckenham: Croom Helm, 1986, p.56.
 - Edmund de Waal, R. Faulkner, G. Irvine, Anna Jackson, Annie, M. van Assche, *Beauté éternelle, l'art traditionnel japonais*, SKIRA collection SEUIL, 2003.
 - Elisseef Danielle et Vadime, *L'art de l'ancien Japon*, édition d'art Lucien Mazonod, Paris, 1980, 620p.
 - Gonse Louis, *L'art japonais*, édition Quentin, Paris, 1986.
 - *Le Pavillon de Thé: architecture et céramique*, l'école Urasenke du thé (Kyoto), publication réalisée sous la direction de Catherine Noppe, Musée Royal de Mariemont, Belgique, 2001.

- Miyeko Murase, *L'art du Japon*, La pochothèque, 1992.
- Nishida Kitaro, *La culture japonaise en question*, POF, Paris, 1940 et 1991 pour la seconde édition.
- Ruth Benedict, *Le Chrysanthème et le sabre*, Essai traduit de l'américain par Lise mécréant, éditions Philippe Picquier Poche, Paris, 1946, réimprimé en 1995.
- Sakabe Megumi, *Tetsurô Watsuji et la dimension transcendante de la culture*, dans *L'esthétique contemporaine du Japon: théorie et pratique à partir des années 1930*, textes coordonnés par Tamba Akira, CNRS édition, Paris, 1997, p. 43 - 48.
- Sieffert René, *Les religions au Japon*, POF, 2000, 270 p.
- Vié Michel, *Histoire du Japon: des origines à Meiji*, collection Que sais-je ?, PUF, Paris, 5^{ème} édition corrigée, 1995.
- Yanagi Sôetsu, Tangi Sôetsu, Muneyoshi, *Artisan et inconnu: la beauté dans l'esthétique japonaise*, traduit du japonais par John Bester, France, 1992, 216p.
- ◆ *Le voyage au Japon: anthologies des textes français 1858 - 1903*, dans EBISU n°28, Printemps /été 2002, Maison Franco-japonaise, Tokyo, p.217 - 222.
- ◆ Hirose Midori, *L'image du Japon dans la publicité à la fin du 19^{ème} siècle*, dans DARUMA n°6/7, Automne 1999/ Printemps 2000, p.115-135.

<http://www.arts.monash.edu.au/affiliates/mcile/linksculture.html>

MUSEES / CATALOGUES D' EXPOSITIONS

Ouvrages de référence:

- *Fleurs d'automne: costumes et masques du théâtre Nô*, catalogue d'exposition - 3 octobre 2002 au 2 février 2003, Musée Rath, Genève, éd. Adam Biro, Italie, 2002.
 - Schenkung Balthasar und Nanni Reinhart, *Nô-Masken im Museum Rietberg Zurich*, Zurich: Museum Rietberg, 1983, 119 p.
 - *Splendeur du théâtre Nô: masques, costumes et objets de la collection Rokurô Umewaka*, catalogue d'exposition EUROPALIA 89, 28 octobre au 17 décembre 1989, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles 1989.
- Kozyreff Chantal, *Les arts du Japon de la période d'Edo à travers les collections des Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles*, catalogue d'exposition, Musée des beaux-arts de Valenciennes, Belgique, 2003.
 - Gottliches Alter und Ewige Jugend, *Nô-Masken aus der Sammlung Naito, Nobeoka*, 5 septembre - 26 octobre 2003, Kunst und ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 2003.
 - *Japans Schönheit, Japans Seele: Meisterwerke aus dem Tokyo National Museum*, catalogue d'exposition, 29 août au 26 septembre 2003, Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 2003.
 - Revelard Michel, *Masques du monde: l'univers du masque dans les collections du Musée International du Carnaval et du Masque de Binche*, préface de Claude Levi-Strauss, Belgique, 2000, 216 p.

- *Théâtre d'Orient: masques, marionnettes, ombres, costumes*, textes de Laurent Aubert et Jérôme Ducor, Musée d'Ethnographie de Genève, Ivrea, Priuli et Verlucca Editori, 1997, 152p.
- Smith L., Harris V., Clark T., *Japanese art masterpieces in the British museum*, The British Museum Press, London, 1990.
- *Comment emballer 5 œufs ? : l'art de l'emballage au Japon*, catalogue d'exposition, musée d'architecture Béguinage du St esprit, Liège, 7 octobre - 7 novembre 1983, introduction et description des reproductions par Hideyuka Oka ; traduction française par M. Steins à partir de la version allemande du catalogue.
- *Musée Kwok'On: les théâtres d'Asie*, préface de Jacques Pimpaneau, Caen, imprimerie Lafond, 1981.
- *Le masque en Inde et en Asie*, catalogue d'exposition, 1er mai au 30 sept 1980, Musée du carnaval et des masques de Binche, 1980.
- *Spectacles d'Asie : collection Kwok'on*, Catalogue d'exposition, préface G. Le Rid, Bibliothèque Nationale, Paris, 1979.
- Tokugawa Yoshinobu, Okochi Sadao, *The Tokugawa Collection. Noh Robes and masks*, New-York: The Japan Society, 1977.
- Thierry Solange, *Japon: théâtre millénaire vivant*, catalogue d'exposition, Musée de l'Homme, Musée Pincé, France, 1970.
- *Le masque*, catalogue d'exposition au Musée Guimet, Paris, RMN, 1959.

Tokyo National Museum: <http://www.tnm.go.jp/>

Kyoto National Museum: <http://www.kyohaku.go.jp/>

Nara National Museum: <http://www.narahaku.go.jp/>

Musées et collections en Europe: http://www.museequimet.fr/pages/page_id18498_u112.htm

Exposition "Miracles and Mischief: No hand Kyogen Theater in Japan":

<http://www.lacma.org/art/exhibition/noh/miracles.htm>

La collection Tokugawa: <http://www.cjn.or.jp/>

OUVRAGES SUR LA NOTION DE PATRIMOINE

Ouvrages de référence:

- Allassimone Catherine, *Protection du patrimoine intangible et politique culturelle au Japon*, thèse de doctorat sous la direction de Philippe Rouyer, 2 vol, Bordeaux III, 1999.
- Abé Yoshio, *Les débuts de la préservation du patrimoine au Japon moderne: idéologies et historicité*, dans: éd Lavin, *World Art: Themes of unity and diversity. Acts of the 25th congress of History of Art (1980)*, vol 3, The Pennsylvania State University Press, 1989, p. 855 – 859.
- Bourdier Marc, *Le mythe et l'histoire, ou la protection du patrimoine culturel au Japon*, dans GENESE, n° spécial Patrie – Patrimoine, 1993.

- André Desvallées, *Emergence et cheminement du mot patrimoine*, Musées et Collections publiques de France, n°208, septembre 1995.

- Fiévé Nicolas, *Architecture et patrimoine au Japon: les mots du monument historique*, dans L'abus

- monumental?, Actes des entretiens du patrimoine, sous la présidence de Régis Debray, éditions du Patrimoine, Fayard, 1999, p.323- 343.
- Le Goff Michèle, *Protection et gestion des sites patrimoniaux au Japon*, Paris: Ministère de La Culture, Direction de l'Administration générale et de l'environnement culturel, Département des études et de la prospective, 1998, 115p.
 - Nishikawa Kiyotaro, *Conservation of wooden sculpture*, dans International Symposium on the Conservation and Restoration of Cultural Properties: conservation of wood, 1983, Tokyo, Nara and Kyoto, Tokyo Research Institute of Cultural Properties, Japan, 1983, p.133– 144.
 - *National treasures of Japan*, Series VI, catalogue of art objects registered as national treasures for the years 11956 – 1961, Tokyo: Commission for Protection of cultural Properties of Japan, 1962.
 - Recht Roland, *Penser le patrimoine, mise en scène et mise en ordre de l'art*, Hazan, 1979, p.85.
 - Fabre Daniel, *Le patrimoine, l'ethnologie*, dans Science et conscience du patrimoine, Actes des Entretiens du Patrimoine, sous la direction de P. Nora, éditions du Patrimoine, Fayard, 1997, p. 59 – 72.
 - Bouchnaki Mounir et Lévi-Strauss Laurent, *La notion de monument dans les critères du "Patrimoine de l'humanité" de l'UNESCO*, dans L'abus monumental?, Actes des entretiens du patrimoine, sous la présidence de Régis Debray, éditions du Patrimoine, Fayard, p.121– 129.
 - Jeudy Henri-Pierre, *La machinerie patrimoniale*, essai 10/vingt, Sens/Tonka, Paris, 2001.
 - ◆ Yamazaki Asakazu, *Vers une nouvelle politique de protection des arts*, Cahier du Japon n°77, Automne 1998, p. 42 -43.
 - ◆ Takashina Shuji, *Le patrimoine de la mémoire*, Cahier du Japon n°72, été 1997, p. 72 -75.
 - ◆ Ikuo Hirayama, *Aider à préserver le patrimoine culturel mondial*, Cahier du Japon n°67, Printemps 1996, p. 72 - 75.
 - ◆ Kurokawa Kisho, *Le concept de symbiose et l'architecture des musées*, Cahier du Japon n°64, été 1995, p. 71 - 75.
 - ◆ Wan Chen Chang, *La notion de patrimoine en Chine*, revue: Public et Musée , n°15, janvier/juin 1999, Paris, p. 81 – 118.
 - ◆ Pottier Christophe, *Notes sur la protection patrimoniale au Japon*, BEFEO LXXXII, 1995, p. 339 à 348.
 - ◆ Seidel Anna, *Kokuho. Notes à propos du terme Trésor national en Chine et au Japon*, BEFEO LXIX, volume à la mémoire de Paul Démieller, 1981, p.229 – 261.
 - ◆ Marquet Christophe, *Le Japon moderne face à son patrimoine artistique*, dans Cipango Hors-série, Printemps 2002, p. 243 – 250.
 - ◆ Londominas Georges, *Sauver les patrimoines immatériels gravement menacés*, dans EBISU n°13, avril-juin 1996, p.121 à 128.

<http://www.bunka.go.jp>

<http://www.unesco.org>

<http://whc.unesco.org>

<http://www.iccrom.org>

Diplomatic Record Office of the Ministry of Foreign Affairs:

<http://www.mofa.go.jp/mofaj/annai/hpnsho/>

LES TRESORS NATIONAUX VIVANTS

- Hasebe Mitsuhiro, *95 trésors nationaux. Splendeurs du Japon: tradition et création*, catalogue exposition, Mitsukoshi-Etoile, Paris, 13 septembre au 29 novembre 1994, traduit du japonais par Anne Gossot, publié par NHK, Bijutsu Shuppan Design Center Edition, 1994.
- *Les trésors vivants*, Paris: Espace des Arts Mitsukoshi-Etoile, 13 septembre - 29 novembre 1994, catalogue de l'exposition, Tokyo : NHK Promotion, 1994.
- Fumitaka Ogino, *Les trésors culturels vivants*, dans Invitation à la culture japonaise, éd. La découverte, Paris, 1991.
- ◆ Alessandrini Marjorie, *J'ai même rencontré des trésors vivants*, dans Le nouvel Observateur, 1er septembre 1994.
- ◆ Coignard Jérôme, *Japon: rencontre avec des hommes remarquables*, dans Beaux-arts magazine, n°26, septembre 1994, p.8-10.
- ◆ Cari Meeu, *Artisans et artistes : mesures françaises et trésors vivants japonais*, dans Le Figaro, lundi 23 avril 1990.
- ◆ Nagatomo Sahako, *Okuemon Nakamura: la quintessence vivant du théâtre nippon*, AERA, traduit du japonais dans Courier International, n° 125, 25 - 31 mars, p.27.
- ◆ *Trésors nationaux vivants*, dans L'art intemporel du Japon, n°6, octobre 1994, p.21 – 24.
- ◆ *Au pays des Trésors vivants*, dans Le nouvel Observateur, 13 novembre 1997.

CONSERVATION / RESTAURATION

Ouvrages de référence:

- Nishikawa Kyotaro et Yoshimichi Emoto, *Colouring technique and repair methods for wooden cultural properties*, dans International Symposium on the Conservation and Restoration of Cultural Properties: conservation of wood, 24 au 28 novembre 1977, Tokyo, Nara and Kyoto, Tokyo Research Institute of Cultural Properties, Japan, 1977, p.185 – 193.
 - Burmester Andreas, *The scientific investigation of two japanese dance maki*, dans International Symposium on the Conservation and Restoration of Cultural Property : Conservation of urushi objects, Tokyo Research Institute of Cultural Properties, 1993, p.127-146.
- *Arts du spectacle: patrimoine et documentation*, sous la direction de Noelle Guibert, Société Internationale des Bibliothèques et Musées des Arts du Spectacle (SIBMAS), 25 au 30 septembre 2000, 23^{ème} congrès, Paris.
 - *Conservation and tradition of craft*, dans International Symposium on the Conservation of Cultural Property:

- Conservation of far eastern Art Object, 26 – 29 novembre 1979, Tokyo National Research Institute of Cultural Properties, Tokyo, 1980, p.XVII – XX
- Guillemard Denis, *La conservation préventive, une alternative à la restauration des objets ethnographiques*, thèse de doctorat, 1995, Paris I, 274 p.
 - Higuchi Seiji, *Consolidation and restrains of deteriorated wooden materials with synthetic resins*, dans International Symposium on the Conservation and Restoration of Cultural Properties: conservation of wood, 24 au 28 novembre 1977, Tokyo, Nara and Kyoto, Tokyo Research Institute of Cultural Properties, Japan, 1977, p.23 - 28.
 - Hisayuki Onodera, *The repair of the wooden sculptures*, dans International Symposium on the Conservation and Restoration of Cultural Properties: conservation of wood", Tokyo Research Institute of Cultural Properties, Japan, 1983, p.147 – 155.
 - *International Symposium on the conservation and restoration of Cultural Properties: conservation of wood*, 1978, Japan, Tokyo Research Institute of Cultural Properties, 1978
 - *International Symposium on the Conservation and Restoration of Cultural Properties: masked performances in Asia*, Tokyo National Research Institute of Cultural Properties, 1987.
 - *International Symposium on the Conservation and Restoration of Cultural Properties: Conservation of Urushi objects*, 10 au 12 novembre 1993, Tokyo national Research Institute of Cultural Properties, 1995.
 - Knut Einar Lasen, *A note on the authenticity of historic timber building with particular reference to Japan*, dans ICOMOS International Wood Committee (IIBC), 8th International Symposium, Kathmandu, Patan and Baktapur, Nepal, 23 – 25 novembre 1992, p.155 – 182.
 - Kurata Bunsaku, *Conservation of wooden sculptures in Japan*, dans International Symposium on the Conservation and Restoration of Cultural Properties: conservation of wood, 24 au 28 novembre 1977, Tokyo, Nara and Kyoto, Tokyo Research Institute of Cultural Properties, Japan, 1977, p.67 - 75.
 - *Les musées au Japon*, Colloque musées-musées, Auditorium du Louvre, 18 - 19 octobre 1990, DMF.
 - Morita Tsuneyuki, *Nikawa: la fabrication traditionnelle de la colle animale*, dans Adhésifs et Consolidants, IIC, Xème congrès International, 2 au 7 septembre 1984, publié par la section française de l'IIC, avec le concours du Ministère de la Culture, Paris, 1984, p.126 – 127.
 - Nakazato T., *The techniques and restoration problems of Japanese lacquer art*, dans National Symposium on the Conservation and Restoration of Cultural Properties: conservation of wood", Tokyo Research Institute of Cultural Properties, Japan, 1983, p.147 – 155.
 - *NARA Conference on Authenticity in relation to the world Heritage Convention*, 1 – 6 novembre 1994, Nara, Japan, Trondheim: Tapir, 1995. (voir liste des articles ci-dessous)
 - Von Droste Bernd et Bertilsson Ulf, *Authenticity and world heritage*, p.3 – 15.
 - Jukka Jokiletho, *Authenticity: a general framework for the concept*, p.17 – 34;
 - Nobuo Ito, *Le concept d'authenticité inhérent au patrimoine culturel en Asie et au Japon*, p.47 – 56.
 - Henry Cleere, *The evaluation of authenticity in the context of the world heritage convention*, p.57 – 66.
 - Choay Françoise, *Sept propositions sur le concept d'authenticité et son usage dans les pratiques du patrimoine artistique*, p.101 – 120.
 - Lowenthal David, *Changing criteria of authenticity*, p.121 – 135.
 - Roberto di Stefano, *L'authenticité des valeurs*, 137 – 147.

- Nishimura Yukio, *Evolution du concept d'authenticité dans l'histoire de la conservation au Japon*, p.185 – 193.
- Tamas Fejerdy, *Authenticité dans la restauration des monuments historiques*, p.211 – 216.
- Philippot Paul, *Pénétrer l'art – restaurer l'oeuvre. Une vision humaniste. Un hommage en forme de florilège*, édité par C. Périer-d'Ieteren et Br. D'Hainaut-Zveny, Groeninghe EDS, p.401 – 403.
- Philippot Paul, *La conservation des œuvres d'art. Problème de politique culturelle*, dans Annales de l'histoire de l'art et d'archéologie, 7, 1985, p.7-14.
- Sekino Masaru, *Principles of conservation and restoration regarding wooden buildings in Japan*, dans International Symposium on the Conservation and Restoration of Cultural Properties: conservation of wood, 24 au 28 novembre 1977, Tokyo, Nara and Kyoto, Tokyo Research Institute of Cultural Properties, Japan, 1977, p.127 - 139.
- YAMASAKI Kazuo, EMOTO Yoshimito, *Technical studies on the painting of the newly found tomb Takamatsuzuka in Japan central*, dans Bulletin XV, IRPA, 1975, p.420 – 428.
- Werner A. E. A., *Consolidation of deteriorated wooden artefacts*, dans International Symposium on the Conservation and Restoration of Cultural Properties: conservation of wood, 24 au 28 novembre 1977, Tokyo, Nara and Kyoto, Tokyo Research Institute of Cultural Properties, Japan, 1977, p.17 - 21.
- Winter John, *White pigments in japanese paintings*, working group: Easel painting, ICOM Committee for Conservation, 6th Triennial Meeting, Ottawa, 1981.
- Wills Paul, *La fabrication et l'emploi des colles japonaises à base d'amidon de blé dans le traitement des objets d'art pictural d'Extrême-Orient*, dans Adhésifs et Consolidants, IIC, X^{ème} congrès International, 2 au 7 septembre 1984, publié par la section française de l'IIC, avec le concours du Ministère de la Culture, Paris, 1984, p.128 - 131.
- ◆ Takashina Shuji, *La restauration des œuvres d'art japonaises*, Cahier du Japon n°67, mai 1995, p.70 – 71.
- ◆ S.K Bhowmik, *Preservation and presentation of museum objects*, Museum Bulletin, Technical issue, vol. XXIV, 1972 / 1973, p.27– 34.
- ◆ *La politique de conservation des architectures de bois au Japon et la question de l'authenticité*, World Heritage Newsletter, n°6, décembre 1994.
- ◆ *Formation des conservateurs-restaurateurs de niveau universitaire au Japon*, dans Conservation-restauration des biens culturels, Association des restaurateurs d'art et archéologie de formation universitaire, n°12, Paris, 1998, p.45 à 51.

Tokyo National Research Institute for Cultural Properties: <http://www.tobunken.go.jp/>
 Japan Center for International Cooperation in Conservation : <http://www.tobunken.go.jp>
 International Research Center for Japanese Studies: <http://www.nichibun.ac.jp/Welcomej.html>
 Nara National Research Institute for Cultural Properties: <http://www.nabunken.go.jp/>
 National Archives of Japan: <http://www.archives.go.jp/>
 International Directory of Performing Arts Collections and institutions (SIBMAS):
<http://www.theatrelibrary.org/sibmas/dpac/collections/no.html>

<http://www.sakurako-art.com/WhatisUrushi.html>

http://www.isei.or.jp/lacquer_museum

ROMANS / ESSAIS

- Banu Georges, *L'acteur qui n'en revient pas: une journée de théâtre au Japon*, collection Folio/ Essai, Gallimard, 1993.
- Claudel Paul, *L'oiseau noir dans le soleil levant* (1929) dans *Connaissance de l'Est*, collection *Poésie /* Gallimard, nrf, Paris, 2001, p.214 – 233.
- Mishima Yukio, *Le Pavillon d'or*, traduction du japonais et préfacé par Marc Mécéant, nrf, Gallimard, Tokyo, 1961 (pour la traduction française).
- Murasaki Shibiku, *Le dit du Genji*, traduction de René Sieffert, POF, Paris, 1977.
- Nobuko Albery, *Le démon du Nô*, nrf, Gallimard, Paris, 1985.
- Oida Yoshi, *L'acteur Flottant*, avec la collaboration de Lorna Marshall, traduit de l'anglais par Martine Million, 2^{ème} édition, Collection Le temps du théâtre, éd. Actes Sud, 1992.
- Tanizaki Junichirô, *L'éloge de l'ombre*, traduction de René Sieffert, POF, 1996, 2003 (pour la traduction française).

LES COLLECTIONS D'ART JAPONAIS

Ouvrages de référence:

- Koyama-Richard Brigitte, *Japon rêvé*, Hermann, 2001.
- *Le japonisme*, catalogue d'exposition, 17 mai – 15 août 1988, Galeries Nationales du Grand Palais, Ministère de la Culture et de la Communication, Editions RMN, 1988.

- Togugawa Yoshinobu, Okochi Sadao, National gallery of art Washington, *The Tokugawa collection. Nô Robes and masks*, New-York: Japan House Gallery, 1977, 280 p.
- *Collection Baur*, Genève, Fondation Alfred et Eugénie Baur-Duret, 1965.
- Migeon Gaston, *L'art japonais*, Musée du Louvre, Paris: A. Morancé, 1927, 45p.
- Migeon Gaston, *Les collections de l'Extrême-Orient*, Paris: Musées Nationaux, 1929, 56p.
- Hayashi T., *Objets d'art du Japon et de la Chine*, catalogue de vente du 27 janvier au 1^{er} février 1902 dans les Galeries de MM. Durand-Ruel, Paris, 1902.
- Collection Ch. Gillot, *Objets d'art et peintures d'Extrême-Orient*, catalogue de vente du 8 février au 13 février 1904 dans les Galeries de MM. Durand Ruel, Paris, 1904.
- ◆ D'Albis Tristan, *Collections et collectionneurs d'art japonais en France*, dans *Bulletin de l'Association Franco-Japonaise*, n°80, Printemps 2003, p.37 - 45.
- ◆ Jodidio Philip, *Un collectionneur discret*, dans *Connaissance des Arts*, n°448, février 1991, p.71 – 75

OUVRAGES SUR LA LAQUE

- Kitamura Shishai, *The restoration of japanese urushi objets*, dans *International Symposium on the Conservation and Restoration of Cultural Property*, 1993.
- Mogi A., Nakasato T., Emoto Y., *Science for conservation*, n°14, 1975, p.55-69.
- *Polychromed Sculptures in Japan*, dans *Studies in Conservation*, n°15, Londres, 1970, p.278 – 293.
- Shimizu Christine, *Urushi: les laques du Japon*, Flammarion, Paris, 1988.
- *Urushi: proceeding of the 1985 urushi study group*, 10 - 27 juin 1985, congrès à Tokyo, Ed. N.S Brommelle, Perry Smith - Marina del Rey: The Getty Institute Conservation, Tokyo, 1988, 258p.
- Yamasaki K., Emoto Y., *Bulletin de l'institut Royal du Patrimoine Artistique*, n°15, 1975, p.420 – 428.
- Watanabe Toshio, *Namban Lacquer Shrines: some new Discoveries*, colloque *dans Lacquerwork in Asia and beyond*, William Watson éd., Londres, Juin 1981.
- Weintraub Steven, Tsujimoto Kanya, Walters Sadae, *Urushi and conservation: the use of japanese lacquer in the restoration of japanese art*, dans *ARS ORIENTALIS*, vol. 11, Washington, Freer Gallery of Art, University of Michigan, 1979, p.39 – 63.



