



**TRAITEMENT EN  
CONSERVATION-RESTAURATION  
ET RESPECT DE LA POLYSÉMIE  
DE L'OBJET**

**ÉTUDE D'UNE TUNIQUE EN  
PAPIER COLLECTÉE  
AU VIETNAM**

**SALOMÉ GILLES**  
Session 2012

École Supérieure d'Art d'Avignon  
Mémoire de fin d'études pour l'obtention  
du DNSEP - Option Art, Mention Conservation-Restauration

**TRAITEMENT EN CONSERVATION-RESTAURATION  
ET RESPECT DE LA POLYSÉMIE DE L'OBJET  
ETUDE D'UNE TUNIQUE EN PAPIER COLLECTÉE  
AU VIETNAM**

**MÉMOIRE DE FIN D'ÉTUDES,  
SALOMÉ GILLES**

**DIRECTION DE RECHERCHE : CAROLINE MARCHAL,  
CONSERVATRICE-RESTAURATRICE D'ARTS GRAPHIQUES**

**MÉTHODOLOGIE DE LA RECHERCHE : JEAN-PIERRE COMETTI  
COORDINATION DES PROJETS : MARC MAIRE  
ACCOMPAGNEMENT DE LA RÉDACTION : SYLVIE NAYRAL**

Diplôme National Supérieur d'Expression Plastique -  
Option Art - Mention Conservation-Restauration  
Ecole Supérieure d'Art d'Avignon - Session 2012





## **TOUS MES PLUS VIFS REMERCIEMENTS ADRESSÉS À**

En France :

- ma directrice de recherche, Mme Caroline Marchal
- Mr Jean-Pierre Cometti, Mr Marc Maire, Mme Sylvie Nayral, enseignants à l'ESA d'Avignon, pour leur accompagnement dans la réalisation de ce mémoire
- la direction du Musée des Confluences de Lyon, et particulièrement Mme Deirdre Emmons, conservatrice du département des Sciences Humaines, pour avoir accepté de me confier la tunique étudiée ici
- Mme Daria Cevoli, responsable des collections Asie au Musée du quai Branly de Paris
- Mme Brigitte Appavou, archiviste des Missions Etrangères de Paris
- Mme Odile Lolom, archiviste au centre de documentation et d'archives des Œuvres Pontificales Missionnaires de Lyon
- Mr Philippe Papin, directeur d'études à l'École Pratique des Hautes Études (EPHE), spécialité « Histoire et Sociétés du Vietnam »
- Mme Christine Hemmet, ancienne conservatrice du département Asie du Musée du Quai Branly de Paris
- Mme Catherine Noppe, responsable des collections d'Extrême-Orient au Musée royal de Mariemont
- Mlle Tiphaine Fabris, pour la réalisation des analyses scientifiques
- Mr Jacques Defert, enseignant en anthropologie à l'ESAA
- Mme Mylène Malberti, enseignante en photographie
- Mr Michel Klein, pour ses conseils sur le Vietnam
- Mme Nathalie Fioravanti-Gilles et Mr François Gilles, pour leurs relectures et corrections
- tous les ami(e)s étudiant(e)s de ma promotion, pour leur soutien

Au Vietnam :

- L'équipe du Musée d'Ethnographie du Vietnam d'Hanoï, et plus particulièrement Mme Thường, responsable de la documentation et de la bibliothèque, Mme Mai, responsable du département de conservation-restauration et restauratrice textile, Mme Quyên, responsable adjoint du département de conservation-restauration et restauratrice, et enfin Mr Thuât, ethnologue du département « plaine et delta », pour m'avoir reçue et mis à disposition l'ensemble des informations nécessaires à l'avancée de mes recherches
- Les artisans des ateliers de fabrication d'estampes traditionnelles de Mr Nguyễn Hữu Sam et Mr Nguyễn Dang Chê au village de Đông Hồ
- Mme Dieu, Mr Tâm, Mr Thu et Mr Tuổi, artisans papetiers du village de Dương Ô
- Mr Nguyễn Thế Đoán, ancien papetier d'Hanoï
- Mr Le Van Lan, professeur historien
- Mlle Huyền, traductrice et guide
- Mr Duc Hien Nguyễn
- Mlle Hanh Ho et Mr Alexis Delabougliose
- La famille Nguyễn pour leur généreux accueil



Avant-propos .....	8
Introduction .....	9
<b>I- Contexte d'étude .....</b>	<b>13</b>
(1) Un objet ne suscitant qu'un faible intérêt .....	13
(2) Deux objets similaires – Un seul objet étudié .....	14
(3) Première approche matérielle .....	14
(4) Appréhender un objet oublié et méconnu.....	18
<b>II- Identité présumée de la tunique .....</b>	<b>21</b>
(1) Fiche d'identification .....	21
(2) Passage d'un objet témoin de la domination des missionnaires français à un bien culturel patrimonialisé .....	22
(3) Une tunique recouverte de signes à caractères magiques - un artefact apotropaïque particulièrement représentatif du syncrétisme religieux vietnamien .....	25
(4) Réflexion sur la fonction et l'utilisation - mise en relation avec le contexte religieux du pays d'origine - Un objet culturel à usage unique et à temporalité initialement limitée .....	29
(5) Un objet à dimension sacrée ? .....	36
(6) Un objet rare .....	39
(7) Conclusion .....	39
<b>III- Examen matériel .....</b>	<b>41</b>
(1) Etat constitutif .....	41
(2) Etat de conservation .....	47
<b>IV - Synthèse .....</b>	<b>62</b>



V- les objectifs d'un traitement – intentionnalité .....	65
(1) Considération du sacré .....	66
(2) quel type de traitement pour quelle finalité? .....	68
(3) Le choix de la conservation préventive et curative .....	69
(4) Options d'interventions .....	70
VI- Propositions d'intervention .....	73
(1) Propositions de traitement .....	73
(2) Un conditionnement adapté .....	77
(3) Proposition d'un mode de présentation en vue de son éventuelle mise en exposition .....	82
Conclusion .....	87
Annexes .....	91
Bibliographie .....	143



## AVANT-PROPOS :

Dans l'objectif d'une spécialisation sur les objets en papier d'Extrême-Orient, cette dernière année au sein de l'École Supérieure d'Art d'Avignon m'a permis d'élaborer un projet d'étude allant en ce sens. Outre un attrait personnel pour les cultures asiatiques, le choix de travailler sur un objet qui en est issu a été l'opportunité de mener une réflexion sur la profession de la conservation-restauration.

La confrontation à une autre culture est l'occasion, par effet de miroir, de prendre du recul sur notre propre société et nos pratiques relatives aux objets appartenant à notre héritage culturel. En effet, il n'est pas rare d'observer que les questionnements, nous apparaissant comme essentiels dans l'étude d'un objet provenant de l'étranger, ne sont généralement pas de mise lorsque cela concerne un objet provenant de notre propre origine. Cependant, une sculpture française romane du XIe siècle ne nous est-elle pas tout aussi étrangère, du fait de son éloignement temporel, qu'une sculpture de Bouddha Khmer du XXe siècle ? Ayant le souhait, au départ, de me pencher sur la question de la tridimensionnalité, relativement atypique dans le domaine des arts graphiques, les vêtements en papier me sont apparus comme un excellent champ d'investigation. Le choix de l'utilisation d'un matériau « fragile » pour la confection vestimentaire m'a semblé particulièrement intéressant, voire intrigant, ce type d'objet impliquant en outre une approche située entre la conservation-restauration du papier et celle du textile.

## INTRODUCTION :

Aujourd'hui, de nombreuses situations ont montré que la théorie<sup>(1)</sup> de la restauration, souvent invoquée pour justifier les interventions, ne peut pas s'étendre à l'ensemble des biens culturels. Définie dans les années 1960 et fondée sur les valeurs esthétiques, elle a été élaborée à l'intention des œuvres d'art, et n'est plus, de nos jours, applicable aux autres secteurs du patrimoine, issus des domaines tels que l'ethnographie, les sciences et techniques, etc...

*« Ce n'est pas tant l'élargissement en soi de la notion de patrimoine qui pose la question du lien avec « conservation-restauration » que le fait que certaines composantes de ce « patrimoine élargi » véhiculent d'autres valeurs que celles établies dans la relation traditionnelle fondée sur un postulat artistique mis en place au milieu du XX<sup>e</sup> siècle [...]. Dans le domaine des « musées de société », nombre d'objets ont des valeurs de sens, d'usage, de fonction qui priment sur les valeurs d'esthétisme ou de passé d'ailleurs faiblement présentes. L'objet est souvent plus éloquent par ce qu'il véhicule – et les registres peuvent être multiples - que par ce qu'il est. »<sup>(2)</sup>*

Ces catégories d'objets, ne répondant pas à la même fonction et ne résultant pas d'une même intentionnalité, requièrent d'autres critères pour déterminer les choix d'intervention de conservation-restauration que pour les œuvres d'art. On peut, de fait, constater un défaut de réponses déontologiques et méthodologiques, ainsi qu'une absence de théorie de la restauration leur étant adaptée.

Comment néanmoins, à partir d'outils d'analyse et de méthodes prônés par les anciennes théories de la restauration, pouvons-nous de nos jours engager des démarches respectueuses de l'objet ?

Dans le cas de tout projet de conservation-restauration, le travail de réflexion et les questionnements portant sur les objets conduisent inmanquablement à tenter de déterminer de quelle manière conserver ou restaurer ceux-ci et dans quelle(s) intention(s) ?

La conservation-restauration n'est pas simplement une question de technique. Lorsque l'on envisage un traitement, il est indispensable d'avoir une connaissance et une compréhension larges de l'objet, et d'ainsi respecter ce dernier dans ses multiples dimensions. Le respecter, *« c'est d'abord très bien [le] connaître, dans la manière dont [il] est né, comment [il] a été construit, comment [il] a traversé le temps. Finalement, c'est une question de conscience. »<sup>(3)</sup>* C'est pourquoi il importe donc dans un premier temps de définir l'identité de l'objet à traiter.

(1) *Théorie de la Restauration*, César Brandi, 1963 (traduit par Mr Baccelli).

(2) MAY R., « Patrimoine(s) et Conservation-Restauration(s) », CeROArt, 2009.

(3) PHILPPOT P., « Finalement, c'est une question de conscience... », CeROArt, 2010.

En raison d'une approche casuistique<sup>(1)</sup> de la profession, le conservateur-restaurateur se heurte en permanence aux spécificités de l'objet sur lequel il est amené à intervenir. Dans la pratique de sa profession, celui-ci a d'emblée affaire à un objet « distant » car toute altération, matérielle ou immatérielle, l'éloigne de son état ou de son statut initial. Ceci se remarque plus particulièrement dans le cas des objets ethnographiques, en raison de leur appartenance à une culture qui nous est éloignée dans le temps et dans l'espace. De nos jours, d'importantes collections ethnographiques extra-européennes, issues de collectes réalisées dans un contexte « contestable » d'acculturation ou de colonialisme, sont présentes dans les réserves de nombreux musées français, tels le Musée du Quai Branly, le Musée Guimet de Paris ou encore le Musée des Confluences de Lyon. Extraits de leur contexte d'origine, puis patrimonialisés, « *les objets arrivent incomplets dans les musées, dépouillés de leur signification* »<sup>(2)</sup>. Ces instituts en ont hérité avec mission de les préserver et d'assurer leur transmission mais, faute de budget ou de moyens, nombre de ces biens culturels ont été négligés et se sont fortement dégradés. Il est, de fait, récurrent que les dispositions mises en place en vue de leur pérennisation se heurtent à divers problèmes, notamment l'absence de documentation et de connaissance du contexte d'origine des artefacts, souvent collectés pour leur caractère « exotique », sans considération pour leur statut de « témoins de systèmes sociaux et de modes de pensée ». La tunique funéraire<sup>(3)</sup> en papier actuellement conservée au Musée des Confluences, dont le cas sera étudié ici, ne fait pas exception à cette situation, posant subséquemment des problèmes pour l'intervention de conservation-restauration. Il apparaît en effet difficile de mettre en œuvre des traitements sans risquer d'annihiler ce qui constitue l'essence de l'objet.

Comme le souligne Bénédicte Rolland-Villemot<sup>(4)</sup>, si l'on est à même de proposer des mesures visant à préserver ou restituer un aspect esthétique, on ignore l'incidence que de telles actions peuvent avoir sur l'intégrité de l'artefact.

Au début de cette recherche, cette tunique en papier d'origine vietnamienne était un objet muet, indéterminé, ayant perdu tout fonctionnement possible. Il était devenu un objet « sans emploi ». Pallier la documentation lacunaire, voire inexistante, s'est avéré au cours des recherches très difficile, en raison de la rareté de ce type d'artefact et de l'absence de bibliographie qui lui est consacrée.

Comment alors aborder cet « OPNI » (Objet en Papier Non Identifié) appartenant à une culture qui nous est entièrement étrangère ?

Comment permettre la transmission de ce bien culturel, avec ses valeurs propres et ses significations, dans le but de le donner en héritage aux générations futures ?

---

(1) Examen d'un cas particulier à la lumière des principes de la discipline dont il relève (d'apr. Foulq.-St-Jean, 1962).

(2) ROLLAND-VILLEMOT B., Les spécificités de la conservation-restauration des collections ethnographiques, p.16.

(3) Au numéro d'inventaire D-979-3-249

(4) ROLLAND-VILLEMOT B., op. cit., p.16.

Lorsque l'on se trouve face à un objet oublié et méconnu, que préserver ? Rester objectif dans les choix de traitement demeure malaisé dans ces conditions d'ignorance du contexte (historique, technique, de fonction, d'usage, etc.). Une approche ethnographique permettrait-elle alors d'éviter un processus d'appropriation ethnocentriste lors de l'intervention en conservation-restauration ?

En outre, s'agissant d'un objet culturel, quelle attitude avoir face à une potentielle sacralité et sa dimension religieuse ?

En résumé, dans la recherche d'un traitement suffisamment ouvert, respectueux de la polysémie de l'artefact, ce dernier n'ayant vraisemblablement jamais été utilisé aux fins pour lesquelles il avait été créé et ayant été en outre extrait de son origine géographique et sociale, comment, à travers la conservation-restauration de sa matière constitutive, permettre sa revalorisation en tant que bien culturel signifiant pouvant fonctionner dans un cadre muséal ?



## I- CONTEXTE D'ÉTUDE :

### (1) UN OBJET NE SUSCITANT QU'UN FAIBLE INTÉRÊT

Usuellement, l'intervention d'un conservateur-restaurateur sur un bien culturel appartenant à un musée est suscitée par les responsables des collections. D'ordinaire, en raison d'un budget alloué limité, de telles dispositions sont prises en fonction des priorités déterminées par le projet scientifique global de l'institution pour l'année, ainsi qu'en fonction des futures expositions programmées. Le Musée des Confluences de Lyon, qui m'a prêté l'objet sur lequel porte cette étude, se trouve actuellement en pleine mutation. Dans le cadre du chantier de réouverture de ce futur musée, le personnel mobilise toute son attention sur la préparation de cet événement considérable auquel les pièces précitées ne seront pas intégrées, car ne correspondant pas aux thématiques sélectionnées pour cette occasion.

Aucune intervention n'était pour l'instant envisagée pour la tunique faisant l'objet de cette étude et c'est donc suite à ma sollicitation que la responsable Mme. Emmons a généreusement accepté de me confier cette pièce en vue de sa documentation et d'une intervention en conservation-restauration. Aucune présentation de cet objet n'étant actuellement programmée, la tunique restaurée réintégrera les réserves au terme de cette étude pour une durée indéterminée. Toutefois, il n'est pas exclu que l'exposition temporaire de cet artefact au sein de ce musée de sciences et sociétés soit à l'avenir envisagée, ou que l'objet soit occasionnellement prêté à une autre institution.

Par ailleurs, en Occident, nous avons une sorte de propension à tout garder et c'est ainsi qu'une multitude d'artefacts s'accumulent en réserves, au sein desquelles ils finissent parfois par se dégrader. Les responsables des institutions, ne pouvant parfaitement assurer la pérennité et la transmission d'une

quantité aussi importante d'objets, doivent en évaluer leurs potentialités, leur état et sélectionner ceux qu'il faudra sauvegarder en priorité.

La tunique étudiée ici est un objet ethnographique, qui, au premier abord, ne semblait pas présenter beaucoup d'intérêt.

Au départ de ce travail, elle possède le statut d'objet indéterminé, de pièce patrimoniale en attente et simplement entreposée. Présentant un très mauvais état, une intervention ou un traitement en conservation est nécessaire pour sa sauvegarde. En outre, son exposition est impossible en l'état car, ayant perdu son intégrité matérielle et étant pliée selon les dimensions d'une feuille A4, il serait impossible de formellement l'identifier comme tunique et de l'appréhender dans son intégralité.

Enfin, nous pouvons constater que certains types d'objets ethnographiques fascinent plus que d'autres. En effet, contrairement à l'engouement occidental que l'on peut constater envers les artefacts africains, tels que les masques, et l'intérêt ethnocentré porté à ces « objets exotiques », les tuniques en papier ne semblent pas avoir le même impact auprès d'un large public.



La tunique pliée - n° d'inventaire: D979-3-249



La tunique D-979-3-249 en juillet 2011 au sein des réserves du Musée des Confluences



La tunique D-979-3-248 en juillet 2011 au sein des réserves du Musée des Confluences

## (2) DEUX OBJETS SIMILAIRES – UN SEUL OBJET ÉTUDIÉ

Le musée des Confluences de Lyon, conserve une deuxième tunique funéraire en papier (numéro d'inventaire D-979-3-248), qui est identifiée sous un intitulé identique et qui semble avoir connu un parcours historique similaire, voire commun. Dans un premier temps, il avait été envisagé de se pencher sur l'étude parallèle des deux objets et c'est pour cette raison qu'elles ont toutes deux intégré les ateliers de l'École Supérieure d'Art d'Avignon début novembre 2011.

Toutefois, elles ne possèdent pas le même stade d'avancement au niveau des dégradations.

Le vêtement D-979-3-249 est en mauvais état, mais semble avoir globalement gardé son intégrité et propose une bonne lisibilité des motifs et des inscriptions imprimés sur les faces. En revanche, le vêtement D-979-3-248 présente de très importantes altérations et se trouve à la limite du « restaurable ». Pour ce dernier, le papier est particulièrement friable et on peut constater un effacement prononcé des motifs, de nombreuses déchirures et pertes de matière au niveau des pliures. Il fut alors préconisé d'en limiter les manipulations et de ne pas le déployer. Au vu de ces recommandations, et du temps restreint imparti, cette étude se concentre sur le cas de la tunique présentant le meilleur état de conservation (D-979-3-249). Manipulable avec

précaution, celle-ci offre la possibilité d'un examen approfondi et permettra, au terme de traitements en conservation-restauration, son éventuelle mise en exposition. La deuxième pièce, étant complémentaire, sera tout de même prise en compte, son observation partielle pouvant enrichir la compréhension de la première. À titre d'exemple, elle pourra renseigner sur l'évolution des dégradations et le vieillissement des matériaux constitutifs. Par ailleurs, les recherches historiques ou encore les réflexions sur le contexte d'origine apporteront également une documentation valable aux deux pièces. Si la question de la restauration n'est pas abordée pour la tunique D-979-3-248, il est convenu de la restituer au musée dans un conditionnement plus adapté.

## (3) PREMIÈRE APPROCHE MATÉRIELLE

Les objets dont il est ici question sont chacun improprement nommés « vêtement funéraire » dans la fiche d'identification fournie par le musée des Confluences de Lyon. Au sens où nous l'entendons, un vêtement est défini comme « tout ce qui sert à protéger le corps, à le couvrir »<sup>(1)</sup>. Étant donné qu'il n'est pas avéré que ces artefacts étaient initialement destinés à être portés, le terme « tunique »,

(1) Cette définition est tirée de l'édition 2009 du Larousse.

ne comportant pas étymologiquement le sens d'un élément que l'on revêt, sera alors privilégié.

Les deux pièces ont pu être observées pour la première fois au musée des Confluences fin juillet 2011. Entreposées dans les réserves « Asie » de l'ancien muséum, l'une (inventoriée sous l'identifiant D979-3-248) était conditionnée pliée dans une pochette plastifiée<sup>(2)</sup> étroite et l'autre (D979-3-249), également pliée, se trouvait dans un bac métallique, placée entre deux feuilles de papier de soie. Les identifier visuellement comme tuniques en papier était tout simplement impossible. Toutefois, elles étaient chacune accompagnées d'un texte écrit en vietnamien, au bas duquel était inscrit en français : « Habit dont les bonzesses sont revêtues après leur mort ».

La pièce D 979-3-248 présentait un très mauvais état de conservation et du fait de son apparente fragilité et de la friabilité du papier, il était impossible de la déployer. Un papier grisâtre, sur lequel on devinait à peine des motifs et des écritures manifestement effacées, plié selon la forme d'un rectangle approximatif de la taille d'une feuille A4, pouvait simplement être observé.

L'autre pièce, sur laquelle cette présente étude se concentre, permettait, quand à elle, son déploiement malgré un mauvais état de conservation. C'est lors de cette étape que l'artefact put pleinement être découvert et observé.

Lors de la phase particulièrement délicate du dépliage, la forme d'un habit est progressivement apparue. De dimension humaine, le vêtement, fendu sur les côtés, a une coupe semblable aux tuniques chinoises à encolure croisée. La simplicité des formes rappelle celle d'un patron et, tel que les kimonos, le vêtement ne comporte pas en lui-même la notion de volume. En effet, il n'y a pas de pinces pour la poitrine ou la courbure de la taille et il semble facilement pliable. D'aspect définitivement plat (malgré la présence des nombreux plis), on constate une superposition de feuilles. Il s'agit d'un vêtement jaune foncé au col bleu outremer, dont les couleurs sont étonnamment vives au ni-



Dépliage de la tunique n° D 979-3-249

veau des zones protégées auparavant par le mode de conditionnement plié.

L'extérieur est entièrement couvert d'une multitude de motifs et signes estampés à l'encre brun-rouge. Ce décor se compose d'un enchevêtrement de diverses écritures asiatiques et de symboles donnant un ensemble relativement chargé visuellement et graphiquement, et cela plus particulièrement sur

(2) De type Minigrip®



Tunique n° D-979-3-249

la face. Cette présence d'écritures, de signes et de sceaux peut évoquer dans un premier temps les vestes talismaniques ou les vestes blanches des moines japonais recouvertes du tampon rouge des différents temples visités lors du pèlerinage des 88 temples de Shikoku, ou bien les sarcophages égyptiens dits, « à texte ». Il est également possible de faire un rapprochement avec le *kamiko*<sup>(1)</sup> utilisé dans le théâtre japonais kabuki, kimono en papier recouvert de motifs calligraphiques.

On peut remarquer que l'intégralité du vêtement, y compris la partie de face qui est masquée par le pan gauche, possède un « décor ». Ce dernier est organisé selon l'axe central de la tunique et de manière verticale. Pour le dos comme pour le devant,

les motifs sont agencés de manière similaire sur la partie droite et sur celle de gauche. Il semblerait qu'il s'agit de la répétition à l'identique du même ensemble de signes. Il est surprenant de constater que ces éléments imprimés sont plus grossiers et semblent moins ordonnés sur le devant que sur le dos ou la partie masquée. Les manches sont, pour leur part, identiques de face comme de dos et présentent deux carrés imprimés côte à côte, comportant des écritures ressemblant à du sanskrit tibétain disposées selon trois cercles concentriques.

L'encolure, surmontée par une fine bordure rose, possède une rangée de caractères chinois calligraphiés à l'encre brun-rouge sur fond bleu. Au niveau des emmanchures, pendent des cordelettes de papier se terminant par un nœud chinois à trois

(1) Littéralement « vêtement de papier ».

boucles, auquel sont attachées trois bandelettes (beiges, jaunes et orange) inscrites à l'encre noire. Si, dans la facture de ce vêtement, on peut remarquer l'apport d'un certain souci du détail, par la présence d'une imitation d'ourlet au bas du vêtement ou encore par l'ajout de bandes colorées au niveau des fentes latérales, la réalisation des impressions ainsi que la stylisation des motifs à caractère humain ne sont pas d'un très grand raffinement. Les traits ainsi que les aplats des motifs ou des inscriptions possèdent de nombreuses irrégularités, et les traces de la mise en œuvre de l'estampage sont visibles et très présentes. L'étude matérielle et technologique (Cf. Partie

III, p.41) a permis de mettre en avant que, malgré une apparente simplicité de la coupe, l'ensemble relève d'un assemblage plus complexe qu'il n'y paraît, résultant principalement du raboutage de douze feuilles de papiers, doublées et renforcées au niveau de certaines zones d'assemblage (emmanchures, col, etc.).

Ici le papier, matériau courant, populaire et peu coûteux en Asie, a une double fonction. Il est à la fois utilisé comme support à l'écriture, emploi particulièrement répandu en Occident, et comme matériau de fabrication de l'objet. Le choix du papier pour un vêtement, pouvant paraître surprenant



Devant de la tunique n° D-979-3-249



Dos de la tunique n° D-979-3-249

ou incongru, lui confère un caractère fragile et éphémère, aspect renforcé par son mauvais état de conservation.

La tunique provoque pour un occidental l'impression paradoxale d'être face à un artefact de facture « rudimentaire » qui a difficilement résisté au temps, mais qui dégage tout de même une sorte de sophistication, de complexité (certainement provoquée par l'incompréhension des signes imprimés) et possède une certaine dimension esthétique. Même si cet aspect n'était pas forcément un but en soi, comme en témoigne l'ajout d'éléments « décoratifs »<sup>(1)</sup>, il devait très certainement être pris en compte et souhaité à l'origine.

(1) Faux ourlets, liseré rouge-rose du col, ou encore, nœuds avec bandelettes qui pendent de part et d'autre de la tunique.

Lors de cette première observation, outre le fait qu'il est « agréable à l'œil », nous pouvons en déduire que nous sommes en présence d'un artefact signifiant, qui renvoie à une dimension invisible et spirituelle et qui entre en relation avec un contexte qui nous échappe.

#### (4) APPRÉHENDER UN OBJET OUBLIÉ ET MÉCONNU.

La tunique présente un état de fragilité qui permet difficilement son exposition et son stockage en l'état. Il est alors malaisé de trouver une juste



Pan interne de la tunique n° D-979-3-249

position en tant que conservateur-restaurateur face à un objet issu d'une autre culture, nécessitant un traitement. Une telle intervention est-elle légitime ? Dans qu'elle mesure pouvons nous intervenir sur un artefact qui n'a pas été créé pour être conservé ou exposé dans un musée, et pour lequel nous ne saisissons pas intégralement le sens ? Si l'étude matérielle est une étape indispensable à sa compréhension, elle se limite à une connaissance physique et donc partielle de ce dernier. L'étude de la tunique doit donc passer par une immersion dans son contexte initial afin de tendre vers une meilleure appréhension de sa fonction et de son usage originel. Il semble alors qu'une réflexion menée dans cette perspective soit même nécessaire avant toute initiative d'intervention. En effet, s'il ne peut se substituer à l'ethnologue, le conservateur-restaurateur ne peut faire l'économie de l'étude, aussi complète que possible, du contexte culturel et historique de l'objet en question. Il doit procéder à des recoupements historiques et repla-

cer celui-ci dans un ensemble de pièces similaires. La tunique à restaurer s'est révélée, au cours des recherches et investigations, d'une étonnante rareté. Au titre du travail d'enquête nécessaire, la réalisation d'un voyage au Vietnam s'est imposée alors comme moyen incontournable d'en apprendre davantage. J'ai dû emprunter certaines démarches de l'ethnologue mais, dans une perspective plus limitée et avec moins de moyens. Une des principales difficultés rencontrées était de ne point s'égarer face à la multiplicité et la diversité des opinions et récits collectés. Ceux-ci ne pouvant pas être considérés comme avérés, un important travail de tri, de classement, de comparaisons, de vérifications et de recherche de références a dû être réalisé a posteriori.

Grâce à ce voyage<sup>(2)</sup> d'une vingtaine de jours dans le pays d'origine et à de longues recherches, parfois difficiles, ne permettant pas d'acquérir les certitudes escomptées, j'ai tenté de réunir une documentation (principalement basée sur des hypothèses) aussi complète que possible dans le but d'avoir une meilleure connaissance de l'objet et de fixer les bornes d'un potentiel traitement de conservation-restauration.

Celui-ci, dans le contexte d'un musée occidental, sera effectué en considérant la perception de l'objet dans sa culture d'origine, son histoire, ses divers usages et par conséquent les diverses valeurs qui lui furent attribuées au cours du temps.

(2) Les recherches ont été menées dans le Nord du Vietnam, principalement à Hanoi et dans la région de Bac Ninh (située à 15km à l'Est d'Hanoi).



## II- IDENTITÉ PRÉSUMÉE DE LA TUNIQUE

### (1) IDENTIFICATION :

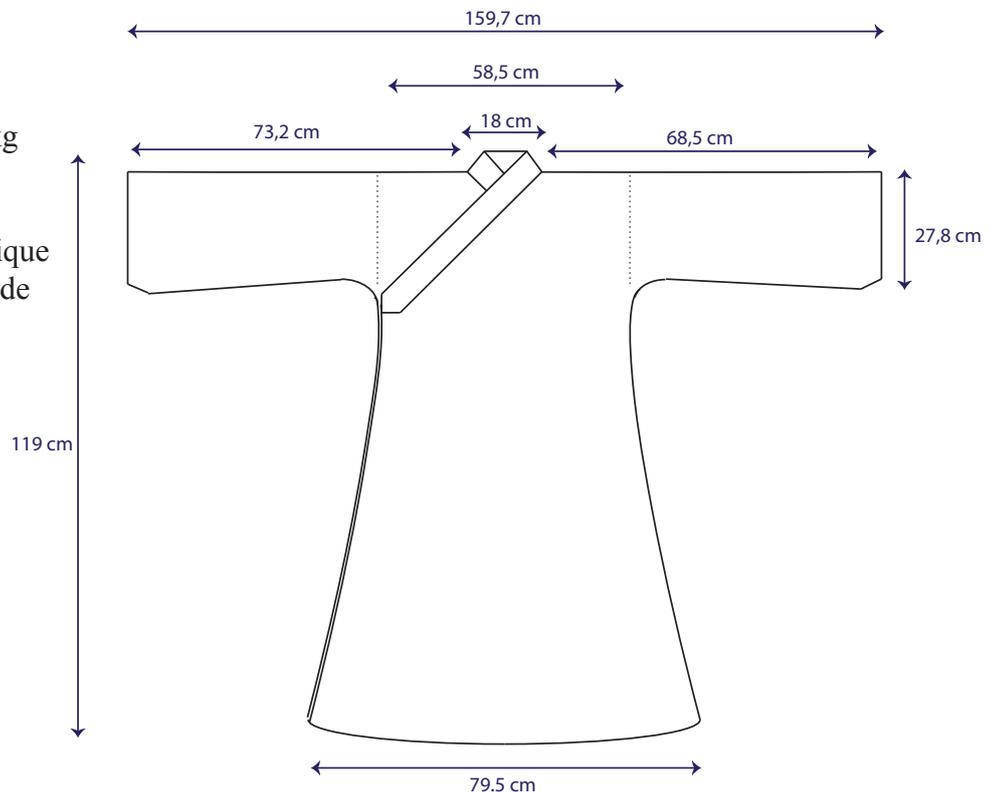
- N° inventaire : D979-3-249
- Désignation : Tunique funéraire - hải hội ou lục thù (/ha:ihoi/ ou /lukt<sup>h</sup>u/)?
- Dénomination d'après la lettre d'accompagnement :  
« Habit dont les bonzesses sont revêtues après leur mort »
- Datation : probablement entre 1840 et 1940.
- Origine : Asie, Asie du Sud-est, Vietnam, « Tonkin » (Nord du Vietnam)
- Propriétaire : Œuvres Pontificales Missionnaires de Lyon
- Lieu de conservation : dépôt en 1979 au Musée des Confluences, 10 rue Boileau, 69 006 Lyon
- Collection : Collection de l'Œuvre de la Propagation de la Foi  
Responsable : Deirdre Emmons, conservatrice au Département des Sciences Humaines du Musée des Confluences

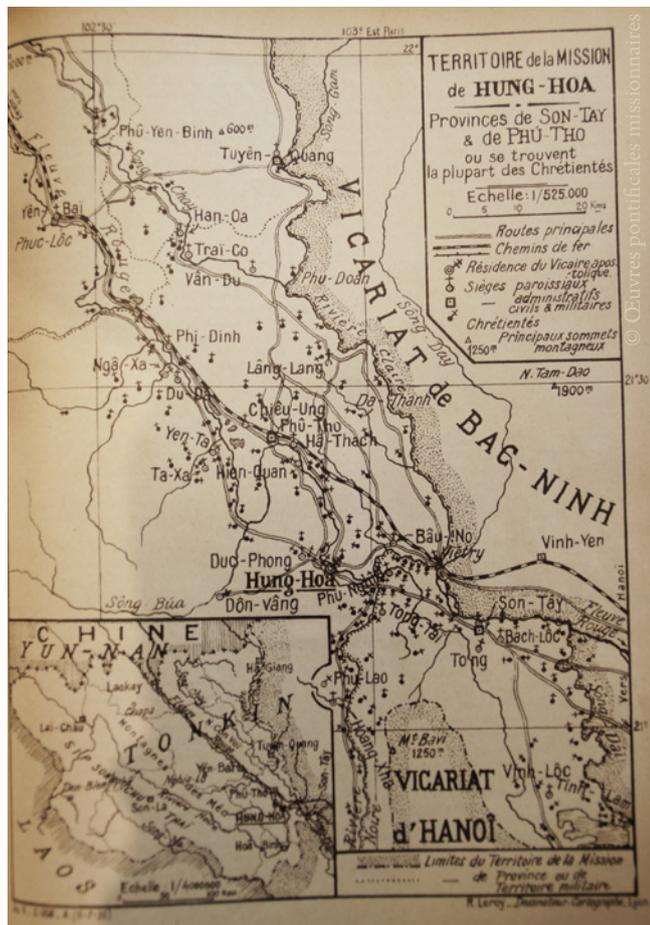
- Matériaux : 2 types de papiers d'ò (papier traditionnel Vietnamien) de qualité et de grammages différents ; encres colorées (pigments ou colorants liés par de la colle de riz ?) ; adhésif (probablement de la colle de riz).
- Technique : estampage, collage, raboutage.

#### - Dimensions (en cm):

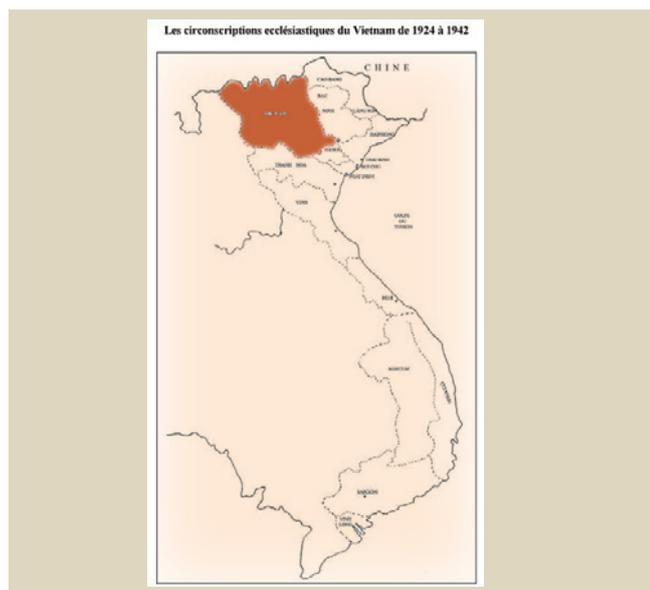
- . Hauteur : 119
- . Largeur : 159,7
- . Epaisseur : < 1
- . Poids (en g) : < 1kg

- Conditionnement :  
dans un bac métallique  
entre deux feuilles de  
papier de soie.





Carte du territoire de la Mission de Hung-Hoa, dans «Les Missions catholiques», Tome 78, de 1936, p. 397



Circonscription de Hung Hoa – carte tirée de l’ouvrage de Luc Garcia Quand les missionnaires rencontraient les Vietnamiens (1920-1960).



Détail de la carte du territoire de la Mission de Hung-Hoa, dans «Les Missions catholiques», Tome 78, de 1936, p. 397

**(2) PASSAGE D’UN OBJET TÉMOIN DE LA DOMINATION DES MISSIONNAIRES FRANÇAIS À UN BIEN CULTUREL PATRIMONIALISÉ.**

En raison de leur parcours historique à priori similaire, les deux tuniques seront abordées dans cette partie. Toutefois, une dissemblance d’état entre les deux est notoire, et peut par exemple être associée à une différence de conditionnement à un moment donné, ou bien au fait que l’un des vêtements en papier était plus ancien lors de leur «récolte».

La difficulté à retracer avec exactitude leur histoire est liée à l’absence de documentation relative à leur existence et leur parcours. Il semblerait que ces tuniques en papier n’avaient pas pour vocation de durer et celles qui sont parvenues jusqu’à nous sont des pièces très rares. Aucune pièce similaire n’a pu être trouvée au cours des diverses recherches. Malgré ce parcours historique imprécis, nous tenterons ici d’en tracer les grandes lignes et d’identifier les différentes valeurs qui leur ont été parallèlement attribuées. Même s’il est très difficile de déterminer la fonc-

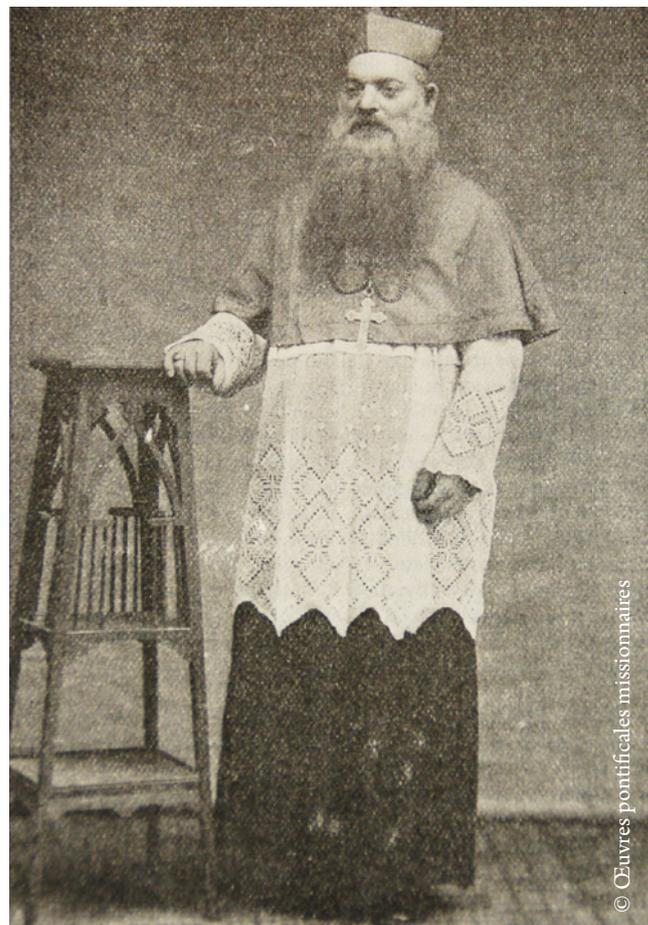
tion et l'utilisation exacte de ces objets, comme cela sera abordé dans l'un des paragraphes suivants, il s'agissait probablement au départ d'objets apotropaïques<sup>(1)</sup> et cultuels destinés à être utilisés lors d'un rite funéraire au Vietnam. Cependant, à l'époque de leur confection, une certaine quantité de ce type de tuniques devait très certainement être fabriquée à l'avance et il semble très probable que les pièces abordées ici n'aient jamais été utilisées. On peut alors imaginer qu'elles étaient d'ores et déjà entreposées, en attente de mise en fonctionnement à l'occasion d'un rituel. Il ne s'agit pas ici de reliquats de rituel ou encore d'objets de culte, statut d'un bon nombre de biens culturels présents au sein des collections ethnographiques.

Si ces artefacts à l'origine cultuels et à fonctions symbolique et magique n'ont jamais été utilisés lors d'un rituel, on peut se demander pourquoi ils présentent un si mauvais état de conservation. Vraisemblablement portent-ils davantage les traces de leur histoire, de leur périlleux parcours et d'une certaine négligence à leur égard, que d'un éventuel usage dans leur contexte d'origine.

L'histoire de ces objets est scindée en deux périodes, la première au Vietnam, l'autre en France. Grâce à des recherches menées dans les archives des Œuvres Pontificales Missionnaires de Lyon, on peut déduire que ces tuniques ont été ramenées de la région du Tonkin entre 1888 et 1940 par Monseigneur Ramond<sup>(2)</sup>, vicaire Apostolique de Hung-hoa (Haut-Tonkin), membre des missions étrangères de Paris. Toutefois, les conditions exactes d'obtention de ces objets ne sont pas renseignées et il pourrait tout aussi bien s'agir d'un don, d'un achat que d'une acquisition abusive. Les raisons de cette collecte restent également imprécises. Même si certains missionnaires portaient un réel intérêt à la culture des populations qu'ils tentaient

(1) Un objet apotropaïque conjure le mauvais sort et vise à détourner les influences maléfiques.

(2) D'après les archives des Missions étrangères de Paris, Mgr. Ramond fut nommé Evêque de Linoë et premier Vicaire Apostolique du Haut Tonkin en 1895. Admettant qu'il ne pouvait plus exercer sa charge, il démissionna à l'âge de 83 ans en 1938. Il décéda le 6 janvier 1944. (Cf. Annexe n°7.)



© Œuvres pontificales missionnaires

Mgr Ramond, dans le «Bulletin hebdomadaire de l'Oeuvre de la propagation de la foi» de 1914, p.510.

de convertir au christianisme, il était fréquent que de nombreux artefacts fussent collectés sans aucune préoccupation anthropologique. Il semblerait que la plupart d'entre eux envoyaient des objets qu'ils estimaient typiques du pays dans lequel ils se trouvaient, et notamment des objets révélateurs du paganisme des populations, afin d'attester aux Occidentaux de l'archaïsme de leur culture et de leurs croyances «superstitieuses» qu'ils tentaient d'éradiquer. Ces artefacts, témoins des difficultés que rencontraient ces religieux, leur permettaient de mettre en avant les progrès réalisés dans leur action d'évangélisation.<sup>(3)</sup>

(3) ZERBINI L., «L'objet collecté, l'objet muséifié : le musée de la propagation de la foi», *Objet des terres lointaines – Histoire de la vie des missionnaires dans les collections du musée des Confluences*, 2011, p.13.



Amulette Talismans taoïste D-979-3-1348 (1) - Musée des Confluences de Lyon

Une « Exposition Missionnaire Vaticane Universelle », organisée par le Pape Pie XI, eut lieu à Rome en 1925<sup>(1)</sup>. Afin de remplir les trente-huit pavillons édifiés à cette occasion, il avait été demandé à de très nombreux missionnaires de faire parvenir des objets du pays dans lequel ils résidaient. Il est alors envisageable que ces deux vêtements aient été ramenés pour ces circonstances, mais il est impossible de l'affirmer, faute de preuves documentaires. On sait toutefois qu'ils étaient accompagnés d'autres objets provenant du même endroit, amulettes en papier destinées à être collées sur les portes comme protection contre les esprits malveillants et un chapelet de bonzesse.<sup>(2)</sup>

Nous pouvons simplement avancer que ces objets ont été collectés par des missionnaires français dans le vicariat du Haut Tonkin<sup>(3)</sup>, dans un pays

(1) CHORIN L., « L'exposition Missionnaire Vaticane - Premières impressions », archives MEP, 1925.

(2) Les dates présentes sur le catalogue de l'Œuvre de la propagation de la foi, attestent ce point. À titre d'exemple, le musée possède un chapelet inventorié au n° D-979-3-1248, et une amulette au n° D-979-3-1348

(3) Région limitrophe au Laos et à la province chinoise du Yunnan, située au Nord du Vietnam. (Cf. Annexe n°8)



Amulettes Talismans taoïstes D-979-3-1 348 (2 et 3) - Musée des Confluences de Lyon

colonisé<sup>(4)</sup> à l'époque par le gouvernement français, et qu'ils ont ensuite été expatriés en France dans des conditions aujourd'hui inconnues. Le fait qu'ils aient été ramenés à des dates antérieures aux affrontements<sup>(5)</sup> qui ont ravagé le pays de 1946 à 1975 peut expliquer la difficulté de les documenter. Cela peut nous laisser supposer que la pratique à laquelle ils étaient rattachés ait pu disparaître, ou se transformer.

Donner une datation précise des objets est également impossible. C'est pourquoi, en se fondant sur la période de présence au Vietnam de Mgr. Ramond, leur confection semble relativement récente, nous pouvons l'estimer entre 1840 et 1940.

Ces tuniques passèrent ensuite d'objets collectés à objets muséifiés. Placées hors de leur culture d'origine, elles ont perdu leur fonction culturelle initiale ainsi que leur éventuelle dimension sacrée. À une date postérieure à 1888, ces objets intégrèrent le fonds du musée appartenant aux Œuvres Pontifi-

(4) Même si Hanoï était une colonie française, le Tonkin et l'Annam, étaient restés en principe sous l'autorité directe des empereurs Nguyen au sein d'un protectorat.

(5) La guerre d'Indochine a été déclenchée le 16 décembre 1946. Menée par les américains la guerre du Vietnam débuta en août 1964 et se termina le 30 avril 1975 par la réunification du Vietnam. (Cf. Annexe n°9)

cales Missionnaires de Lyon. En 1979, ces derniers mirent en dépôt leur collection au sein des réserves de l'ancien musée Lyonnais qui regroupait alors le premier Muséum d'Histoire Naturelle et un musée des religions (dont les collections étaient issues du Musée Guimet). En 1991, il devint le Muséum d'Histoire Naturelle, fermé depuis 2007 et dont la réouverture est prévue pour début 2014, sous l'intitulé de « Musée des Confluences de Lyon ».

On compte une centaine d'objets ramenés par les missionnaires présents sur le territoire du sud-est asiatique, dont plus de la moitié proviennent de la Cochinchine Occidentale (voir carte annexe n°8).<sup>(6)</sup> C'est ainsi que cette nouvelle institution a eu pour devoir de préserver l'ensemble de ces objets décontextualisés, dont la documentation est indéniablement lacunaire.

Les valeurs actuelles que l'on peut attribuer à ces pièces muséales sont bien différentes de celles d'origine. En effet, elles présentent un intérêt culturel et historique sur la relation entre la France et le Vietnam, et peuvent en outre être considérées comme témoins de certaines pratiques aujourd'hui contestées, liées à la colonisation et aux missions catholiques. Elles peuvent également constituer un témoignage culturel de pratiques funéraires aujourd'hui transformées ou disparues, et donc être appréhendé comme objets ethnographiques pouvant servir de support à la compréhension des civilisations et des cultures. Pour finir, elles peuvent tout simplement être appréciées pour leurs qualités « artistiques », qui pourraient être qualifiées « d'esthétique de l'exotisme » selon un regard occidental souvent ethnocentrique.

**Suite à leur expatriation et leur appropriation occidentale dans le cadre de la colonisation et des missions religieuses, ces tuniques sont donc passées du statut d'objets culturels en attente de mise en fonctionnement, à celui d'objets exotiques et de curiosité. Dans un deuxième temps,**

---

(6) EMMONS D., « Des missionnaires et des collections venant d'Asie », *Objet des terres lointaines – Histoire de la vie des missionnaires dans les collections du Musée des Confluences*, 2011, p.92.

**en raison de leur patrimonialisation, elles sont devenues des biens culturels non fonctionnels et des objets ethnographiques indéterminés. Enfin, dans le cadre de cette recherche, elles sont actuellement des objets d'étude en vue de leur préservation et revalorisation.**

### **(3) UNE TUNIQUE RECOUVERTE DE SIGNES À CARACTÈRES MAGIQUES - UN ARTEFACT APOTROPAÏQUE PARTICULIÈREMENT REPRÉSENTATIF DU SYNCRÉTISME RELIGIEUX VIETNAMIEN**

La tunique est entièrement recouverte de symboles et d'écritures dont l'identification exacte pourrait éventuellement aider à déterminer sa fonction et son sens, ainsi que l'ethnie dont elle est issue. À titre d'exemple, les Dao, les Tày ou les Viêt ne possèdent pas une utilisation exactement identique des idéogrammes chinois dans l'écriture de leur langue. Et ce même si, de manière générale, les écritures « han » sont employées dans les textes de culte utilisés pour les rituels.<sup>(7)</sup>

Toutefois, les personnes rencontrées au Vietnam et interrogées sur ce sujet ont insisté sur la complexité des divers éléments imprimés, expliquant qu'ils impliqueraient par conséquent une longue et fastidieuse étude. Même s'ils pouvaient apporter un certain nombre d'informations, de simples sinologues ne possèdent pas toutes les compétences requises pour une telle analyse, seuls des bonzes ou des maîtres de culte érudits d'un certain âge, difficiles à rencontrer, pourraient les décrypter.

Néanmoins, grâce à la reconnaissance de ces signes par quelques érudits ou maîtres de culte rencontrés dans des pagodes au Vietnam, et en les comparant avec ceux se trouvant sur d'autres objets d'origine vietnamienne ou chinoise, certains éléments ont pu être identifiés.

---

(7) Informations recueillies auprès des spécialistes Mme Thuong et M Thuat du Musée d'Ethnographie du Vietnam.



Gardiens des portes



Boutons de fleurs de lotus



caractères han: 元 (Nguyên), 亨 (hang), 利 (lî) et 真 (chân)



Mantras écrits en caractères sanscrits d'origine tibétaine (ou « pseudo sanscrit » ?) sur les manches.

Leur analyse se rapporte uniquement à la tunique présentant le meilleur état (D-979-3-249), même si l'autre, qui n'a que partiellement été dépliée, semble posséder des signes analogues.

On relèvera, parmi les motifs, les gardiens des portes ou des enfers<sup>(1)</sup>, personnages protecteurs très fréquemment présents sur les images populaires, de même que des boutons de fleurs de lotus et des représentations de svastikas, deux symboles typiques du bouddhisme. Sont également estampées différentes graphies du caractère signifiant «longévité», des mantras écrits en caractères sanscrits d'origine tibétaine (ou « pseudo sanscrit » ?) formant des cercles situés au niveau des manches ou encore, des *dhâranis* (formules sanskrits d'invocation) bouddhistes, ainsi que des sinogrammes ou des écritures « han » avec, de surcroît, quelques termes en *nôm*, écriture démotique vietnamienne. Sont par exemple identifiables quatre caractères han: 元 (Nguyên), 亨 (hang), 利 (lî) et 真 (chân), ayant tous sens de bon augure et fréquemment présents sur les amulettes chinoises en papier.<sup>(2)</sup> Nous pouvons également noter la présence (sur le devant de la tunique) de la constellation du Boisseau du Nord (*Bei Dou*), figure de la Grande Ourse, dont les sept étoiles sont perçues comme bénéfiques. Elle est considérée comme protectrice du destin et on la trouve fréquemment gravée sur les armes antiques ou représentée sur des amulettes métalliques exprimant des souhaits de bon augure.<sup>(3)</sup> Selon les pratiques funéraires annamites<sup>(4)</sup>, on la dessinait au fond du cercueil et elle tenait une place importante dans les rituels taôistes.

Sur le pan interne de la tunique, on peut remarquer la présence d'un hexagramme composé des

(1) Groupe appartenant à la minorité ethnique des Yao. D'origine chinoise, ces populations se sont installées dès le XIII<sup>e</sup> siècle dans les régions montagneuses du Nord du Viêt-nam.

(2) SHUCUN W., *Paper Joss – Deity Worship Through Folk Prints*, New World Press, p.105.

(3) THIERRY F., *Amulettes De Chine Et Du Viet-nam : Rites Magiques Et Symboliques De La Chine Ancienne*, 1990.

(4) De 1883 à 1945, le nom d'Annam désignait un protectorat français situé dans le centre de l'Indochine (territoire identique à celui de l'actuelle République socialiste du Viêt-nam), le nord étant alors désigné par le *Tonkin*, et le sud par la *Cochinchine*.

huit trigrammes de *Phuc-hi*, ou *bat quai*, lesquels correspondent aux huit directions de l'espace, aux huit périodes de l'année, ou encore aux huit matières sonores. On les retrouve par exemple dans la formule symbolique de l'amulette traditionnellement utilisée pour recouvrir la tête du défunt chez les annamites.<sup>(5)</sup> Entre les deux gardiens des portes, le maître de culte de la pagode Phuc Khanh d'Hanoï a identifié la fameuse invocation « *Lục Tự Đại Minh Chân Ngôn* », qui est issue du chapitre « *Phổ Môn* » présent dans l'ouvrage bouddhiste du Sutra du Lotus. Cette phrase est usuellement lue pour demander la paix et exorciser les esprits malfaisants. On peut également la retrouver, cette fois-ci en sanskrit, sur le devant du col bleu. D'autres sentences magiques ou phrases canoniques appelées « *câu kinh* » sont présentes sur le dos.

Dans l'ouvrage de G. Dumoutier, nous pouvons reconnaître sur les illustrations des signes ou groupes de signes identiques à ceux présents sur le vêtement.<sup>(6)</sup> Ce livre pourrait constituer une excellente base de comparaison si l'on souhaitait effectuer une étude très approfondie de ces éléments imprimés.

Ont ainsi pu être identifiés les « signes cabalistiques appelés *tôc* », que l'on retrouve sous différentes formes, ou bien encore des signes identiques à ceux imprimés sur les *bùa* (très grandes amulettes destinées à recouvrir les parois internes du cercueil, ou bien à être placées sur le corps du mort ou être glissées dans ses vêtements). Ces *bùa*, employées dans les rituels funéraires annamites contre « l'influence néfaste des diables », sont « *composées de signes et de phrases bizarres, enchevêtrés, et de phrases en sanscrit.* »<sup>(7)</sup> Vraisemblablement, il s'agit de formules pour la plupart intraduisibles, comme sur la tunique étudiée ici.

Ces similitudes frappantes pourraient alors confirmer l'utilisation de cette tunique dans un cadre funéraire et nous faire supposer qu'elle était desti-

(5) DUMOUTIER G., *Le Rituel Funéraire Des Annamites, Étude D'ethnographie Religieuse*, 1904. p.32.

(6) DUMOUTIER G., *Ibid.*, p. 32.

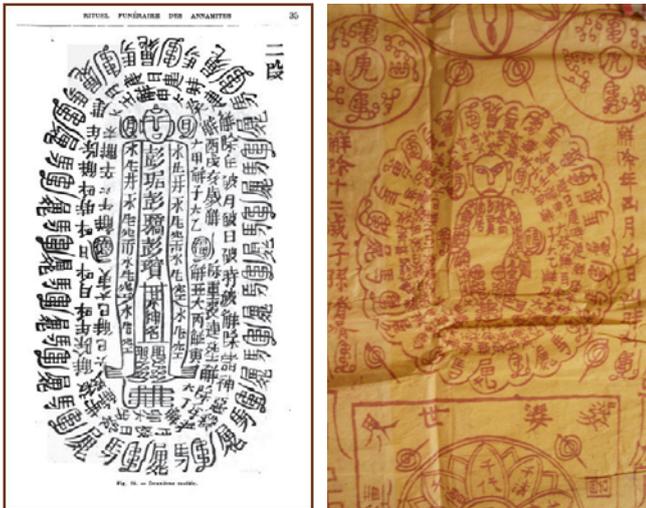
(7) DUMOUTIER G., *Ibid.*, p.20.



Comparaison avec une colonne de signes représentée dans l'ouvrage de Dumoutier à la page 37 et 41. On y reconnaît l'hexagramme composé des huit trigrammes de *Phuc-hi*, ou *bat quai*.



constellation du Boisseau Signes appelés *tôc* du Nord (*Bei Dou*).



Comparaison avec un signe représenté dans l'ouvrage de Dumoutier à la page 35.



Comparaison avec une colonne de signes représentée dans l'ouvrage de Dumoutier à la page 26.



née à accompagner le mort dans le cercueil<sup>(1)</sup>. Les interrogations concernant l'usage de l'objet seront abordées dans le paragraphe suivant, consacré aux différentes hypothèses plausibles.

Sur ce vêtement, on peut constater un foisonnement de symboles et de formules à caractère magique, mêlant des éléments issus des croyances populaires à ceux des religions taoïstes, bouddhistes et confucianistes. On peut remarquer sur le devant du vêtement une profusion et des entrelacs de signes plus importants que sur le dos, augmentant de ce fait la surface de papier recouverte par l'encre rouge, comme s'il était nécessaire de lui attribuer une plus grande protection.

Il s'agirait alors d'une barrière symbolique, matérialisée par ces divers signes aux pouvoirs magiques, dont l'efficacité semble opérer sur le monde invisible.

Ce type de motifs xylographiés à l'encre rouge sur papier jaune est typique des amulettes (*phù Trân*) destinées à être brûlées et se retrouve plus spécifiquement sur les amulettes taoïstes (employées pour invoquer les divinités et protéger des mauvais esprits) et les papiers votifs. Ces couleurs possèdent une fonction symbolique forte. Très répandu dans le cas des offrandes en papier chinoises et vietnamiennes, le jaune, porteur de bon augure, est considéré comme efficace contre le mal et apporte une protection en chassant les influences néfastes. Le rouge, employé pour le papier ou l'encre d'imprimerie, est la couleur de choix pour les diverses offrandes en papier. Elle est évocatrice de tous les vœux de bonne fortune, prospérité, bonheur et a, comme c'est le cas ici, une fonction de protection.<sup>(2)</sup>

**On est donc en mesure d'avancer qu'il s'agit vraisemblablement d'un objet apotropaïque, très représentatif du syncrétisme religieux vietnamien et au travers duquel, on constate**

(1) Contrairement à la plupart des pays d'Extrême-Orient, la crémation n'est pas pratiquée au Vietnam et les défunts sont généralement inhumés. (Voir Annexe n°10)

(2) LEE SCOTT J., *For gods, ghosts and ancestors – The Chinese Tradition of Paper Offerings*, 2007, p.186-188.

aisément l'importance accordée aux croyances et superstitions populaires. La tunique étudiée ici, pour laquelle la présence des divers signes estampés est de premier ordre, se situe entre l'amulette religieuse et l'amulette « démonifuge ».

#### (4) RÉFLEXION SUR LA FONCTION ET L'UTILISATION - MISE EN RELATION AVEC LE CONTEXTE RELIGIEUX DU PAYS D'ORIGINE - UN OBJET CULTUEL À USAGE UNIQUE ET À TEMPORALITÉ INITIALEMENT LIMITÉE

Concernant les deux tuniques en papier étudiées ici, le musée des Confluences de Lyon ne possède aucune documentation, mise à part une note rédigée en vietnamien indiquant qu'il s'agit d'un « vêtement funéraire » destiné aux bonzesses. Afin de pouvoir établir des propositions de conservation et de restauration en adéquation avec le sens de ces objets, il est nécessaire, dans un premier temps, de tenter d'en déterminer l'usage et la fonction exacte. À cet effet, il m'a semblé évident d'effectuer une recherche de pièces similaires et de me tourner vers des spécialistes pour obtenir leur avis. Malheureusement, mes nombreuses investigations auprès de différentes institutions et personnes qualifiées n'ont pas été fructueuses, soit qu'elles ne possédaient pas de telles tuniques au sein de leurs collections, soit qu'elles n'en avaient jamais vu. Compte tenu des difficultés à obtenir des informations fiables, leur utilisation et leur fonction demeurent, à l'heure actuelle, imprécises. En s'appuyant sur le texte accompagnant les deux pièces, sur les pratiques traditionnelles religieuses et spirituelles propres au Vietnam et sur les informations<sup>(3)</sup> que j'ai recueillies dans ce pays, il me semble légitime d'avancer quelques hypothèses. L'une d'entre elles, évoquée par des maîtres de

(3) Nombreuses rencontres : personnel de pagodes (bonzes et bonzesses, des maîtres de cultes, etc.) et de musées (d'histoire, des Beaux-Arts et d'ethnographie), collectionneurs dans des galeries spécialisées, artisans et historiens.

cultes et un collectionneur m'a semblé ne pas devoir être retenue, à savoir : un costume de chaman utilisé uniquement par la minorité Dao rouge<sup>(4)</sup>. Il est en effet peu probable qu'il provienne de cette minorité, car des spécialistes tels que Mme Christine Hemmet<sup>(5)</sup> ou Mme Vo Thi Thuong<sup>(6)</sup> affirment qu'il n'y a aucune analogie iconographique et stylistique entre les éléments présents sur les tuniques et les productions de ce groupe ethnique.

a - Un simulacre en papier destiné à être brûlé comme offrande symbolique dans le cadre du culte des ancêtres ?

Dans leurs croyances populaires, les Vietnamiens ne considèrent pas la mort comme une fin en soi mais, au contraire, comme le commencement d'une autre vie conditionnée par les conséquences de leurs actes perpétrés durant leur existence terrestre.

Les cérémonies funèbres vietnamiennes sont très complexes et ont pour finalité de protéger le défunt lors de son passage dans « l'au-delà », de lui éviter de devenir une « âme errante » nuisible aux vivants, de lui conserver la place qu'il occupe dans la famille<sup>(7)</sup> et l'accompagner dans sa vie post mortem.

La plupart des Vietnamiens, croient en la survivance des morts auprès des vivants et à l'interpénétration du monde visible et invisible<sup>(8)</sup>. Ils pensent devoir s'accorder constamment avec les différents esprits bienveillants et malveillants qui les entourent pour vivre en paix.

Lors des rites appartenant au culte des ancêtres,

(4) Groupe appartenant à la minorité ethnique des Yao. D'origines chinoises, ces populations se sont installées dès le XIII<sup>e</sup> siècle dans les régions montagneuses du Nord du Viêt Nam.

(5) Ancienne responsable du département Asie du Musée du Quai Branly de Paris.

(6) Responsable de la documentation au Musée d'Ethnographie du Vietnam de Hanoï.

(7) LAI N. H. J., *La tradition religieuse spirituelle et sociale au Vietnam*, 1981, p. 86. (Cf. Annexe n°10)

(8) LAI N. H. J., *Ibid.*, p.53.



Étalage d'une boutique d'objets votifs en papier au marché de Bưởi d'Hanoï - février 2012



Vêtements en papier vendus dans une boutique du marché de Bưởi d'Hanoï - février 2012



Personnes brûlant des papiers-monnaies dans les rues du centre historique d'Hanoï d'Hanoï - février 2012

coutume d'origine chinoise et ayant pour fondement moral la piété filiale, les Vietnamiens brûlent toutes sortes d'objets fabriqués en papier à destination des esprits des défunts.<sup>(1)</sup> A l'instar des rituels funéraires chinois, « *on brûle [...] en offrande diverses répliques en papier d'objets ou de personnages (maison, domestiques, animaux, automobile, réfrigérateur, télévision, vêtements, etc.), qui sont censées contribuer au bien-être matériel du mort. Il s'agit d'un transfert dans le*

(1) On brûle ces objets dans la rue ou dans des foyers réservés à cet effet, dans les pagodes, sur les tombes des défunts ou encore sur l'autel des ancêtres.

*monde invisible, par le feu, de ces modèles réduits. En les brûlant, on leur confère une réalité différente, on en transmet la quintessence dans le monde invisible.* »<sup>(2)</sup> Ce type de pratique, profondément ancrée dans la culture vietnamienne, se déroulant principalement au moment des funérailles ou lors de fêtes<sup>(3)</sup>, est habituellement accompagné d'offrandes telles que le riz ou l'encens. En rendant cet hommage de respect et de reconnaissance aux ancêtres, les Vietnamiens s'assurent le salut des vivants et de la famille. En effet, « *tant que le culte se perpétuera, la famille vivra sous leur bénédiction et demeurera à l'abri des difficultés et des malheurs.* »<sup>(4)</sup>

On pourrait donc imaginer que cette tunique en papier est un simulacre de vêtement destiné à être brûlé comme offrande symbolique dans le cadre du culte des ancêtres, hypothèse qui a été évoquée à maintes reprises lors de mes entretiens. Néan-

(2) FAURE B., *La mort dans les religions d'Asie*, 1994, p. 58.

(3) Ce type d'objets votifs sont généralement brûlés lors des funérailles mais aussi à l'occasion de différentes fêtes, fête des morts ou anniversaires des défunts. À titre d'exemple, l'un des jours où l'on brûle le plus d'objets votifs dans l'année se situe au « Rằm tháng Bảy » - 15e jour du 7e mois du calendrier lunaire, jour de « Ngày xá tội vong nhân », « le jour du pardon des âmes ». - THIERRY S., « Les offrandes votives en papier, Rites de la mort » - *Exposition du Laboratoire d'ethnologie du Muséum d'histoire naturelle... Musée de l'homme*, 1979, p.63.

(4) LAI N. H. J., *op. cit.*, p.69.

moins, suite à des observations personnelles et par comparaison avec d'autres simulacres conservées au musée du Quai Branly, il semblerait que ce type d'objet votif corresponde à la représentation, en général légèrement réduite, de vêtements ordinaires traditionnels ou contemporains. Or, lorsque l'on se penche sur les habits portés vers la fin du XIXe siècle, durant la première moitié du XXe siècle, ou bien encore sur le costume traditionnel vietnamien, aucune similitude avec la tunique étudiée ne peut être établie concernant la forme et les « motifs ». En outre, le papier employé pour ce type d'objet diffère de celui utilisé dans la confection de la tunique qui présente la particularité d'un doublage intérieur. Elle semble donc avoir été adaptée pour la manipulation ou son port éventuel.<sup>(5)</sup>

Nous pouvons donc douter du bien-fondé de cette hypothèse et ouvrir un autre champ d'exploration.

#### b – Une tunique funéraire ?

Comme indiqué précédemment, les tuniques étaient accompagnées d'un court manuscrit, unique piste de départ, dont voici la traduction<sup>(6)</sup> :

*«Ce vêtement est porté par les nonnes quand elles meurent afin d'éliminer les mauvais esprits et les fantômes, et afin que la bonne fortune chasse la méchanceté. Les caractères (chinois) et les motifs à forme humaine de ce vêtement servent, au moment de la mort, à frapper les fantômes et esprits qui pourraient se saisir des défuntes.»*

Suivi d'une courte traduction en français : « *Habit dont les bonzesses sont revêtues après leur mort.* »

Toutefois, les personnes rencontrées au Vietnam ont permis à la lecture de cette lettre une potentielle identification de l'objet en expliquant que dans l'entête, la tunique est désignée sous le vo-

cable de « *Hải hội* », nom d'un vêtement funéraire, hypothèse évoquée par le bonze de la pagode Quán Sứ d'Hanoi. Nous reviendrons sur ce point par la suite.

Cette note n'étant ni signée, ni datée, elle représente une source d'information qui ne peut être considérée que comme une piste de recherche. Nonobstant, étant majoritairement rédigée en vietnamien, nous pouvons penser que sa rédaction remonte à l'époque de la collecte. Nous y remarquons une certaine imprécision relative au fait que le vêtement était porté au moment de la mort ou postérieurement. La simplicité de la forme, la facture des manches ne permettant pas l'allongement des bras le long du corps et la fragilité du mode d'assemblage (par collage) peut néanmoins laisser dubitatif quant au fait qu'il était porté par le défunt ou le mourant.<sup>(7)</sup> Par exemple, au Japon, le papier utilisé dans la fabrication de *kamiko*, subit tout une série de traitements afin de le rendre portable ; il est notamment froissé afin d'offrir une certaine souplesse et douceur.<sup>(8)</sup> Néanmoins, la symbolique des inscriptions et des motifs présents sur la tunique corrobore la dimension protectrice évoquée. En outre, il s'agit de signes et symboles que l'on retrouve fréquemment sur les amulettes en papier traditionnellement placées dans le cercueil pour l'inhumation, ou encore sur celles brûlées dans le cadre de certains rites lors de la cérémonie funéraire.<sup>(9)</sup>

#### Une découverte déterminante

La découverte, au sein des réserves du Musée d'Ethnographie du Vietnam (situé à Hanoi), de cinq planches xylographiques destinées à l'estampage des vêtements funéraires appelés *lục thù* ou *hải hội*, a apporté un nouvel élément important dans l'avancée des recherches documentaires.

(5) Cf. Partie III, p.45.

(6) La traduction a été effectuée par Philippe Papin, directeur d'études à l'École pratique des Hautes Études (EPHE). Spécialiste du Vietnam, il fut également membre de l'École française d'Extrême-Orient (EFEO) de 1991 à 2004. Photographie de ce court manuscrit en annexe n°2.

(7) Cf. Partie III, p.45.

(8) COLLECTIF, RRRIPP!! *Paper Fashion*, 2007, p.132.

(9) DUMOUTIER G., *op. cit.*, 1904. Dans ces cinq volumes, Gustave Dumoutier décrit de manière assez précise les divers rites pratiqués, les amulettes employées, avec leurs spécificités selon certains cas particuliers.



*Kamiko*, vêtements utilisés pour un rituel bouddhiste conservés au «Museum of International Folk Art» de Santa Fe. ©

Outre quelques différences au niveau d'un petit nombre de détails ainsi qu'au niveau stylistique (parfois plus raffiné et plus décoratif), les signes et symboles gravés présentent une indéniable analogie avec ceux estampés sur la tunique étudiée. On retrouve effectivement les mêmes représentations dans un agencement identique. Il est par exemple aisé de reconnaître les quatre figures humaines sur le devant, ou encore les lotus présents dans la partie inférieure du dos. Concernant les utilisations plausibles de la tunique, cette découverte nous amènerait donc à privilégier l'hypothèse d'un vêtement funéraire, ce qui concorderait avec la note accompagnant les pièces. Toutefois, il n'est pas avéré que ce type de tuniques étaient réalisées en papier, et les personnes consultées (ni même Mr Thûat, l'ethnologue ayant collecté ces planches en bois), n'en ont jamais vu. Les planches conservées au musée étaient utilisées pour l'impression sur tissu, ce qui laisse place à deux suppositions : soit cette tunique était effectivement destinée aux défunts et le papier avait été privilégié à l'époque pour des raisons économiques, soit il s'agit d'une sorte de « modèle » ou de test destiné, par exemple, à essayer les planches, ou encore à tester l'assemblage des différents pans imprimés avant de passer à une réalisation sur textile, à la manière d'un patron. Toutefois, s'il s'agissait d'une pièce « d'essai »,

pourquoi l'artisan aurait-il renforcé l'ensemble par doublage et apporté un tel soin dans les détails allant jusqu'à l'ajout de faux ourlets intérieurs ? Nous pouvons volontiers imaginer qu'un tel modèle aurait été de facture plus rudimentaire, c'est pourquoi nous privilégierons tout de même l'hypothèse d'une tunique destinée au défunt. En effet, en s'appuyant sur des écrits à l'époque de la collecte de cette tunique, nous pouvons constater que le remplacement du textile par du papier était usuel. A titre d'exemple, Mr Landes explique dans un de ses ouvrages<sup>(1)</sup> à propos des *cài triêu* (banderole comportant les inscriptions funéraires, traditionnellement peintes sur soie) que « *les plus pauvres se contentent d'écrire le nom du défunt avec de la chaux sur un papier rouge [...]* »<sup>(2)</sup>. De plus, l'utilisation du papier pour la confection de vêtements mortuaires n'est pas spécifique au Vietnam. Dans un contexte complètement différent mais que l'on peut toutefois rapprocher, pour des raisons économiques, lors de la première guerre mondiale, le gouvernement allemand avait donné pour instruction au peuple de conserver les vêtements des morts et de d'enterrer ces derniers dans des vêtements en papier. Il est intéressant de noter que ceux-ci ont été confectionnés dans un important souci d'esthétique et avec un grand soin, poussant le détail jusqu'à la reproduction de cols en fine dentelle.<sup>(3)</sup>

#### Fonction et utilisation du *luc thù* ou *hải hôi*

Il est simplement inscrit sur les fiches muséales<sup>(4)</sup> des planches xylographiques que celles-ci étaient utilisées pour l'impression de vêtements destinés à envelopper les bouddhistes pratiquants décédés. Achetées par le musée en 2002, elles proviennent de la région de Bac Ninh et ont été fabriquées et

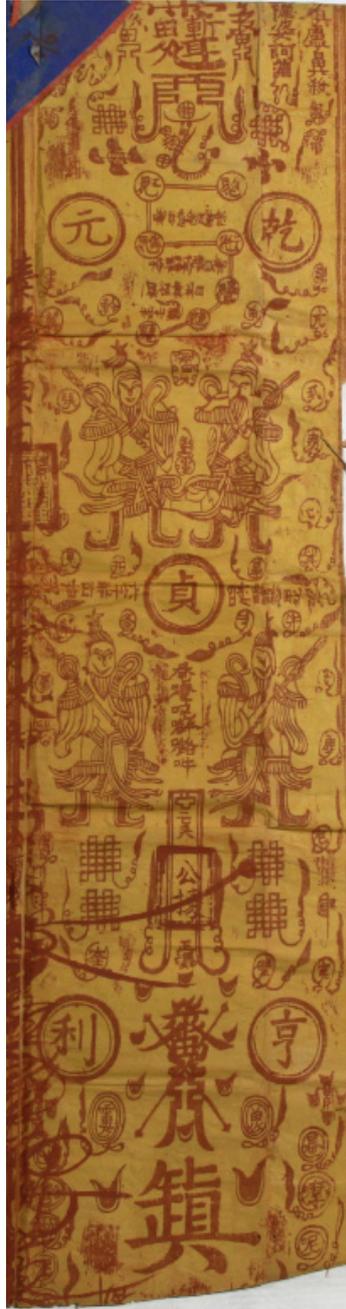
(1) Landes M., *Notes Sur Les Moeurs Et Les Superstitions Populaires Des Annamites*, 1882.

(2) Landes M., *Ibid*, p.14.

(3) Collectif, *RRRIPP!! Paper Fashion*, *op. cit.*, p. 133-139.

(4) Elles ont été remplies par Mr Thuat, ethnologue ayant effectué leur collecte.

DEVANT



Musée d'Ethnographie du Vietnam;  
Collection des Viet; n° d'inventaire:  
51-01-15-1

Musée d'Ethnographie du Vietnam;  
Collection des Viet; n° d'inventaire:  
n° 51-02-05-44-1



Dos



Musée d'Ethnographie du Vietnam;  
Collection des Viet; n° d'inventaire:  
51-02-05-44-1

utilisées par les Kinh (également appelés Viêt ou Jing), ethnies majoritaires du Vietnam. Selon la fiche d'identification, ces planches ont été peu utilisées entre 1990 et 2002. En raison de l'industrialisation, un déclin de ce type d'artisanat est aujourd'hui notable.

Selon Mr Thuat, les tuniques appelées *lục thù* ou *hải hội* étaient destinées à être portées par le mort lors de son enterrement. Toutefois, il a pu noter au cours de ses recherches, qu'en Chine, certains vêtements similaires, plus petits, étaient seulement posés sur le corps. Dans tous les cas, le *lục thù* est porté en supplément et par dessus l'habit dont est revêtu le corps. Il serait utilisé par les bouddhistes pratiquants qui participent à la vie de la pagode et notamment par les femmes ménopausées. Cette tunique ne serait donc pas spécifique aux bonzesses. Toutefois, ce terme était souvent abusivement associé par les missionnaires ou les colons aux personnels des pagodes, ou encore aux sorcières et diseuses de bonne aventure.

Ainsi vêtu(e)s de cette tunique, les défunt(e)s peuvent être reconnu(e)s et identifié(e)s par les gardiens des « enfers » comme « pratiquants religieux », et être protégé(e)s des mauvais esprits, afin que ces derniers ne viennent pas les « torturer ».

Malheureusement, personne n'a pu décrire précisément le déroulement du rituel dans lequel était impliqué ce vêtement, ni les accessoires ou autres éléments accompagnant son utilisation. Cette découverte au sein des réserves de l'institution étant survenue au terme de mon séjour au Vietnam, je n'ai malheureusement pas pu explorer plus largement cette piste sur le terrain.

Néanmoins, à l'observation d'une reproduction photographique de la tunique, le bonze de la pagode *Quán Sư*, refusant toute communication orale (peut-être par pratique religieuse ou parce que nous étions deux femmes), m'a fourni les

explications suivantes qu'il inscrivit succinctement au revers de la reproduction, dont voici la traduction<sup>(1)</sup> :

*Le nom en vietnamien de ce vêtement:*

- 六殊 *Lục thù*

- Hải hội

*C'est une sorte de vêtement destiné aux « disciples » du « Bouddhisme folklorique ou populaire » et du taoïsme. On leur fait porter avant de mettre leur corps dans le cercueil.*

*«khâm liệm», est une étape dans le rituel funéraire. Aujourd'hui, on peut trouver ce vêtement dans les magasins devant la pagode Quán Sư.*

Toutefois, même si l'on peut noter certaines analogies, les *lục thù* vendus devant cette pagode ne sont pas identiques à la tunique étudiée et résultent d'une fabrication industrielle sur textile, les symboles représentés sont en quantité inférieure et font exclusivement référence au bouddhisme et non aux croyances populaires. Par ailleurs, il est intéressant de noter que ces vêtements sont à la fois destinés aux hommes et aux femmes et que tout le monde peut en acheter.<sup>(2)</sup>

Lors de mes recherches bibliographiques, je n'ai découvert aucune description de rituel faisant référence à l'utilisation d'un vêtement en papier à dimension protectrice, d'un *hải hội* ou d'un *lục thù*. S'agirait-il alors d'un cas très particulier, pouvant être associé à une province ou un village, à une communauté, ou encore aux conditions ayant entraîné le décès?

En effet, chacun des rites liés à la mort diffèrent dans les détails selon la cause<sup>(3)</sup>, le moment, le lieu du décès, ou encore le statut social de l'individu et

---

(1) Traduction réalisée par Mlle. Huyền Trang Lê (traductrice engagée par mes soins, qui m'a accompagné durant mon séjour au Vietnam).

(2) Même si cela m'était déconseillé par certaines personnes, pour des raisons de superstitions, il m'a personnellement été permis d'en acheter une.

(3) Décès par noyade, suicide, dans un accident, en raison d'une maladie ou encore dans le cas particulier d'une femme morte en couches, etc.



Lục thù vendus devant la pagode Quán Sứ d'Hanoi - février 2012



Lục thù acheté devant la pagode Quán Sứ d'Hanoi - février 2012 - Déplié

son origine ethnique, d'où la multitude d'invocations et de type d'amulettes propres à chaque cas, ce qui explique partiellement la difficulté à trouver des textes faisant allusion à ce type de vêtement. Toutefois, on peut relever dans certains écrits datant du début du XX<sup>e</sup> siècle, généralement réalisés par des missionnaires, quelques descriptions relativement détaillées de ces divers rites et de leurs spécificités. Pour exemple, le texte «Le savoir mourir en Annam», de M. E. Durand, missionnaire apostolique en Cochinchine Orientale, dont voici un extrait qui pourrait éclairer la fonction et l'utilisation de la tunique :

«[...] Quand, à la suite de toutes ces manipulations, le moribond est mort pour de bon, **on le couvre littéralement d'amulettes en papier**. Ce sont des grimoires faits de **caractères chinois enchevêtrés ou de lettres sanscrites défigurées**, sans liaison ni sens, ou, tout au plus, formant parfois des semblants de phrases, peut-être originairement intelligibles, mais dont, en tous cas, les bonzes actuels ont irrémédiablement perdu la traduction. Il en est de même pour les formules sacrées, **Mantra ou Dharani**, qu'ils marmottent à satiété sans en comprendre un traître mot [...] Enfin, lorsque toutes les parties du corps, toutes ses portes, toutes ses issues ont été ainsi défendues **contre les entreprises des malins esprits**, pour plus de sécurité encore **on enveloppe le cadavre dans une immense amulette de papier** qui (celle du moins que j'ai sous les yeux), représente une vague momie, **couverte de vagues caractères chinois, qui chevauchent les uns sur les autres dans un pêle-mêle indescriptible**, tête en bas, pieds en haut, sur le flanc droit, sur le flanc gauche, puis enserrent la momie de trois orbes de caractères chinois de plus en plus fantastiques et de moins en moins intelligibles, à dérouter tous les esprits possibles.»<sup>(1)</sup>

Au vu de cette description et de la similitude des signes présents sur les amulettes avec ceux couvrant le vêtement, on peut supposer que ce dernier était, dans une situation analogue, destiné à être simplement posé sur le mort afin de le protéger des esprits malveillants.

## (5) UN OBJET À DIMENSION SACRÉE ?

Comme pour la majorité des objets à caractère sacré, le concepteur doit observer au moment de la fabrication, outre des codes esthétiques et symboliques, des règles spirituelles exigées par la religion en question. Certains artefacts se voient conférer une dimension sacrée dès le début de leur création par le truchement de nombreux rituels et le respect de certains interdits.

(1) DURAND M. E., «Le savoir mourir en Annam», archives des MEP, 1914.

Concernant la tunique étudiée, on peut alors se demander si elle était initialement considérée comme sacrée, et qui était habilitée à la fabriquer.

Compte tenu de la technique d'impression utilisée, elle semble appartenir à la même catégorie d'objets que les diverses amulettes en papier estampées.

Comme le souligne Mr Thuat en préambule à son article « Amulets and the Marketplace »<sup>(2)</sup>, la confection de ce type d'amulettes, ainsi que la réalisation et l'utilisation des planches xylographiques semblent en aucune façon documentées. Afin de déterminer les tabous ou les pratiques spirituelles liées à la fabrication de ces objets, nous nous appuyons sur l'article précité et sur les informations que Mr Thuat m'a fournies lors de notre entretien au Musée d'Ethnographie du Vietnam.

L'impression d'amulettes à partir de planches xylographiques<sup>(3)</sup> remonte à la dynastie des *Trần* (1227-1400), mais cette pratique se trouve actuellement fortement menacée de disparition, car remplacée par une production massive et mécanique au pochoir métallique. Seuls quelques maîtres de rituels ou moines de certains villages reculés de la province de *Bắc Ninh* utilisent encore ce type d'amulettes.

Ces planches sont le fruit de la combinaison de techniques de l'artisanat et de pratiques magiques. Traditionnellement, seuls les hommes étaient habilités à produire des amulettes, que ce soit en tant que *thầy cúng*<sup>(4)</sup>, sorte de maître de cérémonie ou de chaman (qui les peint sur papier ou tissu), soit comme sculpteur travaillant à partir d'une amulette préexistante. Avant de peindre cette dernière, qui

est destinée à être collée sur la planche et servir de modèle à l'artisan<sup>(5)</sup>, le maître de culte se préparait, entre autres obligations, en allant aux pagodes. Devant se conformer à l'éthique de sa profession, il était tenu d'observer un certain nombre d'interdits. Il devait suivre un régime végétarien, ne pas manger d'ail et ne pas boire de vin ni de bière car ces aliments « pollueraient » sa bouche et l'empêcheraient d'invoquer efficacement les esprits. Parallèlement, les premier, quatorzième, quinzième et trentième jours du calendrier lunaire<sup>(6)</sup>, dormir avec son épouse lui était proscrit et il était de plus tenu de l'éviter lorsqu'elle avait ses menstruations. Il devait également se garder d'assister à des funérailles ou des mariages et ne pas tuer d'animaux. Par ailleurs, le maître de cérémonie observait un processus codifié lors du déroulement de la fabrication de l'amulette ou d'un modèle destiné à la gravure. Il devait commencer son écriture par un idéogramme bien précis et réciter des incantations pour faire descendre certaines divinités dans l'amulette afin de lui conférer un pouvoir et permettre son « émancipation » ou son « autonomie ». Ces actions pouvaient être également accompagnées de gestes tels que des *mudrā*<sup>(7)</sup> magiques. Si certains éléments fondamentaux se retrouvent dans tous ces rites, chaque amulette comporte des caractères distincts et les incantations diffèrent en fonction de l'usage auquel elle est destinée (pour obtenir de bonnes affaires, protéger une maison, conjurer les démons, etc.).

Concernant la gravure, le bois de *thị* (*decandrous persimmon*) était généralement utilisé car il est tendre, résistant et stable dimensionnellement. Une fois que l'arbre était coupé, lors d'un jour faste, le sculpteur attendait cinq à dix mois afin que

(2) THUAT V. H., « Amulets and the Marketplace », *Asian Ethnology*, 2008, p. 237–255.

(3) Cf. Annexe n°3

(4) Les *thầy cúng* se trouvent parmi :

- les moines bouddhistes et les sorciers (*phù thủy*) qui ont hérité de leur père ou grand-père leurs connaissances relatives à la fabrication des amulettes

- des vétérans, habitant dans les campagnes, qui connaissent les sinogrammes chinois et qui ont étudié les rituels anciens et les textes divinatoires

- ou encore les médiums.

Ils sont des spécialistes des religions populaires.

(5) Dans la technique traditionnelle d'estampage vietnamienne, le dessin souhaité est préalablement exécuté sur une feuille de papier qui est ensuite collée sur la planche. Cf. Partie III, p.43.

(6) Un calendrier lunaire est basé sur les cycles de la Lune. Un mois, représente une lunaison, ce qui correspond en moyenne à 29 jours et il commence le jour de pleine lune.

(7) Terme sanskrit qui est relatif à une position codifiée et symbolique des mains d'une personne.



Artisan effectuant la gravure d'une planche de *thị* (plaqueminier) destinée à l'encre du noir - "Centre d'échanges culturels" de Đông Hồ - février 2012

le bois soit exempt de résine, avant de le débiter en planches aux dimensions souhaitées. L'artisan avait pour obligation d'effectuer plusieurs rituels visant, d'une part à protéger les membres de l'atelier lors de la coupe et de la gravure, et d'autre part à éliminer les esprits malveillants présents dans le bois, permettant ainsi l'« animation »<sup>(1)</sup> ultérieure du bloc à présent libéré. Il effectuait également des offrandes à ses ancêtres et à ceux de la profession avant de réaliser la gravure.

Préalablement à sa première utilisation, le *thầy cúng* rapportait la planche xylographique à son temple, puis par l'intermédiaire d'un rituel il l'habilitait en lui conférant un pouvoir par l'invocation des divinités invitées à s'y incarner. Le déroulement de ce rituel pouvait légèrement varier car chaque maître de culte possédait sa propre pratique de la magie selon la secte à laquelle il appartenait et les savoirs que son maître ou son père lui avaient transmis.

Suite à son impression, l'amulette possède alors en elle les divinités qui restent latentes jusqu'à ce que le *thầy cúng* les active rituellement lors de son utilisation.

Traditionnellement, après chaque emploi de la planche xylographique pour la confection d'amulettes, cette dernière était nettoyée (selon un rituel

(1) Possession de l'objet par les esprits invoqués.

spécifique) et les divinités qui y étaient présentes retournaient dans leur « royaume ». Bien que la planche fût potentiellement imprégnée de la présence des divinités, le maître de culte devait avoir recours à la magie pour les y rappeler avant chaque usage.

La tunique faisant l'objet de cette étude, issue d'une fabrication en série<sup>(2)</sup>, a vraisemblablement été stockée pliée chez un *thầy cúng* (personne sollicitée pour le déroulement des cérémonies funéraires) en attente d'être utilisée. Similairement aux amulettes, elle a dû certainement être « animée » lors du processus de production et placée en attente d'être rituellement activée par le maître de culte.

Liée à un rituel mélangeant le religieux et le magique, l'objet se trouve être ici le réceptacle de forces surnaturelles et d'un pouvoir.

Grâce aux conversations tenues avec les maîtres de culte et à l'observation de leur travail, Mr Thuat a conclu que ces planches xylographiques ne sont pas simplement un artefact, une illustration de techniques de sculpture et d'impression, ou encore un témoin de pratiques religieuses, mais qu'elles sont des objets sacrés potentiellement actifs et puissants. À leur propos, le chercheur met en avant la question du respect de certaines règles dans le cadre muséal. Pour exemple, les planches conservées au Musée d'Ethnographie du Vietnam, sont considérées comme ayant une dimension sacrée attribuée par la communauté qui les utilisait.

Nous pouvons alors supposer qu'il en va de même pour cette tunique. Toutefois, nous ne pouvons pas l'affirmer car, dans ce même texte, Mr Thuat mentionne des rituels de désacralisation d'amulettes et de planches xylographiques. Il est donc possible qu'il en ait été ainsi pour cette tunique préalablement à sa collecte ou son achat.

(2) L'estampage est un procédé qui permet d'effectuer plusieurs tirages avec une même planche et donc une production en série. Il est donc peu probable qu'une planche xylographique ait été gravée dans l'objectif d'une utilisation unique.

## (6) UN OBJET RARE

Malgré de larges recherches et une importante prospection internationale conduite auprès de nombreux musées, aucune tunique similaire ne semble avoir été conservée, à ma connaissance. Même le Musée d'ethnographie du Vietnam qui conserve des planches xylographiques à priori destinées à leur fabrication, ne possède aucune pièce de ce type. De plus, l'ethnologue ayant collecté ces planches a affirmé n'avoir jamais vu ce type de vêtement en papier. N'oublions pas que les pratiques évoluent avec le temps, ce qui induit fatalement des transformations au niveau des formes, des techniques et du sens. Il est logique que l'on ne trouve plus de vêtements identiques et que les rites associés se soient transformés, d'autant plus que le pays a subi des conflits particulièrement dévastateurs. En outre, en 1958, l'État a interdit l'invocation des esprits, la combustion de papier votif et de l'encens, activités considérées comme «superstitieuses». Il semblerait qu'auparavant, les maîtres de cérémonies possédaient de nombreuses planches xylographiques ainsi que des manuels de culte, mais qu'ils n'aient eu, lors des campagnes anti-superstitions, d'autre recours que de les brûler pour les faire retourner aux ancêtres. Ce n'est que depuis 1986 que les pratiques rituelles sont à nouveau tolérées.<sup>(3)</sup>

## (7) CONCLUSION

Même si un léger doute subsiste quant à la fonction de cette tunique, mon séjour dans le pays d'origine a largement ouvert le champ des hypothèses concernant son utilisation. Apportant un nouvel élément concret dans mes recherches, la découverte des cinq planches xylographiques, destinées à l'estampage des vêtements funéraires appelés *lục thù* ou *hải hội*, au sein des réserves du Musée d'Ethnographies du Vietnam, a dégagé la piste la plus plausible.

Si la communauté, dont cette tunique est issue, n'a

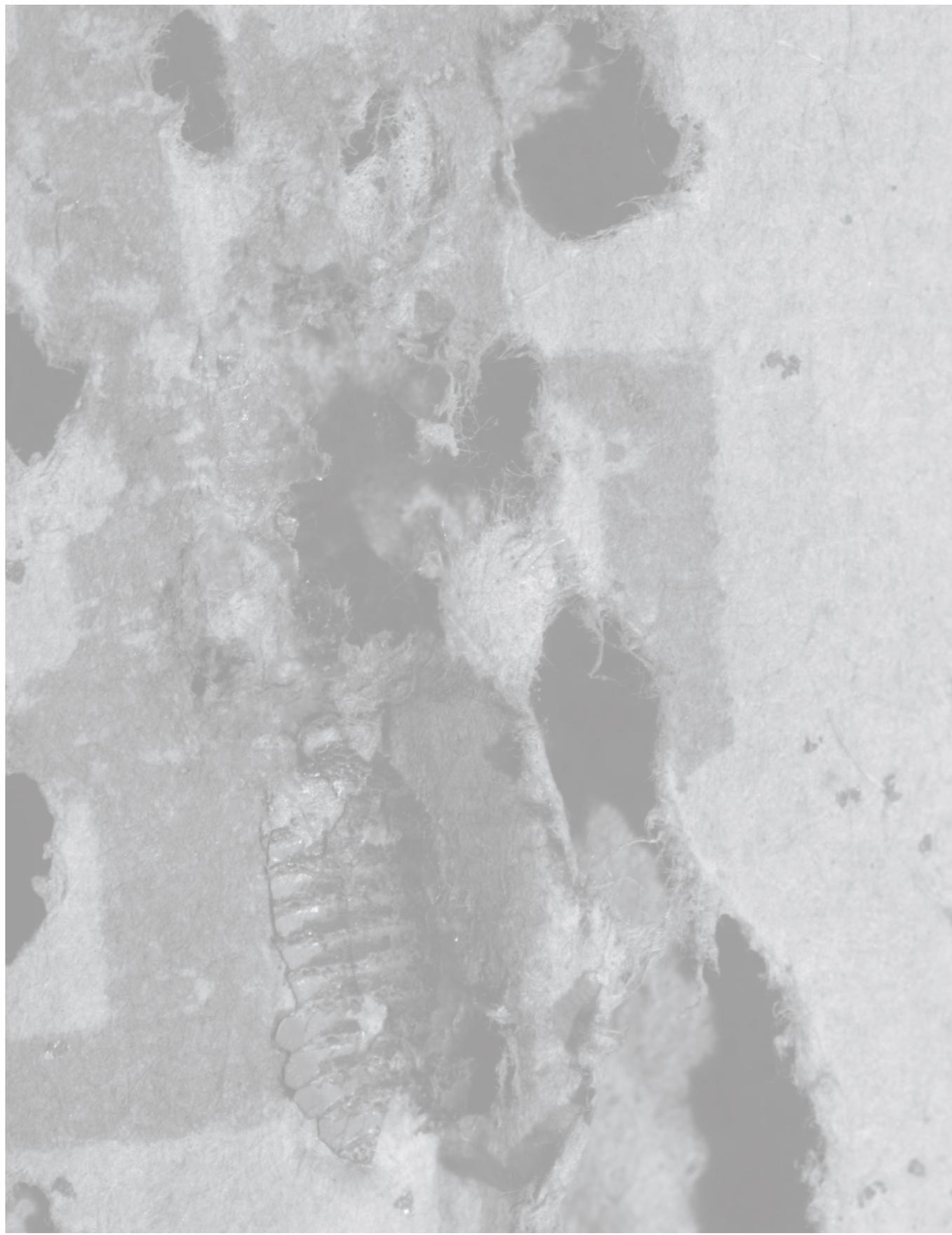
pu être formellement identifiée, en se référant à la provenance de ces planches nous pouvons supposer que ces artefacts sont originaires de la région de *Bac Ninh* et l'œuvre d'une des nombreuses «sectes» du bouddhisme «folklorique» (*dân gian*)<sup>(4)</sup>.

Nous sommes probablement ici en présence d'un objet à dimension protectrice, auquel il est prêté des vertus apotropaïques, pouvant être employé au cours d'un rituel de funérailles. Initialement conçu pour une temporalité limitée, car son utilisation entraîne inévitablement sa propre destruction, sa conservation actuelle en milieu muséal apparaît en contradiction avec sa finalité. Comme la plupart des biens culturels liés à un rituel, il se trouve dissocié d'un ensemble plus vaste dans lequel il était mis en jeu, impliquant que sa signification est tronquée. Cette tunique constitue, par conséquent, un simple témoignage, la trace d'une pratique culturelle dans le cadre des rituels funéraires vietnamiens. Même si nous pensons être en mesure de nommer cette tunique et que l'on peut supposer la pratique d'offrandes et d'invocations, son utilisation et son contexte rituel demeurent encore relativement flous.

Fruit de la production humaine et objet culturel, cette pièce muséale, d'une grande rareté, s'est avérée être riche de sens et potentiellement source d'informations sur le plan ethnologique. Elle nous renvoie ainsi à un patrimoine culturel voué à disparaître, extérieur à sa matérialité, et constitue un exceptionnel témoignage de certaines pratiques, savoir-faire et modes de représentation d'une époque dans une région donnée. C'est paradoxalement par sa «récolte», son expatriation, puis son appropriation muséale que la tunique a pu être sauvée d'une disparition quasi certaine. C'est donc en partie à ce titre qu'une intervention visant à sa préservation et sa conservation semble justifiée.

(4) Le bouddhisme «folklorique» (*dân gian*) en opposition au traditionnel (*truyền thống*), correspond au bouddhisme non officiel dont les pratiquants ne respectent pas les préceptes de la religion et effectuent un mélange avec les croyances populaires. Il diffère selon les lieux ou les régions, car chaque personne ou communauté possède ses propres convictions et effectue ses propres modifications ou adaptations.

(3) THUAT V.H., *op. cit.*, p. 237-255.



### III - EXAMEN MATÉRIEL

#### (1) - ÉTAT CONSTITUTIF :

##### a - Matériaux employés :

##### - Un matériau de base : le papier

Contrairement au Japon, où le papier occupe une place prépondérante dans la vie quotidienne, notamment en raison de son usage domestique (parois coulissantes dans les habitations, paravents, mobilier, lampes, jeux, etc), nous ne retrouvons pas cette diversité d'utilisations au Vietnam.<sup>(1)</sup> Bien que traditionnellement employé dans la confection de certains objets du quotidien, tels que les parasols de cérémonie (*long*) et les éventails (*quạt*), ce matériau servait essentiellement pour les documents écrits, la création artistique et la fabrication d'artefacts à usage unique employés lors de rituels, tels que les offrandes destinées à être brûlées. En effet, « une grande consommation de papier était faite pour la confection d'ex-voto dont on faisait grand usage pour les funérailles, les fêtes religieuses, ou dans la fabrication de lampions, de pétards. »<sup>(2)</sup>

Aujourd'hui, la fabrication artisanale du papier a été supplantée par la production industrielle dont la matière première est principalement issue de la récupération. Seul un infime nombre de papiers perpétuent les pratiques traditionnelles. Selon S. Fanchette et N. Stedman<sup>(3)</sup> il en restait cinq à Dương Ô en 2008, mais lors de la visite de ce village en février 2012, j'ai pu constater qu'il n'y



Artisane vietnamienne de Dương Ô effectuant le lavage de la feuille à l'aide d'une forme souple - © Cause à effets

en avait plus que trois<sup>(4)</sup>. L'un d'entre eux répond encore à de rares commandes, et fabrique essentiellement du papier recyclé.

##### - Le papier *dò*

Réalisée en deux étapes principales, la préparation de la pâte et la formation de la feuille, la confection du papier *dò* présente différentes phases, décrites de manière exhaustive dans l'annexe n°3.

D'après C. Crevost et C. Lemarie<sup>(5)</sup>, plusieurs types d'écorces étaient employées par les vietnamiens, mais celle du *dò* (*rhamnoneuron balansae*), à forte teneur en cellulose (de 60 à 62%), était la plus utilisée dans le Nord du Vietnam.

Une liste précise des diverses essences dont sont issues les fibres, se trouve également dans l'annexe n° 3.

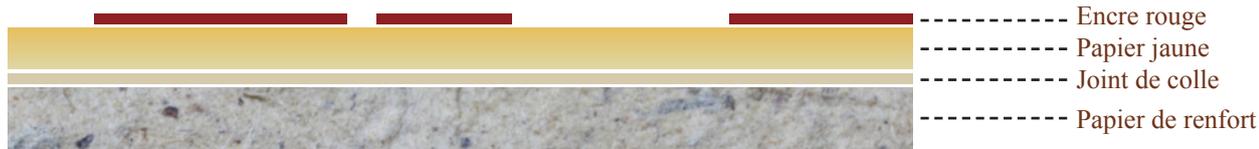
(1) Une importance similaire à celle du papier au Japon semble être attribuée traditionnellement au bois et plus particulièrement au bois laqué au Vietnam.

(2) COLLECTIF, *L'artisanat créateur au Vietnam*, 1983. p.53-54.

(3) FANCHETTE S., STEDMAN N., *À la découverte des villages de métier au Vietnam*, 2009, p.82-89.

(4) Mr Tàm, Mr Thu et Mr Tươi au village de Dương Ô, traditionnellement spécialisé dans la fabrication du papier *dò*, situé à vingt kilomètres au Nord-est d'Hanoi, dans la province de Bac Ninh.

(5) CREVOST C., LEMARIE C., *Catalogue des produits de l'Indochine - Tome II plantes et produits filamenteux et textiles*, p. 151-156.



Vue en coupe de la stratification (échelle non respectée)

Compte tenu des avis que j'ai recueillis auprès des restaurateurs et artisans vietnamiens et de l'époque présumée de fabrication de la tunique, il semble probable que cette dernière ait été confectionnée en papier dô. Les résultats des analyses scientifiques, effectuées par Tiphaine Fabris au laboratoire de chimie appliquée à l'art et à l'archéologie de l'université d'Avignon, ont, par comparaison avec des échantillons ramenés du Vietnam, confirmé l'utilisation de ce papier traditionnel.<sup>(1)</sup>

#### - Ses caractéristiques :

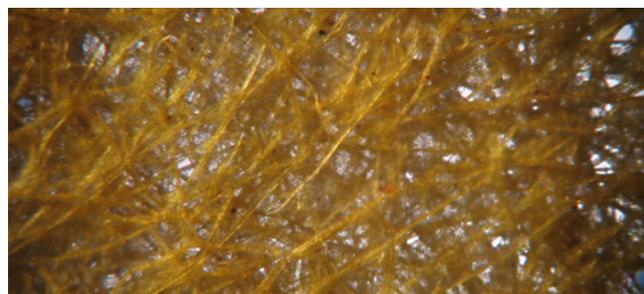
Selon H. Oger, « *la valeur intrinsèque de ce papier est telle qu'il peut résister cent ans dans un pays où la violence du climat et les insectes n'épargnent rien.* »<sup>(2)</sup>

Léger, souple et résistant, ce papier à fibres longues, issu de matières premières de bonne qualité, présente des propriétés hydrophiles et une bonne stabilité physico-chimique. Lors de sa fabrication, comme pour la plupart des papiers d'Extrême-Orient, un mucilage est mélangé aux fibres de celluloses avant la formation de la feuille. Outre l'obtention d'une meilleure homogénéité de la pâte, l'ajout de cette substance confère au papier ses propriétés mécaniques et probablement antifongiques.<sup>(3)</sup>

(1) Cf. Annexe n°4.

(2) OGER H., *Introduction Générale à L'étude De La Technique Du Peuple Annamite*, 2009, p.45.

(3) Cf. Annexe n°3



Vue au microscope (x10) du papier teint en jaune. On peut remarquer ces longues fibres entremêlées.



Papier teint en jaune.

Papier du doublage.

#### - Les papiers employés pour la tunique

Deux types de papier ont servi à la confection de celle-ci : un premier destiné à l'estampage des signes, de fine épaisseur, au travers duquel on voit en lumière transmise la trame de la forme souple<sup>(4)</sup>, et un deuxième au doublage, à fort grain, issu d'une pâte grossière écrue, hétérogène, comportant de nombreux éléments résiduels (notamment des morceaux d'écorce).

Suite aux résultats des analyses, nous pouvons aujourd'hui affirmer que les deux papiers ont été fabriqués à partir de l'arbuste dô. Il est néanmoins fort probable que les fibres utilisées dans chaque pâte aient été extraites de parties différentes du

(4) La pâte est levée en feuilles par l'artisan à l'aide d'une forme souple constituée en deux parties : un châssis de bois, au milieu duquel se trouve une claie en lamelles de bambou appelée *liêm xeo*.



Artisan effectuant la gravure d'une planche de *thị* (plaqueminier) destinée à l'encre du noir - "Centre d'Échanges Culturels" de Đông Hồ - février 2012

ystème cortical<sup>(5)</sup> de cette même essence. Avant d'être estampé, le premier papier a été teinté de jaune en surface, probablement lorsqu'il était encore humide, puis parsemé de petites paillettes métalliques ou minérales de couleur dorée. D'un point de vue technologique, l'ajout de cette teinture régularise la surface, la rigidifie et facilite l'impression du papier en réduisant ses propriétés hydrophiles. En revanche, à l'état brut, le second n'a subi aucun traitement.

**- Des signes estampés et manuscrits:**

- La technique traditionnelle de l'estampage.

Suite à une minutieuse observation de la tunique et aux entretiens que j'ai eus avec des artisans

(5) L'écorce est divisée en trois lamelles : celle intermédiaire est utilisée pour la fabrication du papier de première catégorie ; celle interne et en contact avec le bois est employée pour le papier de deuxième catégorie ; et enfin, la couche externe fournit le papier de qualité inférieure.



Artisane mettant à sécher à l'air libre les feuilles franchement estampées - atelier de Mr Nguyễn Hữu Sam à Đông Hồ - février 2012

du Centre d'Échanges Culturels de Đông Hồ<sup>(6)</sup> et Mr Thuat, nous pouvons déterminer la technique d'impression utilisée. Cette dernière suit un processus approximativement semblable à celui traditionnellement pratiqué à Đông Hồ et se déroule en deux étapes réalisées chacune par un artisan différent: la gravure de la planche xylographique, puis l'estampage. Le dessin est préalablement effectué sur une feuille de papier, laquelle est ensuite appliquée avec une colle de riz sur la planche. Après séchage, l'artisan réalise la gravure à l'aide de différents ciseaux en suivant les contours du tracé et nettoie la planche des restes de papier. Posée à plat, la face gravée est encreée d'un liquide vraisemblablement composé d'un liant à base de colle de riz (*hồ nếp*) et d'une ocre rouge. La feuille à estamper est ensuite appliquée sur la planche en frottant à l'aide d'une éponge (façonnée avec la cucurbitacée *xơ muống* séchée) afin d'optimiser le contact avec la surface

(6) Le village de Đông Hồ, situé à 40 Km à l'Ouest d'Hanoi, dans la province de Bắc Ninh, est spécialisé, depuis la dynastie des Hồ (1400), voire celle des Lý (1010-1225) dans la fabrication d'imagerie populaire utilisant une technique spécifique de gravure sur bois (Tranh khắc gỗ dân gian Đông Hồ).

non gravée, puis est enfin retirée par pelage et mise à sécher à l'air libre.

Les nombreuses traces d'encre qui apparaissent entre les signes espacés sur la tunique étudiée peuvent alors s'expliquer par la mise en œuvre de la technique citée ci-dessus. En effet, s'incurvant légèrement, le papier a pu entrer en contact avec l'encre restée au fond des parties peu profondément creusées.

L'estampage du papier de l'artefact a nécessité l'utilisation de trois faces gravées sur des planches d'environ 30 x 130 cm<sup>(1)</sup> pour le devant, le dos et le pan interne, et d'une quatrième pour les manches et les cinq éléments triangulaires situés sur les côtés au bas de la tunique.

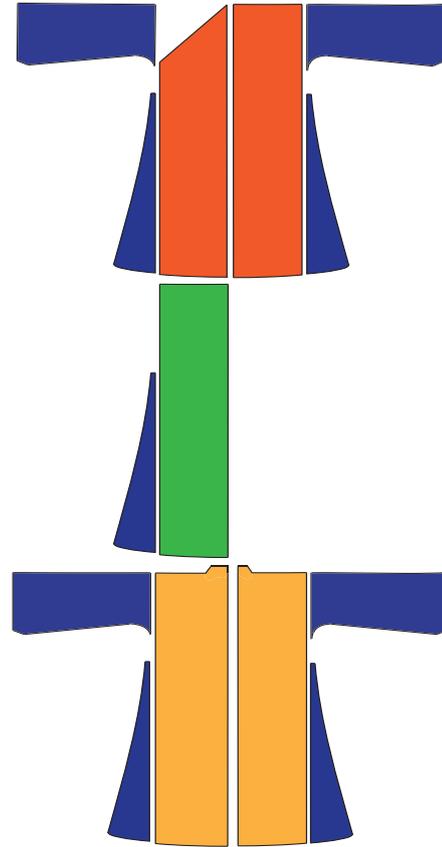
Postérieurement à l'assemblage, sur les pans de devant, quatre éléments ont été ajoutés par tamponnage. Le premier, vraisemblablement une formule calligraphiée, situé vers le bas, suit l'axe central. Deux autres, apparemment des sceaux, sont situés à mi-hauteur de part et d'autre de cet axe et enfin, un autre sceau placé un peu plus haut au centre.

- Inscriptions manuscrites :

La « sentence » située sur le col, ainsi que les signes présents sur les groupes de bandelettes qui pendent de part et d'autre de la tunique ont été calligraphiés au pinceau. Ces ajouts manuscrits peuvent révéler soit une éventuelle personnalisation de la tunique (par exemple selon la communauté ou la secte bouddhiste qui souhaitait l'utiliser) ou permettre d'augmenter son caractère magique, car, selon Mr Thuat, le fait que le maître de cérémonie intervienne directement au pinceau lors de la confection d'une amulette, accroît la puissance et les pouvoirs de cette dernière.

**- Les couleurs :**

Les résultats des analyses scientifiques<sup>(2)</sup>, réalisées à partir de prélèvements effectués sur la tunique



Quatre planches sont nécessaires pour l'impression des pans de la tunique.



Éléments ajoutés par tamponnage - zones où l'encre est appliquée en couche épaisse.

(1) Largeur x longueur.

(2) Cf. Annexe n°4.

et par comparaison avec des échantillons collectés auprès de certains artisans au Vietnam, nous ont apportés certaines précisions. Toutefois, les informations étant incomplètes nous pouvons émettre les hypothèses suivantes en s'appuyant sur l'utilisation, dans l'estampage traditionnel, des matières premières d'origine végétale ou minérale<sup>(3)</sup> :

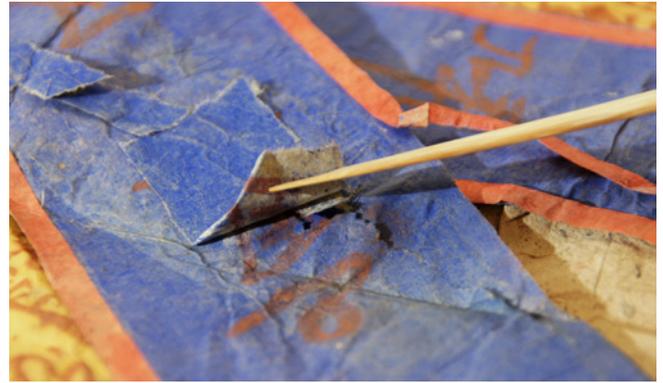
- Le **jaune** (colorant) pouvait par exemple être obtenu à partir de boutons floraux non ouverts de *sophora japonica* (*hoa hoè*)<sup>(4)</sup> .
- Le **brun-rouge** (ocre) était probablement fabriqué avec une ocre appelée *sôi son*.
- L'**orange** résultait vraisemblablement de l'association des deux couleurs précédentes.
- Le **bleu** était un pigment bleu outremer.
- Le **vert** résultait probablement d'un mélange du bleu et du colorant jaune, ou provenait des feuilles d'indigo (*lá chàm*).
- Le **noir** (origine végétale) était issu de la combustion de feuilles de bambou (*than lá tre*).

Pour le rouge-rose, nous ne disposons pas d'éléments nous permettant d'avancer une quelconque proposition.

#### b - Coupe et assemblage :

L'artefact résulte du collage de douze pièces de papier jaune estampé et de deux bandes bleues, assemblées selon la forme d'une tunique. Adhésif dont l'utilisation était largement répandue au Vietnam, la colle de riz (*hồ nếp*) a selon toute vraisemblance été employée lors de ce montage.

L'ensemble est doublé par le papier à plus fort grammage. On peut par ailleurs constater, aux emmanchures, à l'intérieur du col et au niveau de certains assemblages, la présence de pièces de renfort fabriquées, soit avec ce même matériau, soit avec des chutes du papier jaune imprimé. Surmonté



«Réparation» de la déchirure du col de la tunique.

d'un liseré rouge-rose, le col est également consolidé par une deuxième bande de papier bleu. Enfin, on peut relever l'ajout d'autres bandes (de couleur bleue, verte ou encore en papier jaune estampé) le long des bords et des ouvertures, cherchant à imiter des ourlets intérieurs.

#### c - Une réparation insolite

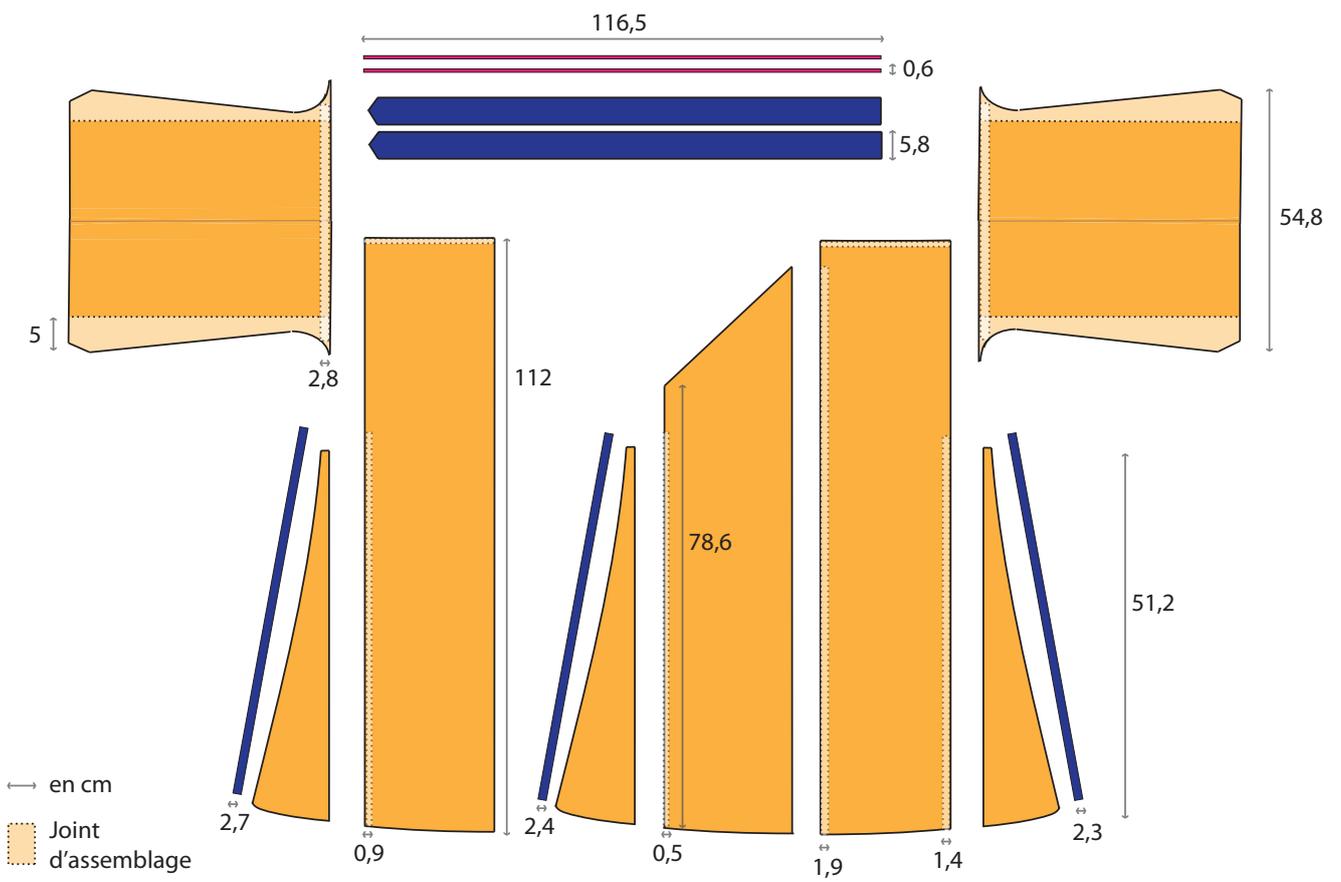
Renforçant une longue déchirure, on peut remarquer sur le col quatre empiècements en papier bleu, coupés à la main, recouvrant des caractères peints dont l'encre s'est en partie reportée sur leur revers. Cette réparation, manifestement réalisée de façon sommaire et expéditive, peut apparaître étrange, la tunique n'ayant, à priori, jamais été utilisée dans sa fonction originale. Les raisons et la datation de cette réparation son inconnues. D'après les analyses, le papier des empiècements et le pigment bleu sont identiques à ceux employés pour le col, nous pouvons donc en déduire qu'elle a été réalisée dans le pays d'origine, à l'époque de la confection de l'artefact, ou bien encore, lors de son achat par les missionnaires.

Une trace rectangulaire ancienne laisse supposer qu'un empiècement de taille plus importante recouvrait l'ensemble de la déchirure.

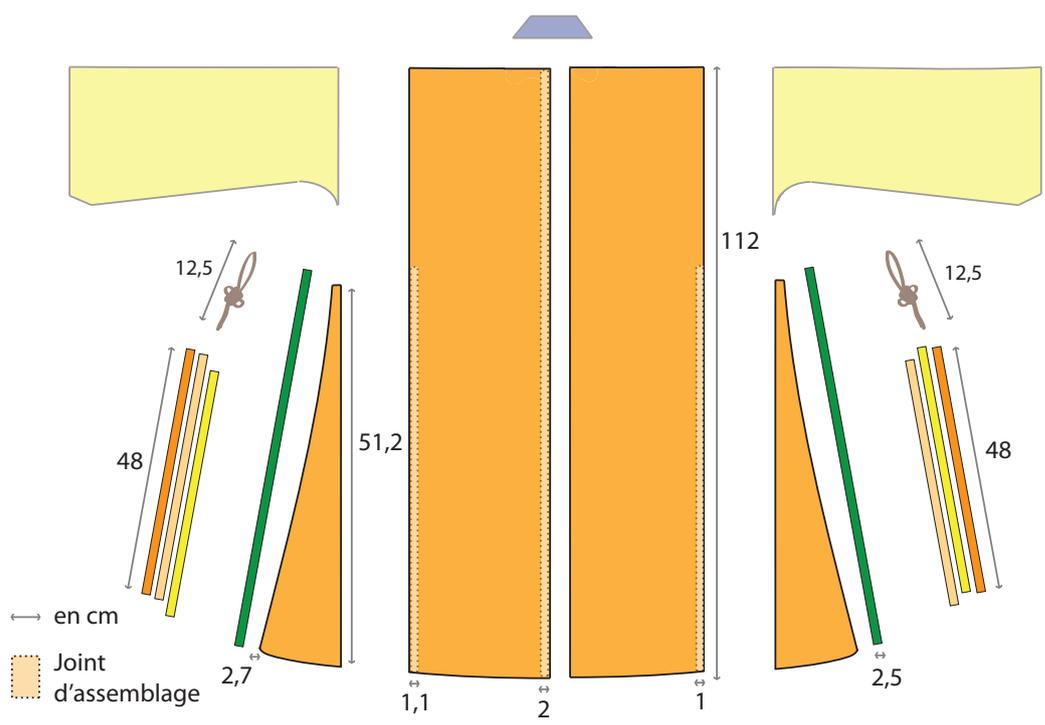
(3) Ces renseignements ont été fournis par les artisans que j'ai rencontrés à Đông Hồ et se retrouvent en partie dans l'ouvrage : Durand M., *L'imagerie populaire vietnamienne*, 2011.

(4) Cardin D., «Guide des teintures naturelles», édition Belin, 2003, p.175.

DEVANT ET PAN INTERNE



Dos



#### d - Chronologie présumée de fabrication :

Grâce à l'examen minutieux de l'ensemble de la tunique, on peut penser que celle-ci a été fabriquée selon les étapes suivantes :

##### **. Préparation des éléments constitutifs :**

- Fabrication du papier
- Teinte jaune en surface et saupoudrage des paillettes sur papier humide.
- Estampage des signes.
- Teinte des autres papiers colorés et calligraphie des caractères peints sur le col (opérations pouvant être réalisées parallèlement à l'estampage par d'autres artisans).

##### **. Montage de la tunique :**

- Doublage du papier jaune avec celui de qualité inférieure.
- Assemblage des différents pans par collage, ajout de pièces de renfort, de bandes colorées et de faux ourlets.
- Tamponnage de signes
- Ajout des bandelettes qui pendent de part et d'autre du vêtement.

##### **. Le vêtement est ensuite plié pour son stockage.**

## (2) - ÉTAT DE CONSERVATION

Même si l'on peut considérer la tunique comme un support aux symboles magiques dans l'objectif d'en recouvrir le corps, l'objet sera ici abordé,

d'un point de vue matériel, comme un ensemble, sans séparation support/tracé (papier/estampage) usuellement pratiquée dans le domaine des arts graphiques.

Le constat matériel exposé ci-dessous sera organisé selon le type d'altérations. Pour chacune d'entre elles sera établi un diagnostic, afin d'identifier les causes (ou tout au moins émettre des hypothèses), et d'évaluer sur l'objet leurs impacts susceptibles d'affecter son appréciation et son sens. Une telle étude des modifications d'état des matériaux constitutifs de cette pièce permettra de repérer les altérations évolutives pour lesquelles une intervention curative sera indispensable à la pérennisation de l'artefact. Un pronostic sera posé sur la totalité des altérations visant à définir leur éventuelle évolution et les risques encourus si l'on n'intervient pas. On pourra alors apprécier la nécessité d'une restauration et les besoins en matière de conservation.

Pour l'établissement de ce constat matériel, l'objet a été observé en lumière du jour, en lumière rasante (angle d'environ 45°), sous binoculaire et microscope portable (grossissement x 30) et microscope (grossissement x4, x10, x40, x100).

Dans un souci de clarté, on considérera l'objet comme un vêtement porté pour indiquer les localisations, même si l'objet n'était peut-être pas destiné à être revêtu. Ainsi, la manche droite correspondra à celle dans laquelle l'on introduirait le bras droit.

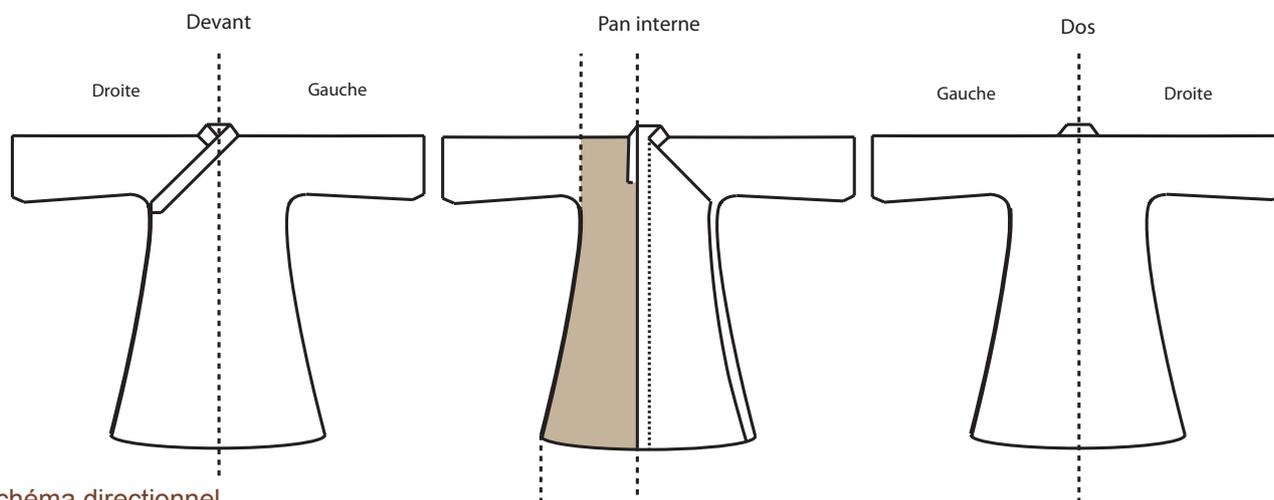


Schéma directionnel

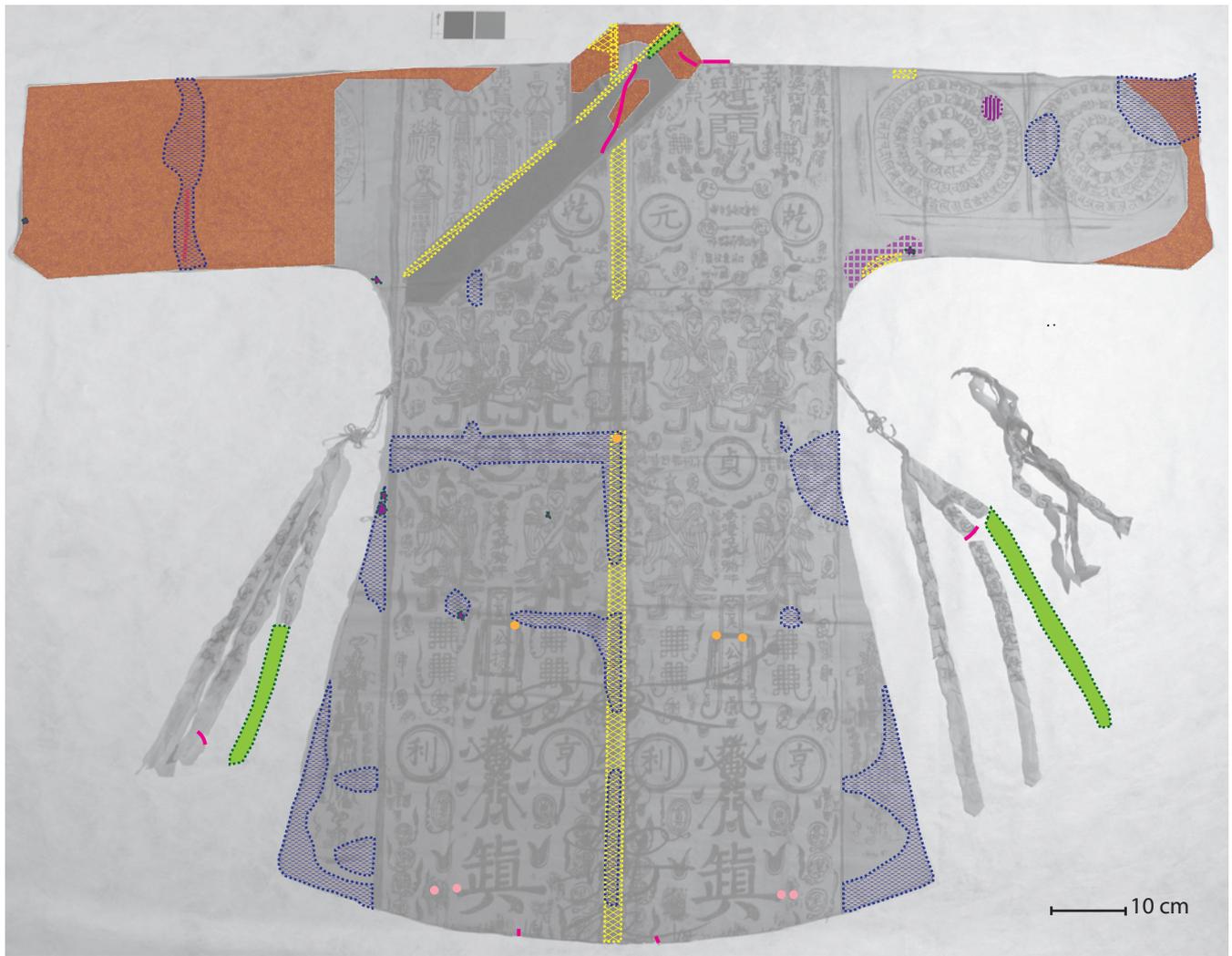
b - Relevé des altérations :

Niveau de dégradation : - Léger \*  
 - Moyen \*\*  
 - Important \*\*\*

Général	État moyen, relativement stable – empoussièrement non homogène – défaut de planéité – désolidarisation des pans au niveau des joints d’assemblage – zone du col particulièrement endommagée.	
Altérations mécaniques	Plis	*** du papier: marqués, écrasés.
	Déformations	*** Gondolements, froissures.
	Petites déchirures (< 1 cm)	** Périphériques, nombreuses sur l’axe central qui se décolle.
	Grandes déchirures (< 15 cm)	* Face: une au niveau du pli de la manche droite (4,8 cm); deux sur le col (13,4 cm et 2 cm); une à l’épaule gauche (6 cm). Revers (dos): une à droite au niveau de la bordure inférieure (1,5 cm).
	Lacunes	*** Deux demi-bandelettes manquantes (d’environ 20 x 1,6 cm pour le groupe de droite et 31 x 1,8 cm pour celui de gauche; Un groupe manquant de trois bandelettes? * Rares, de petites tailles au niveau de quelques déchirures. * Perforations d’agrafes ou d’épingles.
Abrasions	* Papier (support) et estampage (tracé)	

Altérations physico-chimiques	Empoussièrément	** Sur l'ensemble de la tunique
	Encrassement	*** Localisé sur les zones qui étaient exposées aux éléments extérieurs lorsque la tunique était conditionnée pliée.
	Perte d'adhésion	*** Au niveau des joints et des zones d'assemblage. Localisée principalement au niveau de l'axe central (devant et dos) de la tunique et des «faux ourlets». ** Soulèvements à l'interface du papier jaune et de celui de renfort au niveau des crêtes de plis et des zones externes.
	Pulvérulence	** De l'encre brun-rouge, avec déplaquages de quelques mm <sup>2</sup> au niveau des sceaux ajoutés de part et d'autre de l'axe central (devant).
	Salissures	* Taches grises d'1 à 2 cm <sup>2</sup> : une sur la manche gauche et six sur le pan interne. * Une fine tache rouge-rosé d'une longueur de 53,2 cm sur le pan interne, le long de la fente de droite.
Altérations chimiques	Oxydation	* Jaunissement léger, voire moyen du papier possible *** Noircissement des paillettes en surface du papier.
Altérations biologiques	Infestation	** Galeries d'insectes avec exuvie localisée dans la partie inférieure du dos. * Quelques trous d'envol, notamment dans le dos. * Épidermages de la surface du papier localisés au niveau des emmanchures.

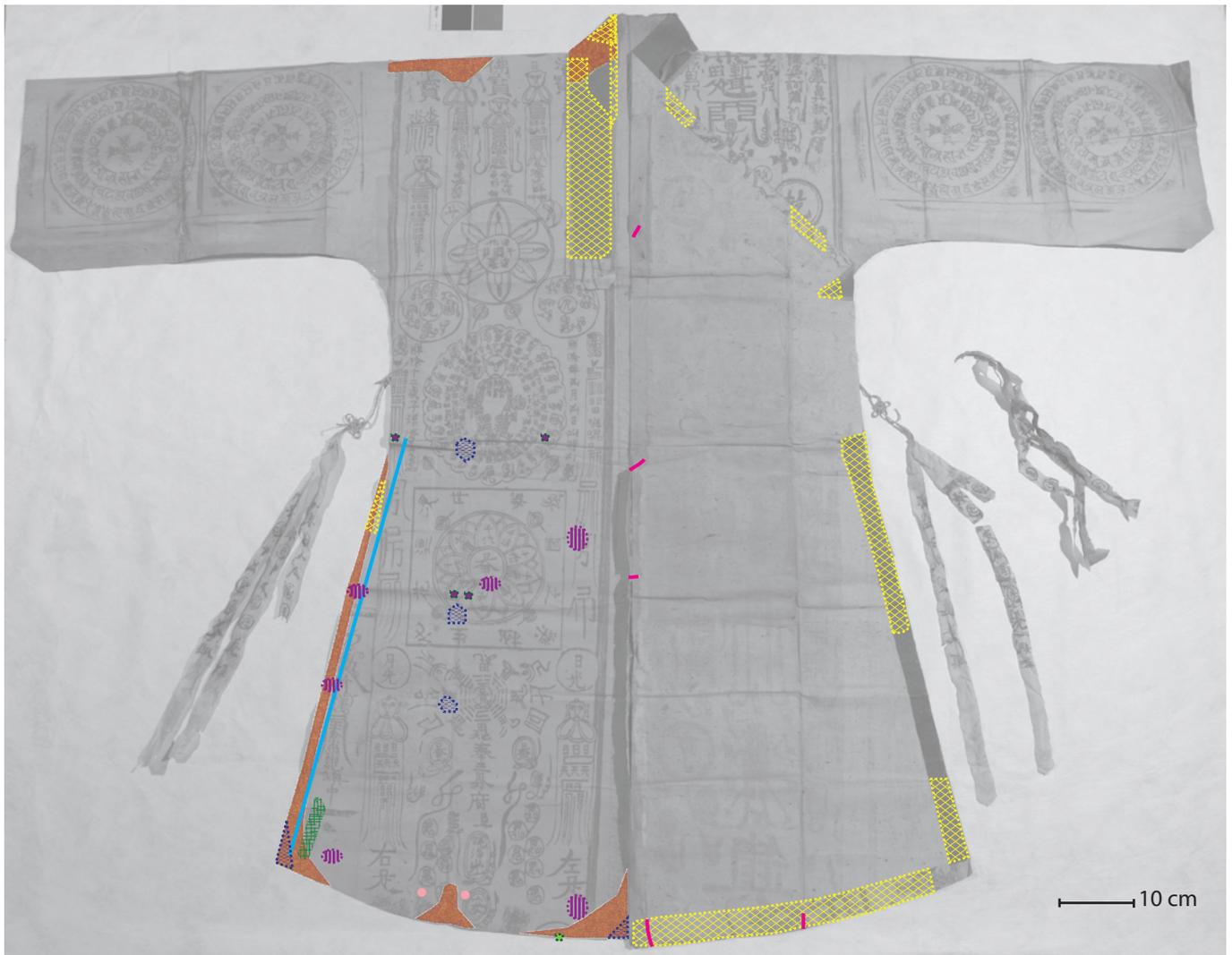
# DEVANT



## Légende:

- |   |   |  |
|---|---|--|
|  Déchirure           |  Zone de perte d'adhésion des joints |  Zone d'épidermages |
|  Lacune              |  Soulèvement                         |  Trou d'envol       |
|  Perforation         |  Pulvérisation avec déplaquages      |  Zone de galeries   |
|  Zone d'encrassement |  Tache grise                         |  |

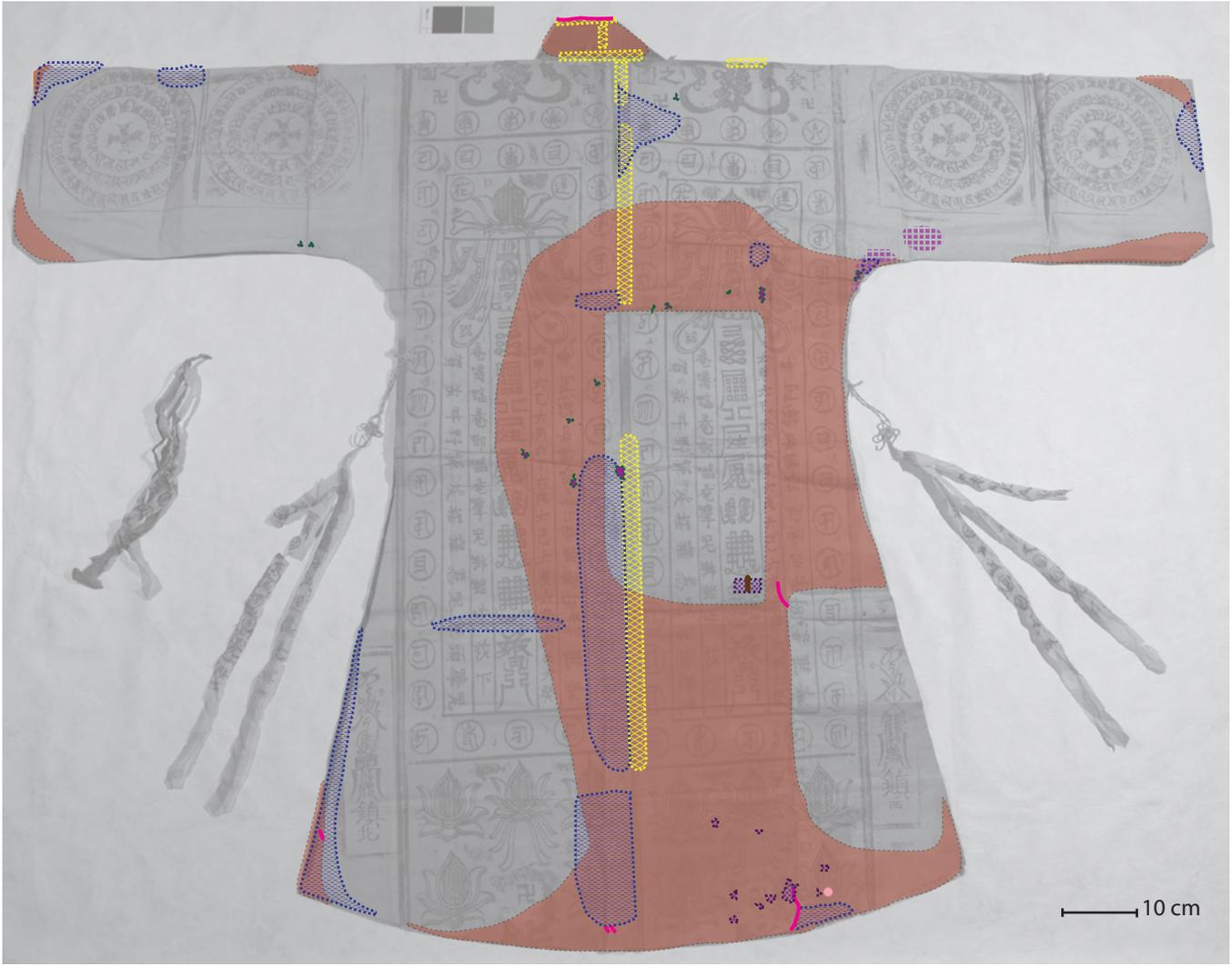
# PAN INTERNE



## Légende:

- |   |                     |   |                                     |   |                    |
|---|---------------------|---|-------------------------------------|---|--------------------|
|  | Déchirure           |  | Zone de perte d'adhésion des joints |  | Zone d'épidermages |
|  | Lacune              |  | Soulèvement                         |  | Trou d'envol       |
|  | Perforation         |  | Tache grise                         |  | Zone de galeries   |
|  | Zone d'encrassement |  | Inscription traversante             |   |                    |

### Dos



#### Légende:

- |   |   |  |
|---|---|--|
|  Déchirure           |  Zone de perte d'adhésion des joints |  Zone d'épidermages |
|  Lacune              |  Soulèvement                         |  Trou d'envol       |
|  Perforation         |  Tache grise                         |  Zone de galeries   |
|  Zone d'encrassement |  Exuvie d'insecte                    |  |



Vues du devant et du dos de la tunika en lumière rasante qui met en relief le défaut de planéité général et les plis du papier.



Déchirure complexe située sur la manche droite



La zone du col est particulièrement endommagée  
**Décollement** du col et des bordures rouges-roses



Longue déchirure située sur le col



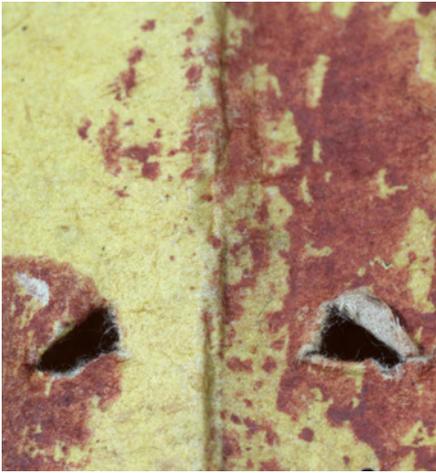
**Soulevements** à l'interface du papier jaune et de celui de renfort



Décollement des joints d'assemblage



**Perte d'adhérence** au niveau des zones d'assemblage et **dessiccation de l'adhésif**, visible sous la forme d'un résidu blanc



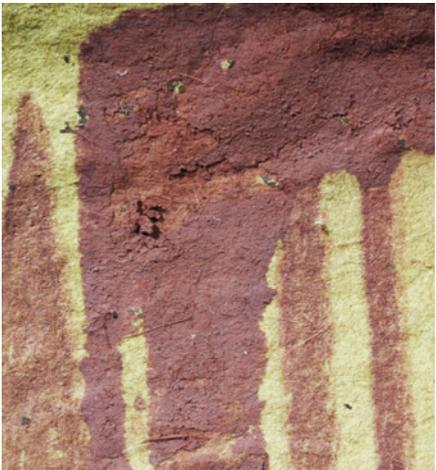
**Perforations** d'épingles ou d'agrafes



**Galerias** d'insectes avec exuvie



**Galerias** d'insectes



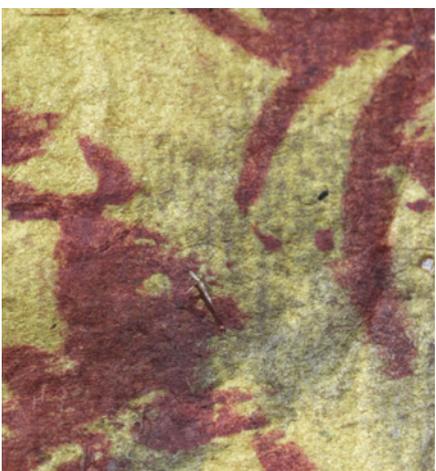
**Déplaquages** de l'encre brun-rouge



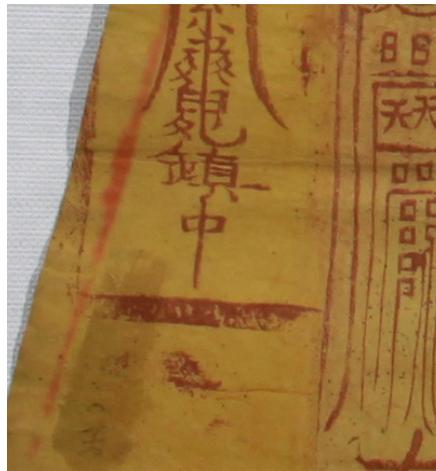
**Bandelette déchirée**



**Épidermages** et **trous d'envol** situés à l'emmanchure gauche



**Tache** grise située sur la manche gauche



Fine **tache rouge-rosé** située sur le pan interne et inscription du numéro d'inventaire qui a traversé le papier



Inscription du **numéro d'inventaire** réalisée à l'encre de chine noire et recouverte à l'aide d'un vernis.

### ALTÉRATIONS MÉCANIQUES :

Cet objet a subi de nombreuses sollicitations mécaniques par ses précédentes manipulations et son mode de stockage plié.

#### - Plis :

. **Diagnostic** : Ces plis résultent tout d'abord des différents modes de conditionnement et de conservation en musée de la tunique, puis des diverses manipulations qu'elle a subies tout au long de son histoire. On peut noter en outre que l'artefact a été déplié puis replié de différentes manières sans respecter le pliage d'origine.

Au Musée des Confluences, l'objet était provisoirement placé dans un bac métallique entre deux feuilles de papier de soie. On peut remarquer qu'il était moins replié que le deuxième objet (D979-3-248, qui n'a pas été déployé en raison de sa fragilité) et supposer qu'il a été déplié (puis replié) au moins une fois lors du récolement des collections en 2011. Par ailleurs, du fait de l'ampleur de l'objet lorsqu'il est déployé, il est aisé d'imaginer que pour des raisons pratiques, une fois sa fabrication achevée, l'objet était stocké plié (chose usuelle pour un vêtement en tissu ou encore pour les *luc thù* actuels). En toute logique, c'est sous ce mode de conditionnement qu'il a été envoyé ou amené en France par Mgr. Ramond. Toutefois, il demeure à ce jour impossible d'identifier les plis d'origine et de les différencier des pliures ultérieures.

. **Impact sur l'objet** : forte présence visuelle et fragilisation structurelle du papier.

. **Pronostic** : Il s'agit d'une altération stable et non évolutive dans la mesure où l'on supprime les contraintes mécaniques qu'imposait son conditionnement plié.

Si on ne manipule pas l'objet et qu'on le stocke



Tunique n° D-979-3-248

déployé, ces plis resteront stables. En revanche, le papier ayant été fragilisé, si l'objet est à nouveau plié, il existe à terme un risque majeur de rupture des fibres de cellulose et de déchirures, comme on peut l'observer au niveau de la manche droite ou encore sur l'ensemble de la deuxième tunique (D979-3-248).

#### - Déchirures :

. **Diagnostic** : Elles résultent généralement de mauvaises manipulations ou peuvent être liées à la fragilisation des fibres qui se rompent au niveau des plis lors de sollicitations excessives (frottements, pliage/dépliage, etc.). Cette altération est courante pour les artefacts en papier, compte tenu de la fragilité intrinsèque à ce matériau.

. **Impact sur l'objet / Pronostic** : Les déchirures entraînent une fragilisation de l'intégrité matérielle de l'objet et un risque d'apparition de nouvelles altérations (agrandissement de celles-ci et/ou pertes de matières) lors de manipulations.

#### - Manques :

. **Diagnostic** : Les pertes de morceaux de bandes de papier résultent également de mauvaises manipulations ou de conditions de conservations inadéquates. Ces éléments ayant été détachés par déchirure, ils n'ont pas systématiquement été récupérés et sont donc perdus.

. **Impact sur l'objet** : En plus d'affecter son aspect visuel, ces altérations portent atteinte à l'intégrité matérielle de l'artefact. On peut remarquer une discontinuité au niveau de la bordure du col, ainsi que la perte des bandelettes sur lesquelles étaient inscrits des signes magiques.

#### - Perforations :

. **Diagnostic / Impact sur l'objet / Pronostic** : Semblables à des trous d'agrafes, d'épingles ou de poinçons, il est difficile d'en déterminer précisément la cause. Il est possible que ces perforations soient la conséquence de l'accrochage d'un élément (étiquette par exemple), même si toutes les couches de papier n'ont pas toujours été traversées. Il est à noter que la distance entre les perforations diffère d'une paire à l'autre. Ces altérations étant de faible importance et ne présentant aucun risque d'évolution néfaste, il n'est pas nécessaire d'intervenir.

#### - Abrasions :

. **Diagnostic** : L'objet étant plié, les parties en contact ont subi des frottements. Certaines zones abrasées ont occasionné des transferts de couleur et on peut remarquer sur le devant de la tunique des traces d'encre brun-rouge ou bleue sur le papier jaune. Ce type d'altération est lié au mode de conditionnement et aux diverses manipulations.

. **Impact sur l'objet / Pronostic** : cette altération est très légère et les traces engendrées sont visibles seulement à une distance d'observation rapprochée.

Ce type d'altération dégrade les éléments estampés en les affinant, ce qui peut entraîner un effacement partiel du motif, et use les fibres de cellulose constitutives du papier.

### ALTÉRATIONS PHYSICO-CHIMIQUES:

L'objet semble, au cours de son histoire, avoir été peu protégé. Il porte en effet les traces d'une importante exposition à des facteurs externes de dégradation du papier (et cela de manière différentielle du fait du pliage) tels que les polluants atmosphériques, la température, l'humidité relative, la lumière, etc.

#### - Empoussièrément :

. **Diagnostic** : Cette altération doit être relativement récente et résulte d'un conditionnement inapproprié, qui n'offrirait à l'objet qu'une faible protection et cela avant le chantier de récolement.

. **Impact sur l'objet / Pronostic** : Combiné à l'action de la lumière, le dépôt de poussières a entraîné un ternissement des zones exposées. Facteurs de risque pour l'objet, « *les poussières sont des particules extrêmement pénétrantes qui sont à l'origine de nombreuses dégradations (salissures, abrasions des surfaces, acidité, attaques chimiques, attaques biologiques)*. »<sup>(1)</sup> La poussière est notamment hygroscopique, ce qui implique une rétention d'humidité dans les zones empoussiérées; elle constitue alors un substrat nutritif pour les insectes ou un support pour les micro-organismes. L'empoussièrément peut donc, sous l'action du temps et des variations hygrométriques, évoluer en encrassement. Il faudra donc procéder à son élimination.

#### - Encrassement :

. **Diagnostic** : Sa localisation est due à l'exposition différentielle. L'altération résulte probablement des conditions de stockage de l'objet tout au long de son histoire. Il est probable que les variations hygrométriques aient conduit à l'agglomération de

---

(1) PÉRARD C. Le dépoussiérage, fiche pratique de la BNF, 2003, p.1.



Encrassement du dos de la tunique (contrastes renforcés sur photoshop®)

poussières en surface et à leur incrustation dans le papier.

. **Impact sur l'objet / Pronostic** : Le phénomène d'encrassement peut perturber l'appréhension que l'on a d'un artefact, car il engendre modification et ternissement des couleurs.

Les particules incrustées, susceptibles d'accélérer les réactions chimiques de dégradation de la cellulose, affaiblissent le papier, le décolorent et le fragilisent. Toutefois, même si l'on peut tenter de diminuer son impact visuel, une part de cette dégradation est irréversible car elle a entraîné une modification chimique du papier.

Du fait de l'**empoussièrément et de l'encrassement**, l'objet présente un état de surface non homogène, juxtaposant des zones vives et ternes. Ces dernières, principalement situées dans le dos de la tunique, attirent l'attention et constituent une gêne pour son observation ou sa « lecture ».

- **Perte d'adhérence / décollement du papier** :

. **Diagnostic** : On peut relever des soulèvements localisés des deux papiers, résultant d'une probable dessiccation de l'adhésif (visible sous la

forme d'un résidu blanc) et de sollicitations mécaniques liées aux manipulations et au pliage.

. **Impact sur l'objet / Pronostic** : Les soulèvements entre les deux papiers fragilisent les zones concernées et peuvent être un facteur de risque de déchirures et donc de pertes de matières notamment lorsque ces zones sont situées en bordure. Ils ne constituent pas une altération majeure de l'objet à la condition où ce dernier est manipulé avec précaution. Cependant, un risque d'extension de ces décollements n'est pas à écarter, lors des diverses manipulations qu'il devra subir à l'avenir.

Le décollement des joints d'assemblage, ayant presque entièrement désolidarisé les pans du devant de la tunique, a provoqué de nombreuses déchirures et lacunes, ce qui constitue actuellement un obstacle à sa manipulation, et porte atteinte à l'intégrité matérielle de l'objet, à sa cohérence d'ensemble ainsi qu'à sa « compréhension ». A terme, l'évolution de cette altération pourrait provoquer la dislocation de l'artefact. Une intervention s'avère donc indispensable, et il s'agit même du principal problème à traiter.

- **Pulvérulence** :

. **Diagnostic** : On peut noter quelques petites pertes de matière ainsi qu'un manque d'adhérence à l'interface papier /encre brun-rouge, bien que cette dernière ait pénétré dans les fibres du papier. Il s'agit vraisemblablement d'un déficit de cohésion entre le liant et le pigment, probablement dû à une dessiccation du liant, phénomène que l'on remarque particulièrement dans les cas d'application en couche épaisse.

. **Impact sur l'objet / Pronostic** :

Cette altération est visible uniquement dans le cas d'une vision rapprochée et ne constitue pas une dégradation majeure. Toutefois, la friabilité de l'encre devra être prise en compte dans les éventuelles propositions de nettoyage ou gommage ainsi que dans le choix de conditionnement. Si

la tunique subit de nouvelles sollicitations mécaniques, des déplaquages supplémentaires sont à craindre au niveau des quatre éléments tamponnés.

### - Salissures/taches :

- Taches grises :

. **Diagnostic** : Il est difficile d'en déterminer leur origine exacte.

. **Impact sur l'objet** : Elles ne constituent pas un élément perturbateur à l'appréciation de l'objet car cette altération est légère et les taches sont principalement situées sur le pan interne, a priori non visible.

- Une fine tache rouge-rosé :

. **Diagnostic** : Cette altération est comparable à la trace d'une couleur qui aurait diffusé par un apport d'humidité. Bien qu'il soit difficile de déterminer les causes exactes de cette tache, celle-ci semble provenir de la bande bleue située le long de la fente où l'on peut remarquer la présence de cette même couleur rouge-rosé sur un de ses bords. Il pourrait éventuellement s'agir de la migration d'un colorant rouge contenu dans la couleur bleue.

. **Impact sur l'objet / Pronostic** : Il s'agit d'une dégradation non évolutive, située sur le pan interne, qui n'affecte pas visuellement l'appréciation de l'objet lorsque celui-ci est fermé.



## ALTÉRATIONS CHIMIQUES :

### - Oxydation

- Noircissement et perte de brillance des « paillettes » en surface du papier :

. **Diagnostic** : Il semblerait que ce changement d'aspect soit la conséquence d'une oxydation. Ce phénomène semble souvent accompagné d'un détachement et d'une perte de la partie brillante.

. **Impact sur l'objet / Pronostic** : Cette altération a entraîné une modification quasiment imperceptible de l'apparence de l'objet en raison de la petite taille des paillettes.

- Oxydation du papier :

Le papier estampé étant teinté en surface, il est difficile de déterminer son degré d'oxydation, lequel dépend en partie de la qualité du papier en question (voir caractéristiques en annexe n°3). L'oxydation est certainement plus importante dans les zones encrassées et anciennement exposées à l'air et la lumière, rendant ainsi le papier moins souple et plus friable. Cette altération a pu s'accompagner d'une légère décoloration des encres.

. **Diagnostic** : Deux facteurs chimiques sont à l'origine du jaunissement du papier : l'oxydation et l'hydrolyse acide. Il s'agit pour le premier d'une altération dépendant de plusieurs éléments : la lumière (réactions de photo-oxydation provoquées par la combinaison de l'oxygène et des rayons ultra-violets et infrarouges), les polluants extérieurs, et l'humidité en présence d'oxygène. L'hydrolyse acide, facteur de détérioration du papier, est une action chimique de dégradation de la cellulose qui résulte de la dépolymérisation de cette dernière en présence d'eau et d'acide.

. **Impact sur l'objet / Pronostic** : L'oxydation modifie l'apparence du papier. Sur la tunique, compte tenu de sa couleur, le jaunissement est difficilement appréciable et ne trahit pas le sens ni la perception visuelle de l'objet.

L'oxydation a également des conséquences sur les propriétés physiques du papier, notamment la baisse de sa résistance mécanique. Il peut se détériorer et devenir à terme très friable, comme on peut l'observer sur la deuxième tunique (D979-3-248) dont l'intégrité matérielle est menacée.

Même si on ne peut éviter l'oxydation du papier, du fait que celui-ci est absorbant et particulièrement sensible aux facteurs exogènes, on peut cependant en atténuer les effets néfastes par la mise en place de conditions de conservation favorables.

### ALTÉRATIONS BIOLOGIQUES :

#### - **Infestation :**

. **Diagnostic :** Des épidermages, galeries, et trous d'envol répartis en plusieurs points de la tunique attestent d'une ancienne infestation d'insectes cellulophages, aujourd'hui inactive.

Les insectes à l'origine de ces dommages sont probablement des poissons d'argent, dans le cas des épidermages (attaque sélective des surfaces imprégnées de la teinte jaune). Les trous d'envol sont similaires à ceux causés par les vrillettes (coléoptères). Concernant les galeries, selon les conservateurs-restaurateurs rencontrés au Vietnam, l'exuvie retrouvée correspondrait à celle de l'insecte communément appelé dans ce pays «*dai duôï*»<sup>(1)</sup> (probablement de la famille des anobides). On peut alors déduire que ces galeries sont apparues antérieurement à la collecte de la tunique par les missionnaires, ou au plus tard, dans la période précédant son expatriation.

(1) Cet insecte semble poser un problème récurrent dans les collections au Vietnam et la présence d'exuvies similaires a pu être constatée sur les planches xylographiques observées au Musée d'Ethnographie du Vietnam.

. **Impact sur l'objet / Pronostic :** Si les trous d'envol ou les épidermages ont un impact très minime sur la tunique, au vu de leurs emplacements et de leur petite dimension, les lacunes engendrées par les galeries sont en revanche nettement plus problématiques. En effet, celles-ci créent une légère discontinuité du tracé et fragilisent la zone concernée, pouvant ainsi entraîner des déchirures ou des pertes lors de futures manipulations, comme ce fut apparemment déjà le cas pour la galerie proche de la bordure inférieure du dos.

L'infestation est actuellement inactive et le risque de ré-infestation est minime car des mesures de prévention et de contrôle sont en principe observées au sein des réserves<sup>(2)</sup>. Toutefois, il faut être vigilant car le papier est un matériau organique très fréquemment sujet à ce type d'attaques, qui peuvent parfois s'avérer très destructrices.

(2) Détails non communiqués.





## IV - SYNTHÈSE

Les objets, initialement non destinés à être pérennes et introduits dans les collections muséales, doivent être conservés au même titre que les autres pièces en raison de leur patrimonialisation. Bien que l'on puisse s'interroger sur la nécessité et la légitimité de conserver de tels artefacts, le rôle du conservateur-restaurateur n'est en aucun cas de remettre en cause son classement en bien culturel ou objet patrimonial, mais au contraire d'apporter des solutions ou des alternatives en vue de sa préservation, tout en prenant en compte la perception de l'objet dans sa culture d'origine et son histoire. Concernant la tunique dont il est ici question, même si son statut patrimonial bouleverse le sens de sa conception initiale d'objet culturel destiné à être détruit lors d'un rituel, il implique l'instauration d'un programme de conservation en vue d'améliorer sa longévité aujourd'hui menacée.

Par ailleurs, au cours des recherches, cette pièce s'est avérée d'une grande rareté en milieu muséal et constitue un important témoin culturel dont la perte serait regrettable.

En effet, cette tunique témoigne à la fois d'une culture dans une époque donnée, tant sur le plan spirituel que technique et stylistique, et de l'appropriation d'objets dans le cadre des missions d'évangélisation, se voyant ainsi conférer une valeur historique.

Étant dans un état de fragilité notable, on devra tenter, par des traitements, d'en conserver l'intégrité matérielle et symbolique, sans ignorer son histoire et son parcours périlleux.

Au terme du constat d'état de conservation, il est possible d'établir que cette tunique présente un état matériel de conservation médiocre, en raison de ses nombreuses altérations, lesquelles sont pour la plupart peu évolutives. Celles-ci portent principalement atteinte à l'aspect de la tunique, son intégrité matérielle et donc son « intelligibilité »<sup>(1)</sup>.

---

(1) Comme le souligne Ève Bouyer, il est préférable d'employer le terme « intelligibilité » à celui de « lisibilité » car sa signification est semblable, mais n'est pas à prendre en tant que métaphore. En effet, « Compréhension et unité potentielle sont souvent réunies sous la notion de « lisibilité » ou de « lecture » de l'oeuvre (ou de l'objet). Ce terme est très employé, mais il peut cependant porter à controverse [et], comme l'a souligné Daniel Arasse, une oeuvre ne se « lit » pas, car ses sens sont inépuisables. ».

BOUYER E., « Quelques pistes de réflexion sur la restauration perceptible des vases céramiques antiques », 2010.

Si, par nature, le papier est un matériau relativement stable<sup>(2)</sup>, il présente cependant une certaine fragilité et une forte sensibilité aux facteurs exogènes tels que la température, l'humidité, la lumière, les agents polluants, ainsi qu'aux sollicitations mécaniques. L'observation de la deuxième tunique<sup>(3)</sup>, conservée de manière analogue au sein du musée, nous permet de constater l'impact désastreux, sur ce type d'artefact, de mauvaises conditions de conservation. Ces dernières engendrent fréquemment des altérations irréversibles pouvant aller jusqu'à la « désagrégation » de l'objet.

Il est évident que le choix du mode de conditionnement au départ ne portait pas en soi un souci de pérennisation de l'artefact, vu que sa finalité induisait sa propre disparition. Cependant, le mode de stockage de cette tunique s'est avéré ne pas être réellement adapté à la préservation à long terme de l'objet.

Les altérations, majoritairement issues de facteurs extrinsèques, sont très certainement survenues préalablement à la collecte de la tunique, quand elle se trouvait stockée au Vietnam, mais également lors de son transfert en France, et par la suite où les conditions d'une conservation optimale n'ont probablement pas pu être toujours entièrement réunies.

63

La relative stabilité physico-chimique des matériaux constitutifs nous laisse imaginer que si l'artefact avait été dès le départ conservé dans des conditions optimales, il présenterait aujourd'hui un aspect relativement proche de celui du temps de sa fabrication. Les dégradations ne résultent donc pas d'un usage auquel l'objet était initialement destiné, mais plutôt de son parcours périlleux.

---

(2) Cf. Annexe n°3.

(3) Inscrite au numéro d'inventaire : D979-3-248.



## V - LES OBJECTIFS D'UN TRAITEMENT-INTENTIONNALITÉ

L'absence initiale de documentation et les difficultés rencontrées à pallier cette lacune ne permettent pas la compréhension de l'objet dans toutes ses dimensions et laisse imaginer de nombreuses hypothèses, ce qui nous amène à qualifier cette tunique d'objet « ouvert ». Ces carences d'informations fiables posent problème au restaurateur dans ses choix d'intervention, car il y a un risque potentiel de porter atteinte à l'intégrité de l'objet. Toutefois, en prenant en compte les approches ethnographique et contextuelle de l'artefact, ainsi que l'ensemble des éléments recueillis lors de mon voyage dans le pays d'origine, nous pouvons à présent, par l'apport de ce nouvel éclairage, mieux en saisir la portée et la richesse de sens qu'il véhicule.

Se pose alors la question du traitement en conservation-restauration adapté, qui prendrait en compte la totalité des hypothèses plausibles, et dont la portée n'irait pas à l'encontre du sens de l'objet. Comment rester dans des propositions suffisamment ouvertes, respectueuses de la polysémie de l'artefact et des valeurs qui lui ont été attribuées ?

Comme le souligne Mme Verbeeck-Boutin « *L'essentiel demeure toutefois que l'objet sur lequel nous intervenons puisse demain encore témoigner de valeurs multiples, peut-être divergentes de celles que nous privilégions aujourd'hui. Bref, qu'aucun de nos choix ne puisse résoudre définitivement les dilemmes, car les choses ne vivent qu'autant qu'elles interpellent et continuent à poser question. Une œuvre qui perdrait cette qualité conserverait peut-être un prix, mais perdrait toute valeur.* »<sup>(1)</sup>

Nous passons donc ici de l'axiologie à la téléologie, c'est-à-dire, de l'étude des valeurs de l'objet à celle des intentions du conservateur-restaurateur concernant le traitement de l'objet.<sup>(2)</sup>

---

(1) VERBEECK-BOUTIN M., « De l'axiologie », CeROArt, 2009.

(2) Les notions d' « axiologie » apparaît dans le domaine de la conservation-restauration avec l'approche d'analyse des valeurs proposée par d'Alois Riegl dans son ouvrage « Le culte moderne des monuments », de 1903. La « téléologie » - étude des finalités ou intentions (du grec telos) – est également empruntée à la philosophie. Ces deux notions sont évoquées par Muriel Verbeeck-Boutin dans son article « De l'axiologie ».

## (1) CONSIDÉRATION DU SACRÉ

Même si son entrée au musée a fatalement impliqué la perte de sa sacralité, la dimension religieuse de cette tunique subsiste. Rattachée au domaine funéraire et au monde de l'au-delà, sujets éminemment délicats et souvent tabous, elle nous conduit à nous interroger sur la notion de respect qu'elle suscite et la nécessité d'une considération particulière, eu égard aux divers codes religieux auxquels elle est rattachée. Comment alors conserver cette tunique au sein des réserves?

Si de nombreux articles polémiques ou publications existent concernant les problèmes liés à la présentation d'objets sacrés (par exemple pour les collections du musée du Quai Branly), plus rares sont les textes à propos de la manière de les conserver et de les stocker dans une institution laïque occidentale.

Bien que l'artefact se trouve décontextualisé et conservé en milieu muséal, Mr Thuat estime qu'il est nécessaire de respecter les règles de la religion dont il est issu. Il faudrait, selon lui, isoler et protéger la tunique de tout élément impur (objets profanes ou issus d'autres religions, personnes, environnement). Ainsi, la tunique ne devrait pas être touchée par une femme ayant ses menstruations ou une personne ayant mangé du chien, de l'ail ou tout autre aliment prohibé lors de la confection des amulettes. En outre, elle devrait être entreposée à une hauteur supérieure à 1.30m du sol environ, car la partie inférieure du corps est considérée comme impure.

Souhaitant vivement sensibiliser le personnel des musées au respect de ce type d'interdits, Mr Thuat insiste en prenant pour exemple le Musée des Populations du Yunnan (Chine) où, les objets sacrés sont séparés et conditionnés dans des tiroirs spécifiques, dont l'ouverture est uniquement autorisée aux hommes.

Dans le cas de la tunique étudiée, nous pouvons nous interroger sur le sens d'un tel respect, sachant que ces codes ont déjà été transgressés et que l'objet a acquis une fonction différente de celle de son origine. Il apparaît évident que, quel que soit le procédé de contextualisation ou le degré adopté de respect de ces interdits et consignes, l'objet ne retrouvera jamais sa relation initiale au maître de culte et aux fidèles, ni sa charge spirituelle.

Si de telles recommandations peuvent être suivies lorsque l'artefact est conservé dans son pays d'origine, ou lors d'une collaboration avec les populations concernées comme au musée de la civilisation de Gatineau

(Québec)<sup>(1)</sup>, il semble délicat d'imposer les mesures proposées par Mr Thuat au sein d'un musée dans le cadre de la laïcité française. On imagine en effet difficilement le personnel de ces institutions, ne partageant pas ces croyances, prendre en compte ce type de dispositions dans leur activité professionnelle quotidienne.

Du reste, la communauté à l'origine de la tunique n'étant pas distinctement identifiée, et les « recommandations » fournies, reposant sur une source unique, n'étant pas vérifiées, il semble aujourd'hui inconcevable d'imposer de telles mesures qui apparaîtraient alors dépourvues de tout sens.

D'autre part, le respect de telles règles ne doit pas entraver le travail du personnel des musées dans ses multiples manipulations, même si certaines dispositions peuvent être prises, comme recouvrir un objet pour le soustraire aux regards par exemple.

C'est ainsi qu'au Musée des Confluences de Lyon les momies conservées dans l'institution ont été reconditionnées, afin que ces restes humains ne soient pas exhibés, (même au sein des réserves) et qu'elles puissent être vues uniquement dans le cadre de leur consultation ou lors d'opérations de manutention.

Le musée dans son principe, soucieux de la pérennité des objets, exige le respect des biens culturels. Le fait qu'un artefact soit inaliénable, que le public ne puisse le toucher et qu'il soit conservé dans des lieux fermés, ne lui confère-t-il pas déjà une certaine forme de sacralité ? Mme.Emmons<sup>(2)</sup> avance que les réserves sont un lieu « sanctuaire » et que l'objet qui y est conservé, reçoit déjà une certaine protection et une considération de sa possible dimension sacrée. Il est en outre fréquent que la prise en compte des interdits rencontre les exigences de la conservation préventive établies en fonction de la matérialité de l'objet. Par exemple, en isolant l'objet de la lumière, de la poussière et des divers agents dégradants, le conditionnement peut alors le préserver d'un regard profane et du contact tactile. Le dispositif de stockage peut aussi constituer un moyen de rappeler l'ancien statut culturel et sacré de l'artefact.

Pour finir, au vu de toutes ces considérations, il apparaît clairement que, même si elle lui est consubstantielle, la dimension religieuse de cette tunique ne peut présenter qu'une incidence mineure sur les futurs choix d'interventions.

---

(1) Le Musée Canadien des Civilisations maintient « des liens étroits et suivis avec les communautés autochtones ». (Site officiel du musée : <http://www.civilisations.ca/accueil/>)

(2) Conservatrice du département des Sciences Humaines au Musée des Confluences de Lyon.

## (2) QUEL TYPE DE TRAITEMENT POUR QUELLE FINALITÉ?

*« Nous conservons parce que, mais nous conservons et restaurons aussi pour...: la contemplation esthétique, peut-être, mais aussi l'exposition, l'intégration dans une muséographie spécifique, l'entrée dans telle ou telle collection, la valeur démonstrative ou discursive, la permanence d'un culte, d'une tradition... (liste évidemment non limitative). »<sup>(1)</sup>*

L'un des problèmes soulevés par l'objet est celui de son fonctionnement, car, souffrant de son état et de son absence initiale de documentation, il possédait au musée le statut d'objet oublié, entreposé et en attente. Préserver la tunique dans son état actuel, en la stabilisant seulement par un conditionnement plus approprié, serait peu judicieux car elle conserverait ce statut « d'objet qui ne peut fonctionner ». À l'inverse, il semble inopportun d'envisager un traitement cherchant à retrouver son aspect originel, et de nier ainsi son histoire en effaçant les traces du temps.

Même si, pour l'instant, les responsables du Musée des Confluences n'envisagent pas d'exposer cet artefact, et qu'il sera replacé en réserves dès la fin de cette étude et du traitement, nous savons que l'une des conservatrices du musée des arts asiatiques de Nice souhaiterait éventuellement présenter cette tunique lors d'une exposition portant sur l'utilisation du papier en Extrême-Orient. Les responsables du musée d'ethnographie du Vietnam lui attribuent, par ailleurs, une certaine valeur, ne possédant pas ce type d'artefact au sein de leurs collections.

Il apparaît alors important de rendre sa consultation et sa mise en exposition possibles, ce qui contribuera à sa revalorisation et à une plus large connaissance par le public de ce type d'artefact en papier.

Dans sa fonction initiale, cette tunique semble avoir été un objet destiné à constituer une protection contre les mauvais esprits. Nous approchons là des croyances qui sortent totalement du cadre cartésien d'un traitement de conservation-restauration et qui touchent à l'immatériel. Si le traitement doit nécessairement permettre de préserver la matérialité de l'objet des dégradations futures, le restaurateur doit le faire en accord avec les principes créateurs et utilisateurs de l'objet, si éloignés soient les concepts à l'origine de cet artefact de nos représentations occidentales. Toutefois, n'ayant manifestement jamais été utilisé dans sa fonction première, contrairement à bon nombre d'objets ethnographiques patrimoniaux, cet objet culturel ne présente aucune trace liée à son usage dans un cadre rituel.

---

(1) VERBEECK-BOUTIN M., *op. cit.*

Même s'il est impossible de restituer l'intégralité du sens de la tunique, il apparaît essentiel de tenter d'en préserver la matière afin que subsiste à travers elle une partie de sa signification, dans l'optique de sa transmission.

Il semble opportun dans le cas qui nous préoccupe de proposer un traitement peu interventionniste, visant principalement à la stabilisation des dégradations et permettant la manipulation de la pièce dans un cadre muséal.

En effet, plusieurs niveaux d'intervention peuvent être envisagés, toutefois j'orienterai mes choix d'un point de vue de la conservation préventive et curative.

### **(3) LE CHOIX DE LA CONSERVATION PRÉVENTIVE ET CURATIVE**

Le traitement sera orienté vers le domaine de la conservation préventive tel que le code de conduite de l'E.C.C.O. le définit. C'est-à-dire, « *agir sur le bien culturel, afin d'en retarder la détérioration ou d'en prévenir les risques d'altération en créant les conditions optimales de préservation compatibles avec son usage social. La conservation préventive s'exerce aussi lors de la manipulation, l'utilisation, le transport, le conditionnement, le stockage et l'exposition des biens culturels.* »<sup>(2)</sup>

Des interventions en conservation curative seront également nécessaires et consisteront « *principalement à intervenir directement sur le bien culturel dans le but d'en retarder l'altération.* »<sup>(3)</sup>

À l'instar de tout traitement de conservation-restauration, nous nous efforcerons ici d'utiliser des techniques et des matériaux dont l'emploi, dans l'état actuel des connaissances, permettra d'atteindre les objectifs du traitement tout en apportant le moins de préjudices à toute composante de l'artefact. En outre, leur mise en œuvre ne devra pas compromettre les possibilités ultérieures de traitement ou d'examen.<sup>(4)</sup>

---

(2) « Preventive Conservation consists of indirect action to retard deterioration and prevent damage by creating conditions optimal for the preservation of cultural heritage as far as is compatible with its social use. Preventive conservation also encompasses correct handling, transport, use, storage and display. » [http://www.wipo.int/export/sites/www/tk/en/folklore/creative\\_heritage/docs/ecco\\_guidelines.pdf](http://www.wipo.int/export/sites/www/tk/en/folklore/creative_heritage/docs/ecco_guidelines.pdf)

(3) Code d'éthique de la profession de conservateur-restaurateur de l'E.C.C.O. - Traduction effectuée par la FFCR. : [http://www.ffcr.fr/ffcr\\_download/referentiels/ecco.pdf](http://www.ffcr.fr/ffcr_download/referentiels/ecco.pdf).

(4) [Elaboration d'un cahier des charges de restauration de documents d'archives papier et parchemins. MD Parchas. Direction des archives de France. 2007 - <http://www.archives-defrance.culture.gouv.fr/static/1124> ]

#### (4) OPTIONS D'INTERVENTIONS

##### - Altérations sur lesquelles aucune intervention ne sera menée:

Même si les plis ont une forte présence visuelle et peuvent être un facteur de risque, effectuer un aplanissement de l'état de surface serait un non-sens. En effet, des plis résultant du mode de stockage initial auraient été, de toute évidence, visibles lors de son utilisation dans un rituel. De plus, différencier les marques du pliage d'origine de celles survenues ultérieurement est aujourd'hui impossible. Il semble donc pertinent de ne pas intervenir sur ces altérations, d'autant plus que leur présence et leur visibilité est un élément qui apporte à la compréhension de l'objet dans sa relation à son contexte initial et son histoire.

Enfin, n'étant pas évolutives, ni un danger pour la préservation de l'intégrité de la tunique, les abrasions, les petites perforations, les taches ainsi que les trous d'envol et épidermages, ne requerront également pas de traitement. En outre ils sont uniquement visibles à faible distance.

##### - Interventions en conservation préventive :

La tunique nécessitant un nouveau mode de stockage, il sera indispensable de mener une réflexion sur le conditionnement adapté pour le long terme, en adéquation avec le sens de l'objet.

Même si la tunique était à l'origine pliée, faut-il maintenir ce mode de stockage ou n'est-il pas préférable d'en envisager un autre, permettant sa stabilisation et donc sa préservation? Ce point sera développé dans le chapitre suivant.

##### -Interventions en conservation curative :

Sources non négligeables d'altérations futures, l'empoussièrement et l'encrassement amènent également une gêne pour l'appréciation visuelle de l'objet en altérant la relative homogénéité de la surface, et notamment en troublant la lisibilité des symboles estampés. Les fibres du papier étant imprégnées et oxydées, effacer totalement ces traces d'encrassement n'est pas réalisable. En outre, il serait dommageable de ne pas prendre en considération la manière dont la tunique a traversé le temps, aussi, après un dépoussiérage préalable (qui permettra également l'élimination d'éventuelles larves restantes), il conviendra d'atténuer simplement ces altérations.

Pour la pérennité matérielle de l'objet, des interventions seront effectuées sur les soulèvements périphériques, les déchirures et les lacunes causées par les galeries d'insectes. Un léger refixage de la pulvérulence de l'encre sur les petites zones de déplaquage pourra également être envisagé, car la perte des éléments imprimés porterait fortement atteinte au sens de l'objet.

Enfin, la désolidarisation des différents pans ou bandes de papier composant la tunique constituera l'un des points principaux à traiter, car elle fragilise l'intégrité structurelle de l'artefact et représente un risque de dégradation par perte d'éléments constitutifs. De plus, cette altération entrave la manipulation en toute sécurité de l'objet, et par conséquent sa mise en exposition ou son étude en contexte muséal.



## VI-PROPOSITIONS D'INTERVENTION

### (1) PROPOSITIONS DE TRAITEMENT :

Permettant de maintenir l'intégrité matérielle de l'artefact, les interventions présenteront dans la mesure du possible une très bonne réversibilité, elles pourront également être identifiées par des conservateurs-restaurateurs, et les matériaux et produits seront choisis afin d'être compatibles avec ceux constitutifs de l'objet.

Ces interventions seront effectuées dans l'ordre énoncé ci-dessous.

#### a – Un dépoussiérage préventif :

Permettant l'élimination des poussières déposées en surface, il sera léger et effectué sur l'intégralité de la tunique, avec une plus grande insistance sur les zones ayant été les plus exposées. Pour cela, simultanément à un brossage doux, on procédera à une aspiration contrôlée, réalisée à l'aide d'un aspirateur à filtre absolu<sup>(1)</sup> dont l'embout sera garni d'une pièce de non-tissé de type polyester afin de prévenir toute perte de matière accidentelle.

Compte tenu des résultats du test de stabilité mécanique<sup>(2)</sup> et du manque de cohésion des zones estampées, ces dernières devront être contournées lors du dépoussiérage.

#### b – Atténuation visuelle et nettoyage léger des zones d'encrassement - Gommage

Il ne s'agit pas de renier l'histoire de l'objet en

supprimant les marques d'encrassement, mais d'en atténuer leur présence visuelle qui constitue une gêne à l'appréciation et à la compréhension de l'objet ainsi qu'à la lisibilité des impressions. L'intervention vise à apporter une certaine uniformité à l'ensemble par la diminution des contrastes ainsi qu'à éliminer le plus possible les agents de dégradation particulièrement présents sur ces zones.

Un nettoyage en milieu humide présente un risque pour l'objet et ne serait aucunement adapté à la tunique dont les encres et l'adhésif utilisés présentent une sensibilité à l'eau<sup>(3)</sup>. Outre un problème de variations différentielles des dimensions du fait que la tunique est constituée de divers papiers, cela pourrait également entraîner une solubilisation des zones de collage et par conséquent la désolidarisation des différents pans. Excluant donc toute intervention en milieu aqueux ou impliquant un apport important d'humidité, un nettoyage à sec et mécanique sera privilégié.

Le gommage, bien qu'étant un acte irréversible présente ici l'intérêt d'améliorer l'aspect visuel et d'éliminer les saletés encore présentes en surface de la tunique après dépoussiérage.

Un rapport de la Bibliothèque Nationale de France (Bnf) sur « les effets des gommes à effacer sur la cellulose du papier »<sup>(4)</sup> compare les trois types de gommes utilisées en conservation-restauration : celles issues des polychlorures de vinyle (PVC), celles en latex et celles en caoutchouc.

Contrairement aux gommes vinyliques, celles en

(1) De norme HEPA (High Efficiency Particulate Air filter)

(2) Test réalisé à l'aide d'un bâtonné dont l'embout est recouvert de coton.

(3) Un test de sensibilité des encres a été réalisé à l'aide d'un coton-tige humide. Il s'est avéré positif pour l'eau.

(4) Nguyen et ali., Stéphane Bouvet, Myriam Eveno, Effets de gommes à effacer sur la cellulose du papier, BnF, 2003

caoutchouc contiennent du soufre nocif pour le papier et donc ne répondent pas aux critères de conservation. Si leur usage, sous forme de poudre est adapté aux papiers fragiles, leur emploi est ici proscrit car elles présentent l'inconvénient de se loger dans les fibres du papier, laissant des particules résiduelles impossibles à éliminer totalement, même par dépoussiérage minutieux à la brosse douce. En outre, cette action de brossage et d'élimination de la poudre constituerait un facteur de danger pour l'intégrité des zones estampées.

Le rapport de la Bnf stipule également que la gomme Mars Plastic de Staedtler© (en PVC) s'avère être la moins nocive, d'un point de vue chimique, pour la cellulose du papier. Toutefois, malgré ses qualités, elle sera également exclue car elle est trop abrasive et n'est pas adaptée au papier de la tunique. En effet, préférentiellement utilisée dans le traitement des taches ponctuelles, elle convient aux supports résistants, en bon état de conservation. De plus, le problème relatif aux résidus persiste, ce qui n'est pas le cas avec les éponges en latex. Ces dernières, adaptées pour nettoyer des documents ou les œuvres graphiques très fragiles, sont disponibles en différents degrés de souplesse et de porosité.

Suite à la réalisation d'un test prouvant son efficacité, une éponge en latex à fines alvéoles (de type « smoke-sponge ») sera choisie pour le gommage effectué par tamponnage.

#### c – Consolidation :

##### **- c1- Refixage ponctuel des déplaquages de l'encre brun-rouge**

L'encre brun-rouge employée pour l'estampage présente de par sa nature des pigments peu liés. Cette altération relève alors de la spécificité technologique de la tunique à sa conception et pourrait en ce sens ne pas faire l'objet d'un traitement. Ce dernier, nécessitant l'emploi d'un adhésif, nous conduit aux limites de la déontologie concernant la réversibilité de l'intervention. En

effet, il y aurait une transformation de la nature du matériau par l'introduction d'un produit exogène impossible à éliminer. Toutefois la perte du « tracé » serait davantage préjudiciable, la présence des représentations et des signes étant primordiale en raison de leur sens (pouvoir de protection symbolique). C'est pourquoi un refixage très ponctuel au niveau des zones minimales de déplaquage sera entrepris afin de prévenir de nouvelles pertes de matière.

L'adhésif sera sélectionné en fonction de sa transparence, de son pouvoir d'adhérence et devra respecter l'aspect mat de l'encre brun-rouge, c'est pourquoi on orientera notre choix vers des gélatines ou une colle d'algue reconnue pour sa matité (de type *Jun-funori*<sup>(1)</sup>).

Toutefois, afin d'éviter tout problème lié à la sensibilité à l'eau des pigments (notamment auréoles et migrations) on pourrait également opter pour des consolidants en solution alcoolique de type hydroxypropylcellulose (Kluacel G®<sup>(2)</sup>).

Selon les résultats des tests (différents dosages pour chaque produit expérimenté, choix du mode d'application : au pinceau ou à l'aide d'un nébuliseur à ultrasons) préalables à l'intervention, un protocole précis sera établi.

##### **- c2- Renfort des joints d'assemblage**

Employée depuis des décennies dans la restauration du papier, la colle d'amidon sera ici choisie pour la consolidation des joints d'assemblage

Issue de la tradition artisanale japonaise, la colle d'amidon de blé présente les avantages d'être transparente après séchage, réversible à l'eau et

(1) Utilisée en solution aqueuse, la *Jun-funori* est notamment employée dans le cas des peintures mates.

(2) C'est une colle qui se présente sous forme de poudre soluble dans l'eau à moins de 45°C et dans l'alcool (ainsi que dans l'acétone et d'autres solvants). Elle est chimiquement stable, non toxique, propose une très grande résistance à la dégradation biologique et possède un pH neutre. Présentant l'avantage d'être transparent après séchage, cet adhésif est fréquemment utilisé comme fixatif pour certaines encres et tampons dans le domaine des arts graphiques.

stable chimiquement dans le temps. Adoptée dans la plupart des ateliers de restauration en France et à l'étranger, notamment pour la consolidation des déchirures et le doublage de documents, elle possède un fort pouvoir collant même à forte dilution, permettant ici de limiter un apport d'eau durant la mise en œuvre du refixage.

Préparée selon les instructions fournies par l'ICC<sup>(3)</sup>, elle sera utilisée peu diluée. Les joints seront ensuite placés entre deux non-tissés de polyester auxquels on ajoutera deux feuilles de buvard, puis mis sous poids jusqu'à séchage complet.<sup>(4)</sup>

Dans un souci de lisibilité de l'intervention et pour qu'elle puisse être identifiée par un œil expert, on envisagera d'insérer une bande intermédiaire de papier japonais (*washi*).<sup>(5)</sup> De très faible grammage (de 3 à 6g/m<sup>2</sup>) elle sera appliquée sur la longueur des joints à consolider et dépassera de deux millimètres à l'intérieur de la tunique. Réputé pour sa finesse, sa souplesse et ses propriétés de résistance physico-chimiques, ce papier fabriqué à partir de fibres de *kozo* est usuellement employé dans la conservation-restauration des arts graphiques, notamment en raison de sa grande transparence.

Cette technique sera également utilisée pour le refixage des faux ourlets.

### - c3- Consolidation au niveau des déchirures

Après avoir envisagé une intervention restreinte aux grandes déchirures, nous avons convenu, en concertation avec Mme Deirdre Emmons (conservatrice, responsable des collections sciences humaines du Musée des Confluences),

---

(3) Notes de l'ICC - 11/4, Colle d'amidon de blé, 1993. – ICC (Institut Canadien de Conservation).

(4) Les non-tissés permettent d'éviter une adhésion entre le papier de la tunique et les buvards, qui ont, pour leur part, fonction d'absorber l'humidité.

(5) Cf. Annexe n°11.

que les petites déchirures seront également consolidées, car elles présentent un facteur de risque de dégradation ou de pertes matérielles lors des manipulations.

Afin d'éviter une intervention directe sur le papier jaune estampé, ces consolidations seront effectuées par l'intérieur de la tunique. Invisibles de l'extérieur, elles ne constitueront pas une gêne à l'appréciation visuelle de l'objet, tout en laissant perceptible la déchirure en vision rapprochée.

Une fois leurs lèvres ajustées à sec, les déchirures seront consolidées avec du papier japonais d'un grammage plus épais que celui employé dans la consolidation des joints, compris entre 17 et 30g/m<sup>2</sup>, afin d'assurer son rôle mécanique de renfort. Outre ses qualités évoquées précédemment, il présente l'avantage d'avoir une teinte et une nature proches de celui de la tunique, et de provenir également d'Extrême-Orient.

Des petites bandes de ce papier, dont les bords seront défibrés à l'eau, seront préparées aux dimensions adéquates (dont la largeur est comprise entre 5mm et 1cm) puis encollées à la colle d'amidon de blé peu diluée. On cherchera à minimiser l'apport d'eau durant le collage afin d'éviter qu'elle ne traverse le papier de « renfort » de la tunique et qu'il y ait des risques d'auréoles et de réactivité du papier (gondolement, tensions locales). Le surplus d'adhésif sera retiré à l'aide d'une petite spatule. Les déchirures consolidées seront placées entre deux non-tissés et buvards jusqu'à séchage complet. Lorsque cette action ne sera pas réalisable, il faudra envisager un séchage à la spatule chauffante (chaleur autour de 60/80°C) en posant un non-tissé comme surface intermédiaire.

Pour les éléments détachés des groupements de trois bandelettes qui pendent de part et d'autre de la tunique, une technique identique sera mise en œuvre.

#### - c4- Comblement des lacunes ou pose d'une pièce de renfort ?

Un renforcement des zones lacunaires liées aux galeries d'insectes présentes dans la partie inférieure du dos de la tunique sera effectué afin de maintenir l'intégrité de l'objet.

Même si un comblement des lacunes avait été initialement envisagé, un tel choix s'avère à présent peu pertinent du fait que ces altérations datent probablement de la période à laquelle l'objet se trouvait au Vietnam. Les masquer ou effectuer une mise à niveau du papier apparaît ainsi peu judicieux, d'autant plus que cette altération ne présente pas un risque mécanique majeur, vu la faible étendue de la zone lacunaire.

L'application d'une pièce de renfort par l'intérieur de la tunique sera alors envisagée. Des pièces de papier japonais (d'un grammage d'environ 17g/m<sup>2</sup>), découpées à l'eau et préparées aux dimensions des zones, seront appliquées et fixées sur les bords des lacunes avec de la colle d'amidon étalée à l'aide d'un pinceau. Elles permettront ainsi de maintenir ces parties fragiles en leur apportant une certaine cohésion et de prévenir d'éventuelles déchirures, tout en laissant l'altération perceptible.

Pour le séchage, un dispositif identique à celui des opérations citées précédemment sera mis en place. Ces zones consolidées seront, pour du séchage, placées entre deux non-tissés et deux feuilles de papier buvard, puis mises sous poids.

Afin de minimiser l'impact visuel de la restauration, tout en permettant sa visibilité, son identification de près et donc le respect du concept de lisibilité de l'intervention, une mise au ton du papier sera réalisée. On ne procédera pas à la reconstitution du tracé car les lacunes n'entravent pas la lecture des signes estampés, mais on donnera au papier une couleur de fond relativement neutre, un ton en-dessous de celui de l'objet.

Sera alors employé soit un papier dont la teinte est proche de celle du papier de la tunique, soit un papier que l'on teindra pour l'occasion. Il sera préférable d'effectuer cette mise au ton préalablement au collage de la pièce de renfort

et d'utiliser le papier ainsi préparé pour toutes les lacunes. Toutefois, il ne faudra pas utiliser de teintures solubles à l'eau, ce qui entraînerait un dépôt ou un transfert de la couleur sur l'objet lors de la mise en œuvre de la consolidation. Pourront donc être utilisées des teintures reconnues comme étant à bon vieillissement chimique, analogues à celles utilisées en restauration des textiles telles que les teintures Orasol®, stables à la lumière et solubles dans l'alcool.

Afin d'adapter la couleur du papier de consolidation à celle entourant la lacune, la teinte du papier japonais pourra être ensuite retravaillée à l'aide de crayons pastel et d'une estompe, en prenant garde de ne pas atteindre le papier de la tunique.

Toutes les interventions proposées impliquant l'utilisation de la colle d'amidon et le papier japonais peuvent être réversibles par humidification.

Lorsque la restauration de l'objet sera terminée un rapport d'intervention détaillé et un dossier photographique sera transmis au musée, afin de fournir une documentation complète sur le traitement effectué.

## (2) UN CONDITIONNEMENT ADAPTÉ

Les principales causes de dégradation des biens culturels sont généralement dues à des manipulations peu précautionneuses ou de mauvaises conditions de conservation.

Idéalement, dans le cas d'un artefact fragile, son conditionnement doit à la fois être adapté au stockage, à la manutention et au transport. Toutefois, cela n'est pas toujours possible en raison des contraintes imposées par l'objet. Du fait de ses grandes dimensions (160 x 119 cm), cette tunique pose essentiellement des problèmes liés à la taille de l'unité de stockage, à la manipulation et à l'accessibilité des deux faces. Nous devons alors définir les priorités et effectuer des compromis.

### a- Propriétés requises de l'unité de stockage :

Actuellement, aucune prévision de mise en exposition n'est planifiée, c'est pourquoi, tout en lui assurant de bonnes conditions de conservation, le conditionnement visera principalement à répondre aux objectifs suivants : permettre le transport de la pièce, son entreposage en réserve, ainsi que faciliter sa consultation (que se soit dans le cadre de recherches ou de vérification de l'état sanitaire des collections).

En outre, il devra assurer l'intégrité de l'objet lorsque celui-ci rejoindra les réserves de l'ancien museum, ainsi qu'au cours du déménagement des collections dans le futur Musée des Confluences. Une fois stocké dans le nouveau musée, l'objet ne subira que de rares manutentions effectuées par le personnel de l'institution.

La consultation ponctuelle de la tunique au sein de l'établissement par les spécialistes et les chercheurs ne devra nécessiter quasiment aucun contact direct avec celle-ci.

De manière générale, le conditionnement de conservation doit prioritairement apporter à l'objet une protection physique (contre les coups, les déchirures, etc.), chimique (contre les polluants

atmosphériques) et biologique (contre les micro-organismes, les insectes, etc). Les solutions proposées devront impérativement répondre à ces trois exigences. Il est évident que l'unité de stockage doit assurer, pour la pérennité de l'artefact, des conditions répondant aux critères de sa conservation : l'innocuité des matériaux, l'isolation des polluants atmosphériques, la protection contre les fluctuations climatiques, la lumière et les dégâts des eaux, et enfin permettre l'échange entre le milieu de conservation et celui de l'intérieur du conditionnement.

Dans le cas particulier de la tunique, la conception du conditionnement qui lui est spécifiquement dévolu devra, dans l'idéal, également répondre aux modalités suivantes :

- Offrir un moyen de stocker l'objet en réserves ainsi que faciliter son déplacement et son transport.
- Permettre la consultation, le retrait de sa boîte et l'accessibilité des divers pans, en évitant une manipulation directe de l'objet ainsi qu'un contact avec sa surface.
- Ne pas mettre l'objet en contact direct avec des matériaux électrostatiques ou abrasifs.
- Ne pas créer des contraintes mécaniques ou des tensions
- Employer un matériau à la fois léger et suffisamment rigide pour ne pas être sujet à la torsion lors des manipulations.

### b- Quel mode de stockage ?

Au vu des possibilités de stockage en réserves proposées par le musée, le choix d'une protection physique propre à l'objet semble incontournable, l'institution ne possédant pas de mobilier tel que des meubles à plans de grandes dimensions et proposant seulement l'entreposage en rayonnage.

Envisager un stockage analogue à celui d'origine, c'est-à-dire plié, n'est pas pertinent car, les tensions exercées par les plis entraînent des déformations du papier et, dans le cas d'une oxydation avancée, la rupture des fibres de cellulose pou-

vant conduire à des déchirures. Malgré la prise en compte de l'usage et de la fonction d'origine de l'artefact, l'objectif reste tout même ici d'en préserver la matérialité et de viser à sa pérennité.

Si un conditionnement vertical présente l'avantage d'optimiser le volume occupé par l'objet au sein des réserves, la fragilité inhérente au matériau et au mode d'assemblage de la tunique ne le permet pas. Une tension trop importante serait exclusivement exercée sur le haut de la pièce, risquant de provoquer à court terme des dommages tels que déformations, déchirures ou ruptures.

Conditionner l'objet sur un rouleau d'environ 20 cm de diamètre, comme il est d'usage en conservation des textiles, pourrait également être envisagé. Cependant, nous devons écarter cette hypothèse car, la tunique étant constituée de plusieurs pans non solidaires, les manipulations au cours du déroulage seraient compliquées et dangereuses. De plus, le papier conserve dans ses fibres « la mémoire » de l'enroulement et, comme cela s'observe fréquemment en arts graphiques pour les cartes et les plans, l'objet aurait tendance à résister lors de son ouverture, pouvant causer d'importantes déchirures au niveau des bordures.<sup>(1)</sup>

De plus, ces deux éventualités (stockage vertical ou enroulé) ne présentent aucun lien avec le sens de l'objet et son usage d'origine présumé.

Il apparaît alors qu'un conditionnement horizontal en boîte, option usuelle dans le cas des costumes ou vêtements fragiles, est à privilégier afin d'assurer à la tunique un support soutenant l'ensemble de sa surface, respectant la disposition de son utilisation originelle présumée.

#### c- Proposition d'un conditionnement permettant l'accès au devant et au dos de la tunique :

Afin de répondre au problème d'une égale accessibilité aux deux faces, l'idéal serait une boîte légère et rigide pouvant être retournée et dont l'ouverture pourrait s'effectuer des deux côtés.

À l'intérieur, la tunique entièrement déployée serait maintenue et calée entre deux plaques de matériaux de conservation (de type carton ondulé permanent), afin de pouvoir retourner le conditionnement sans aucun danger.

Si une telle unité de stockage semble répondre aux critères précédemment énoncés, cela oblige à la construction d'une boîte volumineuse devant être rangée sur étagère et au-dessus de laquelle rien ne peut être superposé. En outre, ses dimensions excédant la largeur des véhicules dont le musée dispose, cela contraindrait à faire appel à un transporteur externe. Nous pouvons alors nous demander si un tel conditionnement est réellement justifié, et s'il n'implique pas des mesures trop astreignantes et onéreuses.

Il nous faut donc trouver une alternative permettant à la fois le stockage horizontal de l'objet et son transport dans les véhicules de l'institution.



Première proposition de conditionnement - vue de dessus.

(1) CCQ «La protection physique - Préservation physique des documents d'archives», *Capsule archivistique*, Vol.4, n°1, 2007, p.2.

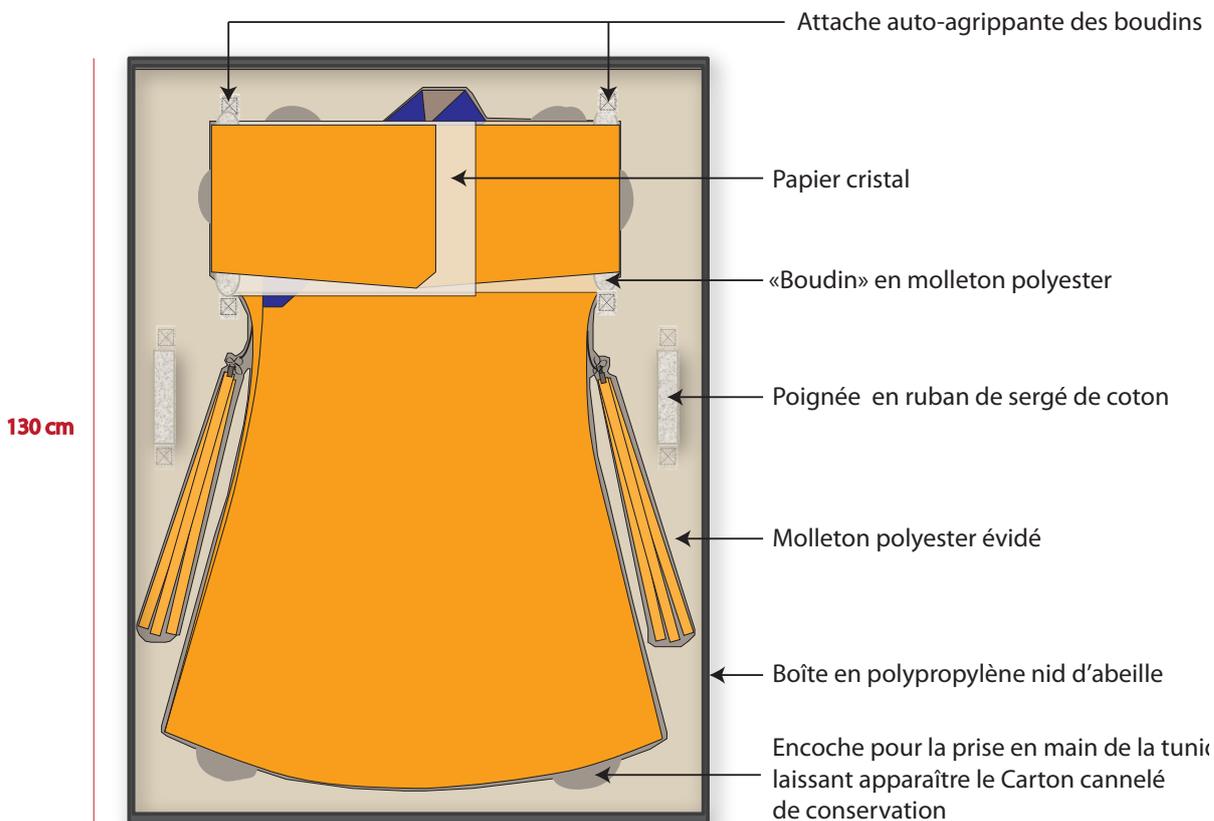
#### d- Une alternative réduisant la largeur du conditionnement

Un compromis peut être trouvé en réduisant la largeur de la boîte à un mètre de large, les manches étant alors repliées vers le centre de la tunique.

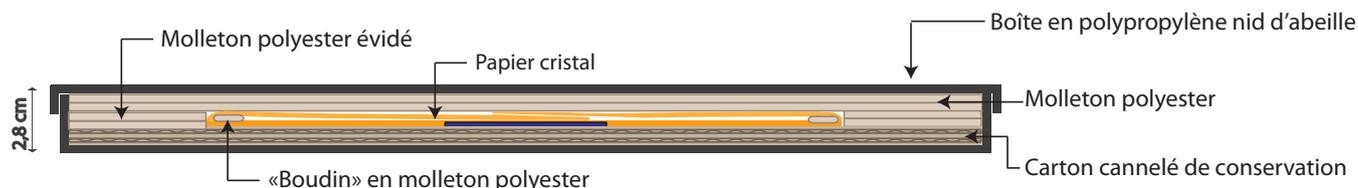
Celle-ci sera posée à plat sur un support rigide amovible et placée au centre d'une plaque évidée selon les contours de la forme de l'objet. Des encoches seront aménagées afin de faciliter la prise en main de l'artefact et donc son retrait du conditionnement. Des poignées fixées mécaniquement (couture, attache etc.) à ce fond pourront également être ajoutées pour retirer de la boîte la tunique sur son support. La pliure des manches sera soutenue par un «boudin» dont les extrémités seront fixées au fond mobile par bandes auto-agrippantes de type Velcro®. Ces boudins (d'environ 5 mm d'épaisseur) permettront d'éviter la formation ou l'accentuation de plis au niveau de l'emman-

chure tout en maintenant la tunique en place. Afin d'éviter les frottements, une surface intermédiaire sera intercalée entre le devant et chaque manche. L'ensemble sera recouvert d'une plaque souple, permettant de combler l'espace vide entre l'objet et le couvercle et de maintenir la tunique lors des manipulations. Pour amortir les chocs et les vibrations générées par le transport, une plaque de mousse pourra éventuellement être ajoutée dans le fond de la boîte.

Si cette option semble être un bon compromis, elle présente cependant un inconvénient notable, elle n'autorise plus la consultation des deux faces de la tunique sans maniement de cette dernière. De ce fait, pour les chercheurs, deux photographies (du dos et du pan interne) au format A3 et de bonne qualité seront ajoutées dans la boîte afin de limiter les manipulations. En outre, une fiche de préconisations de manipulation sera accrochée sur le couvercle, stipulant que le retournement de la tunique



Deuxième proposition de conditionnement - vue de dessus.



Deuxième proposition de conditionnement - vue en coupe.

exige l'aide d'un technicien du musée et que deux personnes sont, au minimum, requises pour cette manœuvre délicate.

#### e- Choix des matériaux de conservation:

Les matériaux employés dans la confection de la boîte doivent répondre à certains critères, tels que leur innocuité par rapport à l'objet, leur stabilité chimique et physique à court et long termes, leur légèreté, compte tenu des dimensions importantes de l'artefact. En outre, les surfaces en contact direct avec la tunique ne devront pas être électrostatiques.

#### . **La boîte :**

Dans la conception de boîtes de stockage de biens culturels, il est fréquent d'utiliser des panneaux en polypropylène cannelé. Avec un bon vieillissement à long terme, chimiquement stables et inertes, ils répondent bien aux exigences de la conservation. Ce matériau, plus léger que le carton, est en outre actuellement employé au Musée des Confluences de Lyon pour la fabrication en interne des conditionnements. Même si ce matériau présente l'inconvénient d'être légèrement électrostatique (propriété sans incidence sur l'objet, les panneaux n'étant pas en contact direct avec celui-ci), le choix d'une boîte en polypropylène cannelé paraît donc le plus approprié.

#### . **Le support rigide amovible :**

Afin d'éviter toutes sortes de détériorations, on utilise de préférence pour le conditionnement un matériau de même nature que celui de l'objet, et plus particulièrement pour les surfaces en contact direct avec celui-ci. Le panneau de support sera

donc réalisé en carton cannelé de conservation<sup>(1)</sup> d'une épaisseur comprise entre 5mm et 1 cm. Alliant légèreté et rigidité, il permettra également de renforcer la base de la boîte et évitera les torsions de cette dernière lors des manipulations.

#### . **La plaque évidée et celle pour combler l'espace vide**

À la fois utilisé en restauration d'arts graphiques et dans le domaine des textiles, le molleton de polyester (de type Feutrex®) est un feutre chimiquement inerte à bonne capacité de coussinage. L'emploi de ce matériau, assurant une protection de qualité pour les objets fragiles, évitera présentement un écrasement excessif des fibres du papier. Il sera nécessaire d'assembler deux plaques de 5mm par couture afin d'obtenir une épaisseur de 10mm. Les plaques évidées seront également fixées au plateau en carton cannelé à l'aide d'un fil de lin non blanchi, couramment employé dans la conservation des textiles.

#### . **Les boudins :**

Ils seront également fabriqués en molleton de polyester. Pouvant être cousu, celui-ci nous permettra d'éviter l'emploi d'adhésif et de fixer les bandes auto-agrippantes de type Velcro® avec du fil de lin non blanchi.

#### . **Les poignées :**

Pour cet élément nous emprunterons également un matériau utilisé dans la conservation des textiles, le sergé de coton non blanchi. Deux bandes de ce dernier pourraient être cousues au fond amovible à l'aide d'un fil de lin non blanchi.

(1) Normalisé pour la conservation, il est fabriqué à partir de pâtes 100% chimiques blanchies, sans lignine, sans acide, avec réserve alcaline (pH 7,5).

### . Papier intercalaire :

Adapté à l'emballage des textiles et des documents, le papier cristal présente l'avantage d'être semi-transparent et d'avoir une surface lisse (non abrasive). Fréquemment utilisé comme papier intercalaire dans le conditionnement des œuvres graphiques au tracé pulvérulent (tracé sec à la craie, au fusain, etc.), on en insérera une feuille entre le devant de la tunique et chaque manche afin d'éviter les frottements susceptibles d'endommager les surfaces en contact.

### f- Un conditionnement pour la deuxième tunique :

Comme expliqué précédemment, aucune intervention ne sera envisagée pour la tunique D- 979-3-248 dans le cadre de cette étude. Toutefois, afin d'offrir à l'objet les meilleures conditions possibles dans l'attente d'une éventuelle restauration, celui-ci sera simplement reconditionné avant de réintégrer les réserves du Musée des Confluences de Lyon. Il faudra donc aménager une boîte fabriquée au format standard, proche de celle décrite ci-dessus, dans laquelle la tunique sera stockée pliée.

### g- Préconisations pour la manipulation :

#### - Pour le transport :

Le sens de la manutention (haut/bas) doit être indiqué par une signalisation conventionnelle et claire

sur toutes les parois de l'emballage, afin que l'objet soit impérativement déplacé à plat.

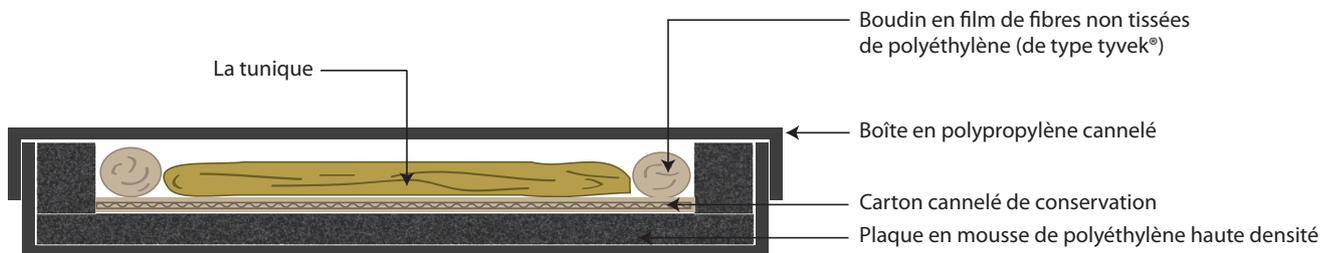
#### - Pour les manipulations et la consultation de l'objet :

1. Il est indispensable d'avoir les mains parfaitement propres et sèches (ou de porter des gants en latex), afin d'éviter de salir l'objet et d'y déposer des produits gras ou acides.

2. Le retrait de l'objet du conditionnement doit être effectué avec le support amovible, à l'aide des poignées.

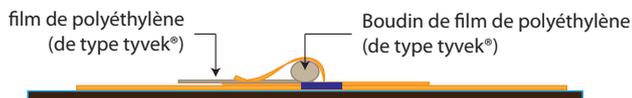
3. En cas de manipulation de la tunique, dans le cadre par exemple de sa mise en exposition, trois personnes au minimum sont requises afin d'assurer la prise en main, à l'aide des encoches aménagées, de chaque extrémité, à savoir, les deux manches et le bas, et de garantir ainsi une bonne répartition des forces de levage. L'objet doit impérativement être manipulé à deux mains et avec grande précaution.

4. L'accès au pan interne, pour une consultation prolongée, nécessite l'ouverture du pan gauche. Il est alors recommandé de placer un film de fibres non tissées de polyéthylène de type tyvek®<sup>(2)</sup> (ou une feuille de papier cristal) comme interface et



Conditionnement de la tunique D-979-3-248 - vue en coupe.

(2) Le polyéthylène, polymère de synthèse le plus employé, est issu de la réaction de polymérisation des monomères d'éthylène.



Dispositif à mettre en place lors de la consultation du pan interne de la tunique - vue en coupe.

de poser un boudin de ce même matériau au niveau de l'axe central, afin d'éviter les frottements de deux pans imprimés et de minimiser les sollicitations mécaniques sur la zone du pliage.

#### h- Préconisations pour la conservation et l'exposition :

Le papier requiert des conditions particulières de conservation, à savoir, un taux d'humidité relative stable avoisinant les 50% et une température constante d'environ 20°C. Son exposition à la lumière doit également être restreinte. Pour la présentation de la tunique il est donc fortement indiqué de ne point dépasser 50 lux et de limiter la durée de son exposition de trois à six mois tous les cinq ans car la dose de lumière est cumulative.<sup>(1)</sup> Un système de filtre anti-UV et une protection contre la poussière sont impératifs, et un encadrement ou une mise en vitrine est donc préférable.

### **(3) PROPOSITION D'UN MODE DE PRÉSENTATION EN VUE DE SON ÉVENTUELLE MISE EN EXPOSITION :**

Suite aux interventions de conservation curative, cette tunique pourra trouver un fonctionnement par sa mise en exposition. En effet, cette dernière pourrait être pleinement justifiée dans de nombreux contextes, portant par exemple sur les rites funéraires, les pratiques religieuses ou encore les savoir-faire artisanaux. La présence d'un tel objet prendrait tout à fait sens dans une exposition sur l'utilisation du papier en Extrême-Orient ou bien sur les techniques d'estampages au Vietnam (no-

(1) OCIM, Musée des techniques et cultures comtoises, *La conservation préventive des collections - Fiches pratiques à l'usage des personnels des musées*, 2002, p.58-59.

tamment si la présentation de la tunique est groupée à celle des planches xylographiques du Musée d'Ethnographie du Vietnam), ou encore dans le cadre d'une exposition thématique sur le jaune. Ainsi l'objet pourrait à nouveau susciter de l'intérêt et répondre aux attentes que l'on peut avoir envers un bien culturel patrimonialisé.

#### Amorce de réflexion autour de sa mise en exposition et proposition d'un mode de présentation

Si la question du sens est primordiale pour la présentation d'un objet dans le cadre d'une exposition, celle de la sacralité, précédemment évoquée, n'en est qu'une parmi d'autres. L'entrée au musée confère à l'objet une valeur patrimoniale et universelle. Ce dernier peut être lu de multiples manières selon l'usage que les visiteurs en font (usage mental, sensible, poétique, mystique, etc.).<sup>(2)</sup> Nous trouvant face à un objet dont le sens demeure encore énigmatique, il semble essentiel de ne point l'enfermer dans un usage unique et de veiller à ce que sa polysémie soit respectée.

« Un musée idéal devrait être en mesure de donner à voir, sinon toutes les facettes de la vie de l'objet, du moins les agences successives dont il opère la médiation, y compris celle qui agit sur le spectateur dans le contexte du musée et qui peut-être délibérément ou non – de nature esthétique. »<sup>(3)</sup>

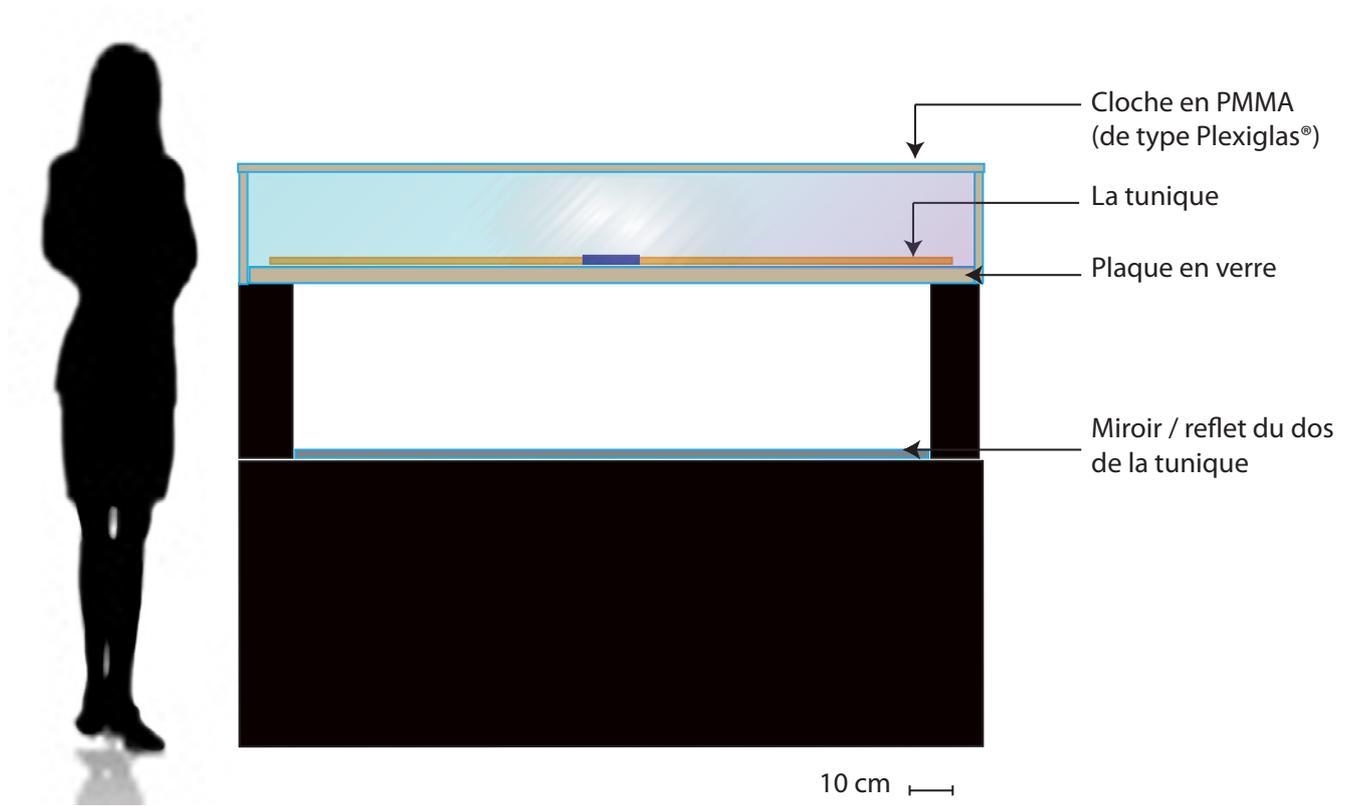
Etant donné qu'il s'agit d'un objet « ouvert », quel mode de présentation permettrait d'en appréhender les multiples facettes? L'objet doit-il être exposé plié, déplié, de manière horizontale ou verticale ?

Dans l'objectif de concilier les exigences en matière de conservation préventive et une présentation au public respectueuse du sens de l'objet, il

(2) DESMOULIN-HÉREMY S., « Exposer le sacré - points de vue de conservateurs », *Arts sacrés n°13*, sept.-oct. 2011, p.43.

(3) DESCOLA F., « Passages de témoins », *Le débat*, n° 147, novembre-décembre 2007, p.152-153.

Le terme « d'agence » est ici employé au sens anglais d'agency, « ce qui, dans un objet, opère comme un indice d'intentionnalité [...] ». »



Proposition de mise en exposition - vue en coupe.

apparaît essentiel de trouver un mode d'exposition approprié. Parmi les options envisageables, j'ai retenu la proposition suivante.

#### a- Comment présenter la tunique?

Conformément aux préconisations précédentes, la tunique devra être présentée horizontalement. En outre, sa mise en exposition déployée permettra d'en apprécier intégralement sa forme, de voir l'ensemble du décor, ainsi que les plis qui révéleront au visiteur son précédent mode de stockage. Toutefois, une telle présentation entrave la visibilité du dos ainsi que celle du pan interne. Même si ces deux parties n'étaient à priori pas visibles lors de l'hypothétique usage de la tunique (posée ou portée sur le corps), en fournir une image semble important dans le choix d'une présentation respectueuse de la plurivocité de l'objet.

#### b- Une vitrine :

Comme pour la majorité des biens culturels en papier, une présentation en vitrine est dans notre cas vivement recommandée. Elle protégera ainsi l'objet de l'empoussièrement et des variations climatiques tout en l'isolant dans un espace qui lui est dévolu. En outre, ce dispositif n'altèrera pas sa compréhension, ni sa visibilité.

Afin de pallier l'inaccessibilité visuelle de certaines parties, il pourra être envisagé de proposer des cartels d'accompagnement, sur lesquels figureront à titre documentaire une reproduction du dos et du pan intérieur de la tunique. S'il est impossible de permettre la réelle visibilité du pan intérieur sans risquer de porter atteinte à l'intégrité matérielle de l'objet, nous pouvons néanmoins envisager une alternative concernant le dos. En

effet, le poser sur une plaque transparente, cinquante centimètres au dessus d'un miroir, permettra de donner à voir les imprimés du dos. Ainsi, la compréhension de l'objet pourra être plus complète.

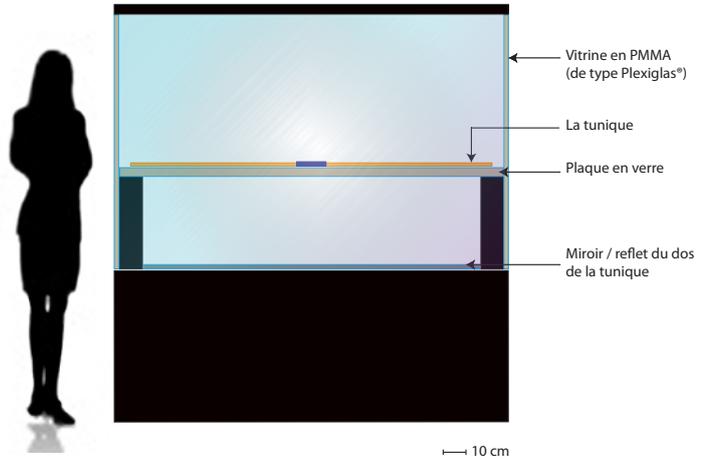
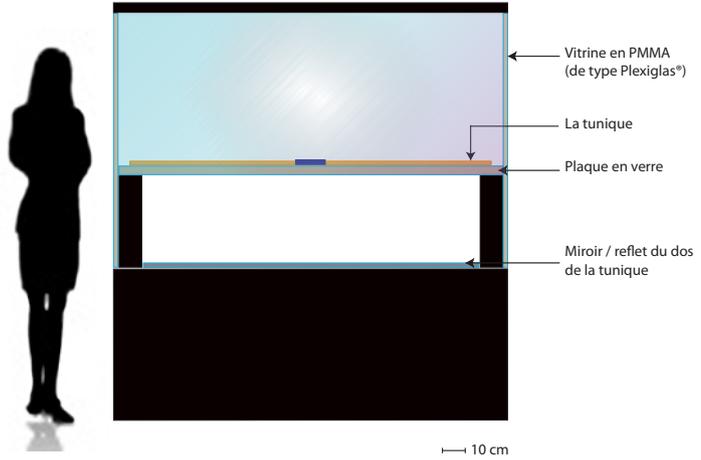
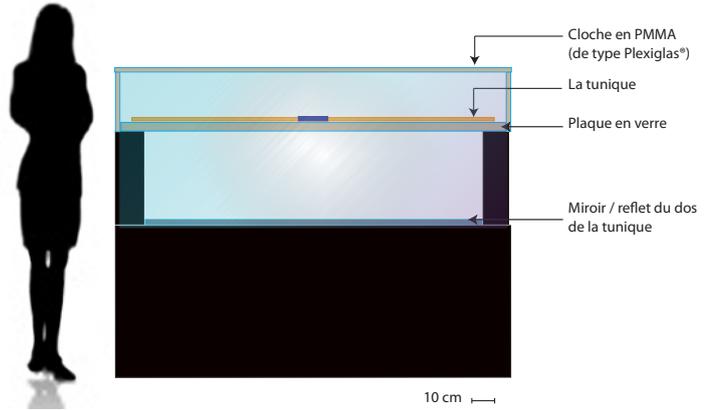
On pourra aussi ajouter aux cartels d'accompagnement une photographie de la tunique pliée.

Dans la mise en place de ce dispositif, il faudra veiller à la compatibilité des matériaux employés pour la fabrication du support de présentation avec ceux constitutifs de l'objet. Pour la plaque transparente en contact direct avec l'objet, il est donc préférable d'utiliser du verre plutôt que du PMMA<sup>(1)</sup> (de type Plexiglas®), ce dernier étant en outre nettement plus électrostatique.<sup>(2)</sup>

**c- L'éclairage :**

Afin de protéger l'artefact des rayonnements, la vitrine pourra être équipée de filtres anti ultraviolets et anti infrarouges.<sup>(3)</sup>

Il sera également préférable d'installer un éclairage contrôlé et temporaire. Un système d'interrupteur mis à la disposition du public, permettant l'éclairage à la demande de la tunique, limitera ainsi le temps d'exposition à la lumière. Un système de détecteur de présence pourra également être envisagé.



(1) Le PMMA ou polyméthacrylate de méthyle, est un thermoplastique transparent.

(2) Notes de l'ICC - 11/3 «Vitrage d'encadrement pour les œuvres sur papier», 1996.

(3) Notes de l'ICC - 2/1, «Filtres ultraviolets», 1994.

Alternatives de vitrines - vues en coupe.





## CONCLUSION :

L'étude de cette tunique a confirmé l'importance d'une approche ethnographique pour les objets issus de cultures étrangères, démarche qui pourrait, me semble-t-il, être transposable dans la conservation-restauration d'artefacts de toute origine.

La réalisation d'un voyage au Vietnam s'est avérée bénéfique dans l'avancée du travail de recherche par l'apport d'informations précieuses. Avoir conscience des divers contextes, utilisations et fonctions (même si certains d'entre eux demeurent hypothétiques) de la tunique et des valeurs qui lui ont été attribuées dans son histoire, a permis de faire le choix d'un traitement peu interventionniste, comme il est généralement aujourd'hui de mise dans le domaine de la conservation-restauration de collections ethnographiques. En effet, lorsqu'on se trouve face à un objet « oublié » ou méconnu, le bon sens voudrait que l'on s'en tienne au geste minimal de stabilisation de l'objet. La déontologie de la profession encourage du reste de nos jours au respect des dimensions historique, esthétique, scientifique ou culturelle des artefacts, « *l'intervention du conservateur-restaurateur ne [devant] pas en diminuer la valeur, mais la conserver ou l'augmenter en permettant de lui en ajouter d'autres ne menaçant pas les premières.* »<sup>(1)</sup>

Intervenir uniquement dans le domaine de la conservation préventive et curative sur un objet extra-européen en prenant le parti de conserver les traces de son histoire, c'est refuser son assimilation à un objet d'art simplement esthétique et « exotique ». C'est aussi envisager la probabilité que cette tunique retourne un jour (dans le cadre d'un don ou d'un dépôt) dans son pays d'origine. En effet, le musée d'ethnographie du Vietnam, garant actuel d'une sauvegarde du patrimoine national, ne possède pas de tunique de ce type, devenue rare, voire unique aujourd'hui. Certains responsables de ce musée m'ont fait part du fort intérêt qu'ils lui portent, et de leur vif souhait d'en avoir au sein de leurs collections, d'autant plus qu'elle viendrait en complément des planches xylographiques déjà en leur possession.

Pour des raisons de coût et de rentabilité évidentes, consacrer un temps aussi considérable à la recherche documentaire n'aurait pas été possible dans des conditions réelles de travail en atelier. On peut alors se demander comment le traitement de conservation-restauration aurait été mené sans ces éléments d'information, et si l'on aurait pris des partis analogues dans le respect du sens

---

(1) P. Leveau, « Restauration et traduction : une question de philosophie », CeROArt, 2011.

de l'objet. Il n'est, en effet, pas impossible que des choix identiques aient été pris. Il serait par ailleurs également intéressant de savoir comment l'objet aurait été traité si sa conservation-restauration avait été effectuée au Vietnam, sachant qu'il n'y a pas de réelle tradition liée à cette pratique (apportée par les colons français) dans ce pays et que celle-ci tend à se fonder sur le modèle occidental.<sup>(1)</sup>

Cette étude, menée avec un regard de restauratrice, aura permis, en révélant ses valeurs oubliées, en restituant sa multiplicité de sens et en dépassant une simple appréciation esthétique, d'amener ce bien patrimonial négligé au statut d'objet « muet » à celui d'objet témoin culturel signifiant. L'écho que celui-ci a pu trouver auprès de certains interlocuteurs spécialisés, que ce soit pour sa dimension ethnographique ou pour les techniques traditionnelles (aujourd'hui en voie de disparaître) utilisées dans sa confection, ouvre la voie de sa revalorisation par la rédaction d'articles que l'on m'a invitée à écrire à son propos<sup>(2)</sup>, et par les photographies et commentaires que Mr Thuat insérera dans sa thèse.

L'ensemble des interventions réalisées et la fabrication d'un conditionnement adapté permettront enfin, en préservant sa matérialité, de rendre la tunique manipulable, consultable et « exposable », et de lui restituer ainsi une polysémie, pour transmission aux générations futures.

---

(1) Cf. Annexe n° 12.

(2) Dans la revue trimestrielle « Perspectives France-Vietnam » de l'Association d'Amitié Franco-Vietnamienne et dans le bulletin biennuel de l'Association Française pour l'Histoire et l'Etude du Papier et des Papeteries.





# ANNEXES :

## SOMMAIRE

- N°1 - Fiches d'identification du musée
- N°2 - Inscriptions
- N°3 - Le papier Vietnamien traditionnel
- N°4 - Dossier scientifique – Résultat des analyses
- N°5 - Relevé détaillé des altérations
- N°6 - Comparaison entre les impressions de la tunique et les planches xylographiques conservées au Musée d'Ethnographie du Vietnam
- N°7 - Biographie de Mgr Ramond – Fiche des archives des MEP
- N°8 - Carte du Vietnam (Tonkin, Annam, Cochinchine)
- N°9 - Le Vietnam en quelques dates (de 1663 à 1994)
- N°10 - Le rituel funéraire Vietnamien – extrait de *La Tradition Religieuse Spirituelle Et Sociale Au Vietnam* de Joseph Nguyen Huy
- N°11 - Fiches techniques de produits utilisés dans le traitement
- N°12 - La restauration au Vietnam

# N°1 - FICHES D'IDENTIFICATION DU MUSÉE

## D979-3-249 Vêtement funéraire

### IDENTIFICATION

Numéro d'inventaire D979-3-249  
 Collection [Collection de l'Oeuvre de la Propagation de la Foi](#)  
 Autres numéros 979-3-249 (Numéro d'inventaire inscrit sur l'objet)  
 1249 (Numéro du catalogue de l'œuvre de la propagation de la foi)

### DÉSIGNATION

Discipline Ethnologie  
 Domaine du musée Asie  
 Appellation Vêtement funéraire  
 Nombre de parties 1

### DESCRIPTION

Matières et techniques papier  
 Dimensions  
 Inscription(s)  
*étiquette* : 1249 (étiquette cartonnée du numéro d'inventaire des œuvres de la propagation de la foi)  
*étiquette* : 1249. Vêtement funéraire des bonzesses. Tonkin (étiquette volante posée à côté de l'objet) , Français  
*annotation* : Langue inconnue. Habit dont les bonzesses sont revêtues après leur mort" 979-3-248 (annotation écrite sur une lettre)

### LOCALISATION

Emplacement dans le musée Commune : Lyon / Muséum / Salle : M0A Prévost / M0A-22 / M0A-22D / [P07391](#)

### RÉGIE

Planning et historique des mouvements

### ETAT DE CONSERVATION

### ORIGINE

Origine déposé par Oeuvres pontificales missionnaires , Lyon (1979)

### DOSSIER ADMINISTRATIF

Information "Habit dont les bonzesses sont revêtues après leur mort. Don de Mgr Remond"  
 Type d'information mention portée à la liste complémentaire,

Information dactylographiée et d'origine inconnue, du catalogue des oeuvres de la Propagation de la Foi  
 "2 grandes feuilles de papier jaune couvert de caractères chinois, et de lotus (en petit nombre) et qui serviraient de vêtements funéraires de bonzesses. (Abîmé. Tonkin)"  
 Type d'information mention portée au listing de dépôt des oeuvres de la Propagation de la Foi

### DOCUMENTATION

Ajouter un lien D979-3-248 ; Habit funéraire de bonzesses - Asie ; Collection de l'Oeuvre de la Propagation de la Foi *numéro du catalogue de l'œuvre de la propagation de la foi en commun*

### SUIVI

Etat d'avancement de la saisie En saisie  
 Rédacteur agathe.fougerol

Liens

—

## D979-3-248 Habit funéraire de bonzesses



IDENTIFICATION	
Numéro d'inventaire	D979-3-248
Précisions sur le numéro d'inventaire	le numéro est inscrit sur une étiquette, sur l'objet, sur enveloppe et sur la lettre
Collection	<a href="#">Collection de l'Oeuvre de la Propagation de la Foi</a>
Statut	Propriété des Oeuvres Pontificales Missionnaires
Autres numéros	1249 (Numéro du catalogue de l'œuvre de la propagation de la foi) 979-3-248 (Numéro d'inventaire inscrit sur l'objet)
DÉSIGNATION	
Discipline	Ethnologie
Domaine du musée	Asie
Appellation	Habit funéraire de bonzesses
DESCRIPTION	
Matières et techniques	papier
Dimensions	
Inscription(s)	<i>texte manuscrit</i> : Texte en vietnamien (?) non retranscrit Habit dont les bonzesses sont recouvertes après leur mort 1249 ; 979-3-248 (Le texte manuscrit se trouve dans une enveloppe qui est glissée avec l'objet) , Français
LOCALISATION	
Emplacement dans le musée	Commune : Lyon / Muséum / Salle : M0A Prévost / M0A-67 / M0A-67E / <a href="#">P07827</a>
RÉGIE	
Planning et historique des mouvements	
ETAT DE CONSERVATION	
Dernier constat d'état	Examiné le 03/05/2011 par <i>Brizon Claire</i> : Précisions sur l'état de conservation: En très mauvais état. Très friable, déchirure et perte de matière au niveau des pliures. Ne pas manipuler, ni déplier. Mis dans sachet.
ORIGINE	
Origine	déposé par Oeuvres pontificales missionnaires , Lyon (1979)

DOSSIER ADMINISTRATIF	
Information	"Habit dont les bonzesses sont revêtues après leur mort. Don de Mgr Remond"
Type d'information	mention portée au catalogue des Oeuvres de la Propagation de la Foi
Information	"2 grandes feuilles de papier jaune couvert de caractères chinois, et de lotus (en petit nombre) et qui serviraient de vêtements funéraires de bonzesses. (Abîmé ; Tonkin)"
Type d'information	mention portée au listing de dépôt des oeuvres de la Propagation de la Foi
DOCUMENTATION	
Photo d'inventaire	<a href="#">chantier-d979-3-248</a>
Photo documentaire	<a href="#">doc-D979-3-248</a> . <a href="#">Etiquette des Oeuvres de la Propagation de la Foi</a>
SUIVI	
Etat d'avancement de la saisie	En saisie
Rédacteur	yakouta.medjdoub
	Liens
	-

## N°2 - INSCRIPTIONS



- Annotation sur l'objet :

. « D979-3-249 », inscription manuscrite à l'encre de Chine noire du numéro d'inventaire recouverte d'un vernis - Localisation : en bas, côté gauche du pan intérieur.

- Éléments annexes :

. Étiquette : « 1249 » - Carton sur lequel est inscrit au pochoir le numéro d'inventaire des œuvres de la propagation de la foi - posée à côté de l'objet.

. Étiquette : « 1249. Vêtement funéraire des bonzesses - Tonkin » - étiquette manuscrite à l'encre de Chine noire - posée à côté de l'objet.

. Lettre : « 979-3-249 - Áo hải hội. - Cái 1 - Áo này là để bà vải mặc khi chết cho được trừ quỷ trừ ma, và được sự lành khỏi sự dữ. Mà những chữ và những hình vẽ trong này thì chỉ phù phép ma quỷ đánh hộ mà cứu kẻ đã qua đời. - Habit dont les bonzesses sont revêtues après leur mort » Lettre manuscrite à l'encre de Chine noire, écrite en vietnamien, suivi d'une courte traduction française - posée à côté de l'objet.

## ANNEXE N°3 - LE PAPIER VIETNAMIEN TRADITIONNEL

Afin de mieux comprendre l'objet dans sa dimension technologique, suit une description des différentes étapes de fabrication du papier traditionnel, telles qu'elles étaient effectuées dans les régions du Nord du Vietnam.

Ce descriptif repose sur des travaux datant du XXe siècle, résultant principalement d'observations et de données collectées sur le terrain par des amateurs éclairés (notamment des missionnaires, des militaires, des explorateurs), et restituées sous forme de rapports ou de récits de voyages. Ces documents comportent souvent des informations erronées et incomplètes, des imprécisions ou des divergences. Ils sont en outre très couramment empreints de connotations péjoratives, car rédigés par des hommes convaincus de la supériorité intrinsèque au modèle de la civilisation occidentale sur toutes les sociétés « exotiques », schéma idéologique qui par ailleurs légitime à lui seul l'entreprise missionnaire, d'un point de vue religieux puis colonial et donc la mission civilisatrice de la France. Il a alors été nécessaire d'effectuer un important travail de tri, de sélection et de comparaisons afin d'extraire de ces divers écrits les renseignements utiles et de les restituer de manière la plus neutre et objective possible.

Liste des ouvrages de référence :

- Claverie, F., "L'arbre à papier du Tonkin", *Bulletin économique de l'Indochine (BEI) n°13*, janvier 1903, ed. Schneider, Hanoi, (p.821-830).
- Claverie, F., "L'arbre à papier du Tonkin - Suite", *Bulletin économique de l'Indochine (BEI) n°25*, janvier 1904, ed. Schneider, Hanoi, (p.75-88).
- Crevost, Ch., "La fabrication annamite du papier", *Bulletin économique de l'Indochine (BEI) n°60*, janvier-avril 1907, ed. Schneider, Hanoi, (p.789-797).
- Crevost, Ch., « Sur quelques matières végétales à papier de l'Indochine », *Bulletin économique de l'Indochine (BEI) n°123*, janvier-avril 1917, ed. Schneider, Hanoi, (p.117-122).
- Crevost, Ch. *Catalogue Des Produits De l'Indochine*. Gouvernement général de l'Indochine, Direction des services économiques, 1921.
- Crevost, Ch. et Lemaire, C., *Catalogue des produits de l'Indochine – Tome II plantes et produits filamenteux et textiles*, Gouvernement général de l'Indochine, Direction des services économiques, 1921.
- Hunter, Dard. *Papermaking, the History and Technique of an Ancient Craft*, by Dard Hunter. 2nd Edition, 1947.
- Oger, Henri, réédition et préface d'Olivier Tessier et Philippe Le Faillé. *Introduction Générale à L'étude De La Technique Du Peuple Annamite*. Ecole française d'Extrême-Orient, 2009.
- Oger, Henri. *Introduction générale a l'étude de la technique du peuple annamite: essai sur la vie matérielle les arts et industries du peuple d'annam*, Geuthner, 1908.

### Les lieux de production papetière:

D'après ces ouvrages, la fabrication du papier traditionnel était exercée dans plusieurs provinces du Tonkin et de l'Annam.

Les régions productrices du Nord du Vietnam semblaient principalement limitées aux provinces de Son-tây, Ha-dong, et Hung-hoa. En effet, on pouvait trouver des papetiers localisés dans les villages de : Phu-dinh (province de Hung-hoa), Bưởi (village du papier aux portes d'Hanoi), Yên-Thái (réputé pour l'écriture et l'imprimerie), ou encore HỒ-Khẩu et Đông-Xã, spécialisés dans la production de papier de meilleure qualité et de plus grand format pouvant servir à la confection des images populaires.



Écorce sèche de *dò* - "Đông Hồ, février 2012.

### Les diverses fibres utilisées:

Plusieurs types d'écorces étaient employés par les Vietnamiens pour la fabrication du papier. Les fibres les plus communément utilisées étaient issues du *cây giuróng* (mûrier à papier, *Broussonetia papyrifera*) et des *giò* (diverses thymélacées) et plus particulièrement le *cây dò*<sup>(1)</sup> (*rhamnoneuron balansae*). Puis par ordre d'importance, le *cây ruòi* (famille des Ulmacées), le *dây bo bo* et le *cay gio bau*.

- Les écorces de *dò*, se trouvaient être la principale matière première employée pour la production papetière dans le Nord du Vietnam.

La plante *dò*, appartient à la famille des thymélacées (*Thymelaeaceae*), au genre *Rhamnoneuron* et enfin à l'espèce *Rhamnoneuron balansae*. Surnommée par Crevost et Lemarie « Arbuste à papier du Tonkin », il s'agit d'une plante arbustive (mesurant de 5 à 10 m de hauteur, pour environ 20 cm de diamètre) anciennement cultivée pour l'industrie papetière.

Selon Claverie, sa semence était effectuée dans le courant du mois de février ou de mars et sa récolte, correspondant à la coupe des rejets avant la floraison, avait lieu la troisième année, entre août et octobre.

- Les écorces d'une autre espèce de thymélacée, que l'on retrouve dans les divers ouvrages sous le nom de *cây giò canh*, *cây giò niết*, *cây giò nhat*, *giò chuột*, ou encore « *cây giò sauvage* », étaient, selon Crevost et Lemarie<sup>(2)</sup>, employées par les fabricants de papier dans les environs d'Hanoi ainsi que dans l'Annam et le Tonkin.

Si l'espèce ne semble pas avoir été clairement déterminée, un « Daphne à chanvre, du genre *Wikstroemia indiea* » est évoqué dans ce même ouvrage. Buisson d'environ 1 mètre de hauteur, poussant de façon spontanée dans tout le Vietnam (principalement dans le centre et le Nord)<sup>(3)</sup>, ses écorces étaient considérées de qualité inférieure à celle du *giò* cultivé.

- Les écorces de *cây giuróng*, également nommées *dwóng*, étaient parfois utilisées pures ou en mélange par les papetiers.

Ce mûrier à papier, plante de la famille des *Moraceae* appartenant à

(1) Dans les divers ouvrages consultés les termes utilisés pour nommer les écorces diffèrent parfois alors qu'ils désignent une même plante, rendant leur identification particulièrement difficile. Nous utiliserons donc ici le nom vernaculaire actuellement employé, à savoir *dò*. Toutefois, il est important de noter que dans les ouvrages récents datant du XXe siècle, cette plante se retrouve principalement sous les noms de *cây giò*, *cây giò*, *giò*, *cây ró* ou encore *zo*.

(2) Crevost, Ch. et Lemaire, C., Catalogue des produits de l'Indochine – Tome II plantes et produits filamenteux et textiles, 1921.

(3) Selon Crevost, il poussait à l'état sauvage dans certaines provinces du Tonkin, notamment dans les forêts de Phu-tho, Son-tày, Tuyên-quang, etc.

l'espèce *Broussonetia papyrifera*, est un arbre (mesurant de 10 à 20 m) qui pousse de manière spontanée dans le Nord du Vietnam, notamment au Tonkin et plus particulièrement dans les provinces de Thai-nguyên, du Hoa-binh et de Yèn-bay.

- Il arrivait que certains producteurs associent différentes matières premières, mêlant par exemple des fibres de *dò* à celles de *duróng* ou encore à du papier de récupération.<sup>(4)</sup>

- **Le papier *dò***

Une même fibre pour des papiers de différentes qualités :

Selon Crevost ainsi que P. Huard et M. Durand, trois qualités de papier étaient obtenues à partir de ces fibres de *dò*, en fonction des divisions corticales de l'écorce à laquelle la matière première était empruntée.

Le système cortical du *cây dò* se divise en trois lamelles:

. La lamelle intermédiaire, dont les deux faces sont lisses et blanches, servait à faire le papier de première catégorie : *giáy bãn* (première qualité, blanc).

. La lamelle interne, dont la surface en contact avec le bois est lisse et teintée de jaune, fournissait le papier de deuxième catégorie : *giáy moi* (deuxième qualité, blanc jaunâtre)

. L'écorce, couche externe grise et rugueuse, fournissait le papier de troisième qualité : *giáy xe* (également nommé *giáy phèn*, dans l'ouvrage de P. Huard et M. Durand), de couleur brunâtre ou gris foncé, bosselé et parsemé en tous sens de résidus d'écorces mal dégrossies. Il semblerait que ce papier ait été employé uniquement pour l'emballage.

Les étapes de la fabrication traditionnelle:

La production du papier *dó* est saisonnière et la fabrication doit être suspendue durant les mois de mousson (juin, juillet, août) en raison de la température trop élevée et d'un taux d'humidité qui empêche le séchage du papier.

S'ils varient légèrement selon les villages ou provinces, les procédés de fabrications suivent les étapes décrites ci-dessous.

Suite à leur récolte, les tiges (d'environ 1,5 m de longueur pour 2 cm de diamètre) sont effeuillées puis mises à rouir<sup>(5)</sup> dans l'eau (autrefois dans les rivières ou encore au fond des marres) pour une durée d'un à trois jours. Elles sont ensuite égouttées puis écorcées afin d'être dégrossies une première fois de leurs nodosités les plus visibles. Coupées en segments et mises en liasses, elles sont ensuite placées dans des bacs, afin de macérer dans de l'eau de chaux pendant vingt-quatre heures à raison de 12 kg de chaux pour 100 kg d'écorce de *dò*. Suit alors la phase de cuisson à l'étuvée

---

(4) D'après Crevost, certains fabricants des environs d'Hanoi achetaient les rognures des librairies et imprimeries européennes, ainsi que les vieux papiers chinois, afin de les mélanger à d'autres pâtes provenant des plantes citées ci-dessus.

(5) Le rouissage correspond à un processus de décomposition grâce auquel la pectine qui lie les fibres à la partie non fibreuse de la tige est éliminée par l'action des bactéries et des moisissures. Une fois que l'agent liant est décomposé, il est facile de séparer les fibres de la tige.



Artisan de Dương Ô lavant des écorces de dó - février 2012.



Copeaux de mò macérant dans de l'eau - Dương Ô, février 2012.



Artisane vietnamienne de Dương Ô remuant le mélange - © Cause à effets

dans des fours en terre comme cela était pratiqué à Yên-Thái (entre huit et dix heures<sup>(1)</sup> selon Dard Hunter et Henri Oger) ou au bain-marie comme à Bắc -Ninh, dans des cuves chauffées à la balle de paddy. Cette étape a pour effet de dissoudre les matières solides et semi-liquides contenues dans le tissu fibreux. Les écorces sont ensuite soigneusement lavées à l'eau froide à deux reprises afin d'éliminer les impuretés et d'en retirer les résidus, avant d'être à nouveau plongées dans de l'eau de chaux, puis rincées. L'écorçage proprement dit peut alors commencer et les deux ou trois parties de l'écorce destinées aux différentes qualités de papier à obtenir sont séparées au couteau.

Désormais triées, les écorces sont une dernière fois rincées, lavées dans une eau courante et égouttées, avant d'être pilées. Elles sont alors travaillées dans des mortiers en pierre calcaire le plus souvent à l'aide d'un pilon à bascule en bois, ou encore simplement foulées au pied. Ce travail pénible, était traditionnellement réalisé par les hommes.

Une fois que la pâte obtenue présente une texture satisfaisante, elle est une dernière fois rincée à l'eau dans de larges corbeilles en bambou, afin d'éliminer les fibres dont la taille est insuffisante pour se feutrer durant la formation de la feuille. Comme l'explique Crevost, après avoir rempli la cuve<sup>(2)</sup> d'eau, on y adjoint la pâte (dont la quantité varie en fonction du grammage souhaité) puis on y ajoute un liquide comportant un certain mucilage, résultant de la macération durant une douzaine d'heures de copeaux (sans l'écorce) de l'arbre nommé *gò mò* (ou *mò*) dans de l'eau. Selon Oger et Claverie, pour 60 kilos d'écorce de *dó*, il faut environ 2 kilos de copeaux de *mò*.

Le mélange final contient donc, les fibres de cellulose en suspension et la dissolution du suc gommeux non fermentescible provenant du *cây mò*. Ce dernier, chargé de les agglutiner et huilant légèrement la pâte, permettrait à priori, d'empiler les feuilles fraîches sans qu'elles n'adhèrent entre elles.

Régulièrement remuée pour assurer une répartition homogène dans le liquide, la pâte est levée en feuilles par l'artisan à l'aide d'une forme souple constituée d'un cadre de bois en deux parties au milieu duquel se trouve une claie en lamelles de bambou appelée *liêm xeo*. Comme le décrit Crevost « *L'ensemble est maintenu par les mains de l'ouvrière. Elle le plonge dans la cuve, agite à plusieurs reprises, en long, en large, le liquide prisonnier, puis elle laisse doucement l'eau s'écouler. Les filaments de cellulose dirigés par ce mouvements*

(1) F. Claverie évoque quant à lui une durée de cuisson de trois à quatre jours, dans son article « L'arbre à papier du Tonkin » présent dans le BI n°25, janvier 1904, P.75 à 88.

(2) Sorte d'auge en bois rectangulaire de 1m30 sur 3 m, à fond concave et dans laquelle la profondeur d'eau varie entre 20 et 30 cm.

*dans toutes les directions sont arrêtés par la claie dans la filtration lente du liquide, qui en se superposant a formé un tissu agglutiné par la viscosité du gô mo. »<sup>(3)</sup>*

On retire en un mouvement ondulatoire la forme souple sur laquelle repose la feuille fraîche, puis on la renverse afin de la déposer avec précision sur le bloc des feuilles précédentes. « *Ce mouvement dit làm seo nécessite un coup de main expert si on souhaite systématiquement obtenir une épaisseur de papier identique et se répète en une cadence presque mécanique.* »<sup>(4)</sup>. La claie est ensuite remplacée dans le châssis en bois que l'on referme.

Les feuilles sont alors empilées sans intercalaires, en un plateau de 500 ou 1000 unités. Afin d'évacuer progressivement l'eau de ce bloc de papier frais et de renforcer la cohésion entre les fibres de cellulose, il est ensuite placé sous presse. Il semblerait que moins le papier contient d'eau avant le séchage proprement dit, plus il sera homogène.

Après sa mise sous presse, le bloc de papier contient encore 50% d'eau. Ces feuilles humides, sont alors manuellement séparées une à une puis mises à sécher soit sur un étendoir afin d'être exposées à l'air et au soleil, soit sur les parois extérieures d'un four<sup>(5)</sup> dont la température avoisine les 30°C. Cette température ne doit pas être dépassée afin d'avoir un séchage lent, de permettre au papier de conserver sa souplesse ainsi que sa couleur blanche, légèrement écru, et d'éviter toutes traces de jaunissement. Selon F. Claverie, cette dernière étape peut prendre environ cinq à six heures.



Artisane vietnamienne déposant la feuille fraîche sur le bloc des précédentes - © VNP



Four pour le séchage des feuilles de papier - "Centre d'Échanges Culturels" de Đông Hồ - février 2012.

(3) CREVOST C., « La fabrication annamite du papier », Bulletin Économique de l'Indochine, n° 60, janvier-avril 1907, p. 796.

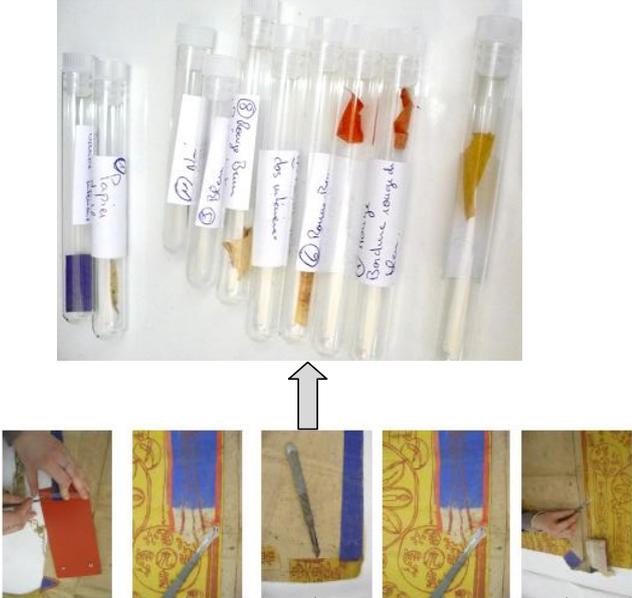
(4) OGER H., Introduction générale à l'étude de la technique du peuple Annamite – essai sur la vie matérielle, les arts et industries du peuple d'Annam, 1908.

(5) De la forme d'un prisme tronconique allongé, les dimensions standards de ce type de four étaient généralement de 1m60 de hauteur pour environ 60cm de largeur et 3m50 de longueur.

**SYNTHÈSE DES RÉSULTATS DES ANALYSES SCIENTIFIQUES AU 23/05/2012  
RÉALISÉES PAR TIPHAIN FABRIS  
AU LABORATOIRE DE CHIMIE APPLIQUÉE À L'ART ET À L'ARCHÉOLOGIE DE  
L'UNIVERSITÉ D'AVIGNON**

**I. Localisation échantillons**

	1	Papier de renfort .....	
	2	Bleu .....	
	3	Jaune .....	
	4	Rouge - liseré du col .....	
	5	Rouge - bandelettes qui pendent .....	
	6	Rouge - des signes estampés .....	
	7	Vert - à l'intérieur, au niveau du commencement de la fente .....	
	8	Papier brute du col + rouge des signes estampés .....	
	9	Bleu - «réparation» du col .....	
	10	Colle - résidus blancs (situés sous le col) .....	
	11	Noir - bandelettes qui pendent .....	



1

## II. Spectroscopie IR

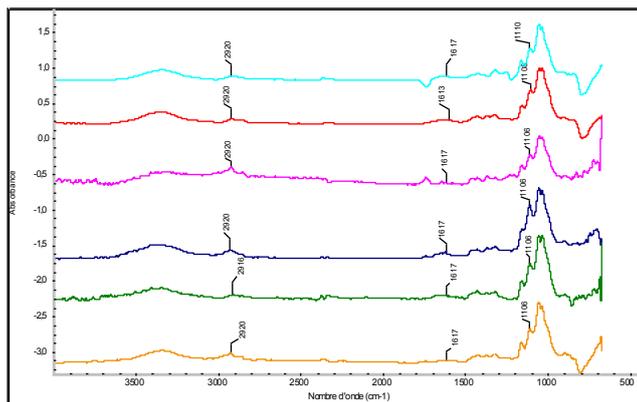
Echantillon	Hypothèse	Bandes caractéristiques	Comparaison standard	Conclusion
Papier do n°1, 2, 3, 4, 5 et 6 face 2	Papiers do standard	Papier do : -Bande -CH : 2920 cm <sup>-1</sup> -Bande -C=C aromatique : entre 1613 et 1617 cm <sup>-1</sup> -Bande -C-O-C glycosidique : entre 1106 et 1110 cm <sup>-1</sup>	Pour le papier il y a trois bandes caractéristiques qui permettent de déterminer sa nature: -Bande -CH (organique) : environ 2900 cm <sup>-1</sup> -Bande -C=C aromatique (lignine) : environ 1595 cm <sup>-1</sup> -Bande -C-O-C glycosidique (cellulose) : environ 1105 cm <sup>-1</sup>	<b>Identification Papier do</b>  <b>3 bandes caractéristiques :</b> -CH : 2920 cm <sup>-1</sup> C=C aromatique: entre 1613 et 1617 cm <sup>-1</sup> C-O-C glycosidique : entre 1106 et 1110 cm <sup>-1</sup>  <b>Présence de CaCO<sub>3</sub></b> Présence bande des carbonates  <b>Préparation du papier à base de carbonate de calcium</b>
Papier do n°6 face 1 (brillante/préparation)	Face brillante : Préparation à base de carbonate de calcium CaCO <sub>3</sub> provenant de coquille d'huître	Une seule bande caractéristique et intense : 1392, 873, 713 cm <sup>-1</sup>  Léger décalage par rapport à la valeur de la bande des carbonates standard  Hypothèse : -présence du support papier -préparation contient d'autres composés	Bandes caractéristiques papier do : -Bande -CH : 2920 cm <sup>-1</sup> -Bande -C=C aromatique: entre 1613 et 1617 cm <sup>-1</sup> -Bande -C-O-C glycosidique: entre 1106 et 1110 cm <sup>-1</sup>  Carbonate de calcium : - 3 bandes caractéristiques dont une très intense sur le spectre -bande des carbonates : 1425, 873 et 713 cm <sup>-1</sup>  Coquille d'huître: - 3 bandes caractéristiques dont une très intense sur le spectre -Bande des carbonates : 1420, 877 et 713 cm <sup>-1</sup>	<b>Déprê les sources bibliographiques :</b> le carbonate de calcium proviendrait probablement de coquille d'huître
Ecorce de "do"-Dông Hô	Ecorce à partir de laquelle est fabriqué le papier do	Bandes caractéristiques : -Bande -CH: 2917 cm <sup>-1</sup> -Bande -C=C aromatique: 1634 cm <sup>-1</sup> -Bande -C-O-C glycosidique: 1106 cm <sup>-1</sup>  Léger petit décalage, mais on a une concordance des bandes avec celles du papier do standard, dû peut être à la présence d'autres composés au sein de l'écorce	Bandes caractéristiques papier do : -Bande -CH : 2920 cm <sup>-1</sup> -Bande -C=C aromatique: entre 1613 et 1617 cm <sup>-1</sup> -Bande -C-O-C glycosidique: entre 1106 et 1110 cm <sup>-1</sup>	<b>Ecorce à la base de la fabrication du papier do</b> Présence des bandes caractéristiques du papier do
N°1 PAPIER RENFORT	Papier do	Bandes caractéristiques : -Bande -CH: 2920 cm <sup>-1</sup> -Bande -C=C aromatique: 1608 cm <sup>-1</sup> -Bande -C-O-C glycosidique: 1100cm <sup>-1</sup>	Bandes caractéristiques papier do : -Bande -CH : 2920 cm <sup>-1</sup> -Bande -C=C aromatique: entre 1613 et 1617 cm <sup>-1</sup> -Bande -C-O-C glycosidique: entre 1106 et 1110 cm <sup>-1</sup>	<b>Papier do</b> Présence des bandes caractéristiques Superposition des spectres
N°2 BLEU (bande extérieure)	Papier do	Bandes caractéristiques : -Bande -CH: 2924 cm <sup>-1</sup>	Bandes caractéristiques papier do : -Bande -CH : 2920 cm <sup>-1</sup>	<b>Papier do</b> Présence des bandes

	Bleu d'outremer $\text{Na}_{8-10} \text{Al}_6 \text{Si}_6 \text{O}_{24} \text{S}_{2-8}$ ou $\text{Na}_{8-10} \text{Al}_6 \text{Si}_6 \text{O}_{24} \text{S}_{2-4}$	-Bande –C=C aromatique: 1613 $\text{cm}^{-1}$ -Bande –C-O-C glycosidique: 1102 $\text{cm}^{-1}$ Une seule bande intense caractéristique des sulfures: 1004 $\text{cm}^{-1}$	-Bande –C=C aromatique: entre 1613 et 1617 $\text{cm}^{-1}$ -Bande –C-O-C glycosidique: entre 1106 et 1110 $\text{cm}^{-1}$ Bleu outremer : - une seule bande intense caractéristique sur le spectre -bandes des sulfures : 1008 $\text{cm}^{-1}$	caractéristiques Superposition des spectres <b>Bleu outremer</b> Présence bande des sulfures Superposition des spectres
<b>N°3 JAUNE (bordure)</b>	Papier do Ocre jaune $\text{Fe}_2\text{O}_3$ Colorant à partir de sophora japonica	Bandes caractéristiques : -Bande -CH: 2920 $\text{cm}^{-1}$ -Bande –C=C aromatique: 1617 $\text{cm}^{-1}$ -Bande –C-O-C glycosidique: 1102 $\text{cm}^{-1}$ Pas de bandes caractéristiques des ocres Pas de ressemblance à priori avec le spectre de sophora japonica	Bandes caractéristiques papier do : -Bande -CH : 2920 $\text{cm}^{-1}$ -Bande –C=C aromatique: entre 1613 et 1617 $\text{cm}^{-1}$ -Bande –C-O-C glycosidique: entre 1106 et 1110 $\text{cm}^{-1}$ Ocre: -2 zones caractéristiques : 2 bandes vers 542 et 472 $\text{cm}^{-1}$ (bandes caractéristiques très visible) 2 bandes vers 3693 et 3615 $\text{cm}^{-1}$ (difficilement observables)	<b>Papier do</b> Présence des bandes caractéristiques Superposition des spectres <b>Pas de bandes caractéristiques des ocres</b> <b>Colorant</b> <u>Hypothèse:</u> Origine colorant : fleurs de sophora japonica
<b>N°4 ROUGE (bordure-liseré du col)</b>	Papier do Ocre rouge $\text{Fe}_2\text{O}_3$	Bandes caractéristiques : -Bande -CH: 2920 $\text{cm}^{-1}$ -Bande –C=C aromatique: 1613 $\text{cm}^{-1}$ -Bande –C-O-C glycosidique: 1106 $\text{cm}^{-1}$ Pas de bandes caractéristiques des ocres	Bandes caractéristiques papier do : -Bande -CH : 2920 $\text{cm}^{-1}$ -Bande –C=C aromatique: entre 1613 et 1617 $\text{cm}^{-1}$ -Bande –C-O-C glycosidique: entre 1106 et 1110 $\text{cm}^{-1}$ Ocre: -2 zones caractéristiques : 2 bandes vers 542 et 472 $\text{cm}^{-1}$ (bandes caractéristiques très visible) 2 bandes vers 3693 et 3615 $\text{cm}^{-1}$ (difficilement observables)	<b>Papier do</b> Présence des bandes caractéristiques Superposition des spectres <b>Pas de bandes caractéristiques des ocres</b> A vérifier par tests microchimiques Méthode analyse ATR : bandes avant 600 $\text{cm}^{-1}$ non observables <b>Hypothèse:</b> <b>Colorant</b>
<b>N°5 ROUGE (bande lettres pendantes)</b>	Papier do Ocre rouge $\text{Fe}_2\text{O}_3$	Bandes caractéristiques : -Bande -CH: 2924 $\text{cm}^{-1}$ -Bande –C=C aromatique: 1613 $\text{cm}^{-1}$ -Bande –C-O-C glycosidique: 1106 $\text{cm}^{-1}$ Pas de bandes caractéristiques des ocres	Bandes caractéristiques papier do : -Bande -CH : 2920 $\text{cm}^{-1}$ -Bande –C=C aromatique: entre 1613 et 1617 $\text{cm}^{-1}$ -Bande –C-O-C glycosidique: entre 1106 et 1110 $\text{cm}^{-1}$ Ocre: -2 zones caractéristiques : 2 bandes vers 542 et 472 $\text{cm}^{-1}$ (bandes caractéristiques très visible) 2 bandes vers 3693 et 3615 $\text{cm}^{-1}$ (bandes caractéristiques très visible)	<b>Papier do</b> Présence des bandes caractéristiques Superposition des spectres <b>Pas de bandes caractéristiques des ocres</b> A vérifier par tests microchimiques Méthode analyse ATR : bandes

				caractéristiques très visible) 2 bandes vers 3693 et 3615 $\text{cm}^{-1}$ (difficilement observables)	avant 600 $\text{cm}^{-1}$ non observables <b>Hypothèse:</b> <b>Colorant</b>
<b>N°6 ROUGE-BRUN (signes estampés)</b>	Papier do Ocre rouge $\text{Fe}_2\text{O}_3$	Bandes caractéristiques : -Bande -CH: 2920 $\text{cm}^{-1}$ -Bande -C=C aromatique: 1617 $\text{cm}^{-1}$ -Bande -C-O-C glycosidique: 1110 $\text{cm}^{-1}$ 2 zones caractéristiques: -2 bandes: 538 et 472 $\text{cm}^{-1}$ -1 bande: 3697 $\text{cm}^{-1}$ (zone difficilement observable car bandes OH à proximité dues à l'hydratation du KBr)	Bandes caractéristiques papier do : -Bande -CH : 2920 $\text{cm}^{-1}$ -Bande -C=C aromatique: entre 1613 et 1617 $\text{cm}^{-1}$ -Bande -C-O-C glycosidique: entre 1106 et 1110 $\text{cm}^{-1}$ Ocre: -2 zones caractéristiques : 2 bandes vers 542 et 472 $\text{cm}^{-1}$ (bandes caractéristiques très visible) 2 bandes vers 3693 et 3615 $\text{cm}^{-1}$ (difficilement observables)	<b>Papier do</b> Présence des bandes caractéristiques des ocres Superposition des spectres <b>Ocre rouge</b> Présence bandes caractéristiques des ocres Superposition des spectres	
<b>N°7 VERT (bande verte)</b>	Papier do Mélange (Bleu + jaune) : Bleu outremer $\text{Na}_{4-10}\text{AlSi}_6\text{O}_{24}\text{S}_{2-8}$ ou $\text{Na}_{8-10}\text{Al}_6\text{Si}_6\text{O}_{24}\text{S}_{2-4}$ Jaune : Ocre $\text{Fe}_2\text{O}_3$ Colorant à partir de sophora japonica	Bandes caractéristiques : -Bande -CH: 2924 $\text{cm}^{-1}$ -Bande -C=C aromatique: 1617 $\text{cm}^{-1}$ -Bande -C-O-C glycosidique: 1102 $\text{cm}^{-1}$ Une bande intense: 1016 $\text{cm}^{-1}$ correspond à la bandes des sulfures, léger décalage pouvant être dû à la présence d'autres composés étant donné l'hypothèse d'un mélange Pas de bandes caractéristiques des ocres	Bandes caractéristiques papier do : -Bande -CH : 2920 $\text{cm}^{-1}$ -Bande -C=C aromatique: entre 1613 et 1617 $\text{cm}^{-1}$ -Bande -C-O-C glycosidique: entre 1106 et 1110 $\text{cm}^{-1}$ Bleu outremer : -une seule bande intense caractéristique sur le spectre -bande des sulfures : 1008 $\text{cm}^{-1}$ Ocre: -2 zones caractéristiques : 2 bandes vers 542 et 472 $\text{cm}^{-1}$ (bandes caractéristiques très visible) 2 bandes vers 3693 et 3615 $\text{cm}^{-1}$ (difficilement observables)	<b>Papier do</b> Présence des bandes caractéristiques Superposition des spectres <b>Mélange : Bleu + jaune</b> <b>-Bleu outremer</b> Présence bande des sulfures <b>-Hypothèse:</b> Jaune utilisé est peut être identique à celui de l'échantillon n°3	
<b>N°8 ROUGE-BRUN (signes estampés)</b>	Ocre rouge $\text{Fe}_2\text{O}_3$	Bandes caractéristiques : -Bande -CH: 2924 $\text{cm}^{-1}$ -Bande -C=C aromatique: 1617 $\text{cm}^{-1}$ -Bande -C-O-C glycosidique: 1110 $\text{cm}^{-1}$ 2 zones caractéristiques: -2 bandes: 530 et 472 $\text{cm}^{-1}$ -1 bande: 3693 $\text{cm}^{-1}$ (zone difficilement observable car bandes OH à proximité dues à l'hydratation du KBr)	Bandes caractéristiques papier do : -Bande -CH : 2920 $\text{cm}^{-1}$ -Bande -C=C aromatique: entre 1613 et 1617 $\text{cm}^{-1}$ -Bande -C-O-C glycosidique: entre 1106 et 1110 $\text{cm}^{-1}$ Ocre: -2 zones caractéristiques : 2 bandes vers 542 et 472 $\text{cm}^{-1}$ (bandes caractéristiques très visible)	<b>Papier do</b> Présence des bandes caractéristiques Superposition des spectres <b>Ocre rouge</b> Présence bandes caractéristiques des ocres Superposition des spectres	

<b>N°9 BLEU (« réparation » col)</b>	Papier do Bleu outremere ( $\text{Na}_{8-10}\text{Al}_6\text{Si}_6\text{O}_{24}\text{S}_{2-8}$ ou $\text{Na}_{8-10}\text{Al}_6\text{Si}_6\text{O}_{24}\text{S}_{2-4}$ )	Bandes caractéristiques : -Bande -CH : 2924 $\text{cm}^{-1}$ -Bande -C=C aromatique: 1608 $\text{cm}^{-1}$ -Bande -C-O-C glycosidique: 1106 $\text{cm}^{-1}$  Une seule bande intense et caractéristique des sulfures: 1008 $\text{cm}^{-1}$	2 bandes vers 3693 et 3615 $\text{cm}^{-1}$ (difficilement observables) Bandes caractéristiques papier do : -Bande -CH : 2920 $\text{cm}^{-1}$ -Bande -C=C aromatique: entre 1613 et 1617 $\text{cm}^{-1}$ -Bande -C-O-C glycosidique: entre 1106 et 1110 $\text{cm}^{-1}$  Bleu outremere : - une seule bande intense caractéristique sur le spectre -bande des sulfures : 1008 $\text{cm}^{-1}$	<b>Papier do</b> Présence des bandes caractéristiques Superposition des spectres  <b>Bleu outremere</b> Présence bande des sulfures Superposition des spectres
<b>N°11 NOIR (bandelettes pendantes)</b>	Papier do Noir végétal (Charbon feuilles de bambou)	Bandes caractéristiques : -Bande -CH : 2921 $\text{cm}^{-1}$ -Bande -C=C aromatique: 1609 $\text{cm}^{-1}$ -Bande -C-O-C glycosidique: 1106 $\text{cm}^{-1}$  Pas de bande caractéristique des phosphates	Bandes caractéristiques papier do : -Bande -CH : 2920 $\text{cm}^{-1}$ -Bande -C=C aromatique: entre 1613 et 1617 $\text{cm}^{-1}$ -Bande -C-O-C glycosidique: entre 1106 et 1110 $\text{cm}^{-1}$  Noir d'origine animale (noir ivoire): -bande des phosphates : 1037 $\text{cm}^{-1}$	<b>Papier do</b> Présence des bandes caractéristiques Superposition des spectres  <b>Noir d'origine végétale</b> Absence de bande caractéristique des phosphates
<b>Ocre rouge (échantillon Salomé)</b>	Ocre rouge $\text{Fe}_2\text{O}_3$	2 zones caractéristiques: -2 bandes: 538 et 468 $\text{cm}^{-1}$ - 2 bandes: 389 et 3619 $\text{cm}^{-1}$  Bande intense et caractéristique des carbonates: 1420, 877, 701 $\text{cm}^{-1}$	Ocre : -2 zones caractéristiques : 2 bandes vers 542 et 472 $\text{cm}^{-1}$ (bandes caractéristiques très visible) 2 bandes vers 3693 et 3615 $\text{cm}^{-1}$ (difficilement observables)  Carbonate de calcium : - 3 bandes caractéristiques dont très intense sur le spectre -bande des carbonates : 1425, 873 et 713 $\text{cm}^{-1}$  Coquille d'huître: - 3 bandes caractéristiques dont très intense sur le spectre -bande des carbonates : 1420, 877 et 713 $\text{cm}^{-1}$	<b>Mélange :</b> <b>ocre rouge</b> -Présence bandes caractéristiques des ocres -Superposition des spectres  <b>-carbonate de calcium (coquille d'huître)</b> -Présence bande carbonate -Superposition des spectres

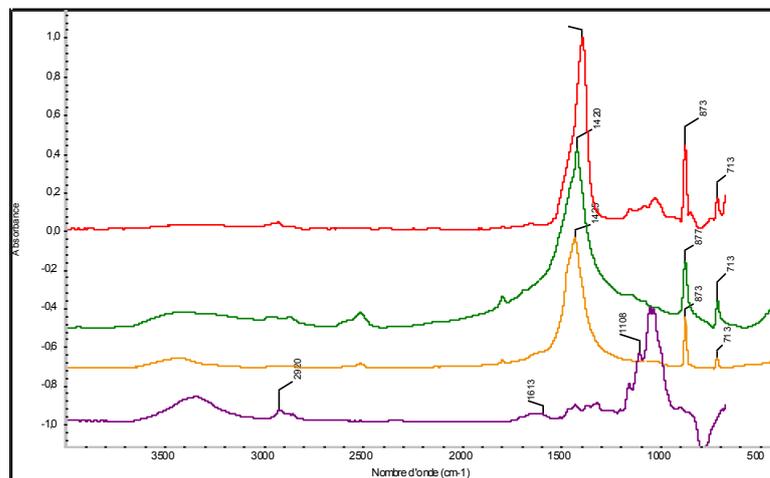
### Papier do n°1, 2, 3, 4, 5 et 6 face 2



#### Légende :

- Bleu clair : Spectre papier do 1
- Rouge : Spectre papier do 2
- Rose : Spectre papier do 3
- Bleu foncé : Spectre papier do 4
- Vert : Spectre papier do 5
- Orange : Spectre papier do 6 face 2

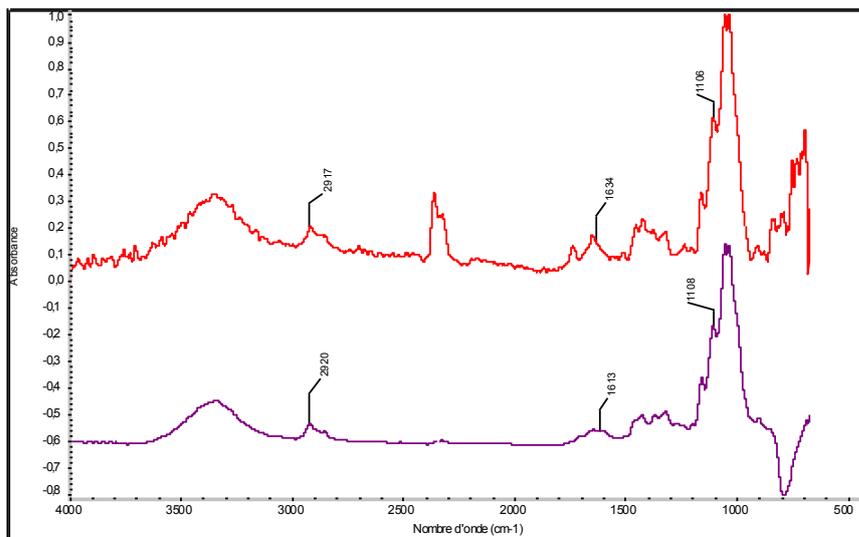
### Papier do n°6 face 1 (brillante/préparation)



#### Légende :

- Rouge : Spectre papier do n°6 face 1
- Vert: Spectre coquille d'huître
- Orange: Spectre carbonate calcium
- Violet : Spectre papier do n° 2

### Ecorce de "do"-Dông Hô

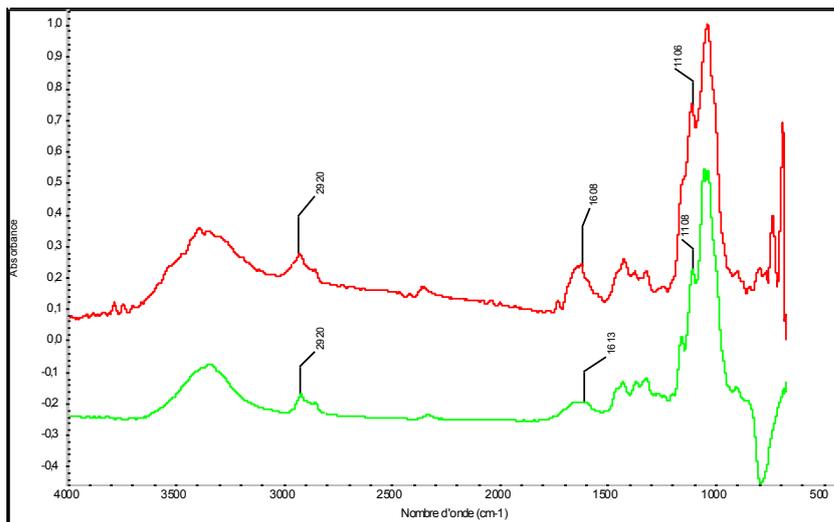


#### Légende :

-Rouge : Spectre écorce de "do"-Dông Hô

-Violet : Spectre papier do n°2

### ECHANTILLON n°1 Papier renfort

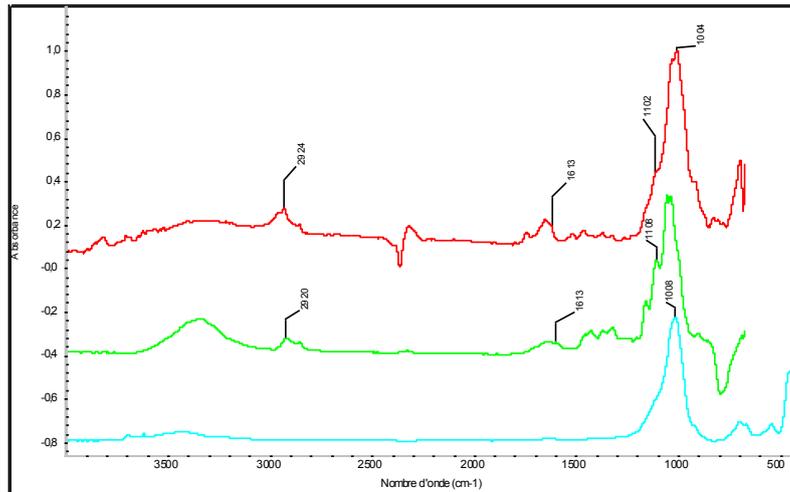


#### Légende :

-Rouge : Spectre échantillon n°1

- Vert : Spectre papier do n°2

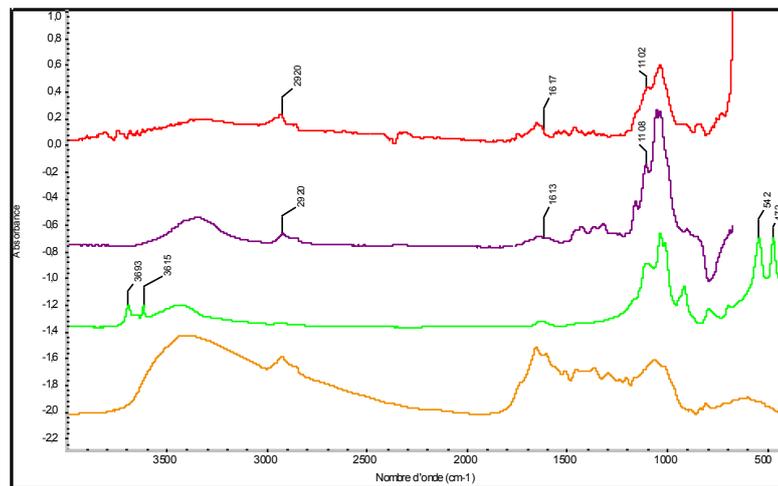
### ECHANTILLON N°2 BLEU (bande extérieure)



#### Légende:

- Rouge : Spectre échantillon n°2
- Vert : Spectre papier do n°2
- Bleu : Spectre bleu outremer standard

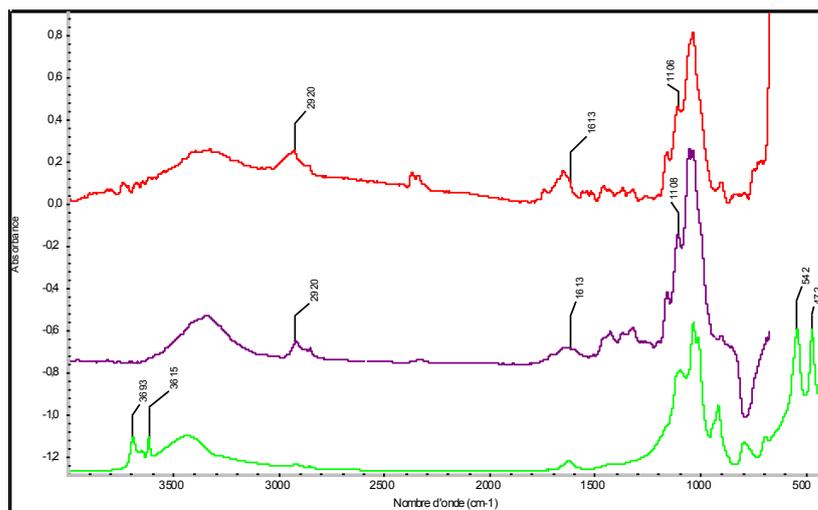
### ECHANTILLON N°3 JAUNE (bordure)



#### Légende :

- Rouge : Spectre échantillon n°3
- Violet : Spectre papier do n°2
- Vert : Spectre ocre standard
- Orange : spectre fleur sophora japonica

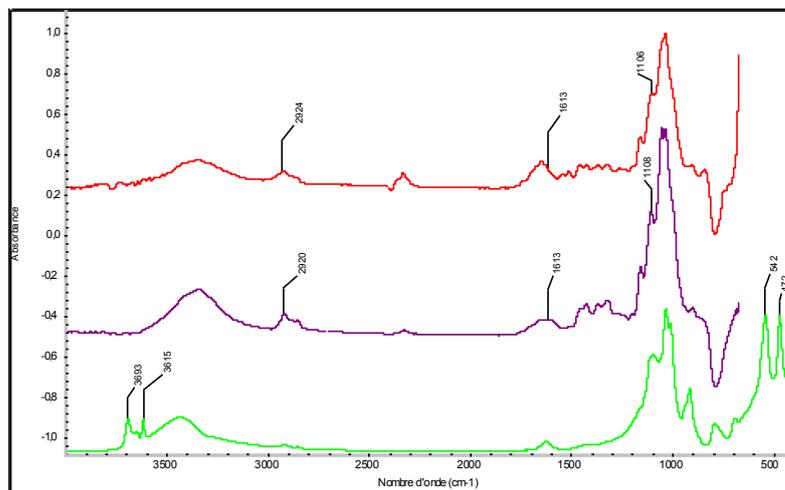
#### ECHANTILLON N°4 ROUGE (bordure-liseré du col)



#### Légende:

- Rouge : Spectre échantillon n°4
- Violet : Spectre papier do n°2
- Vert: Spectre ocre rouge standard

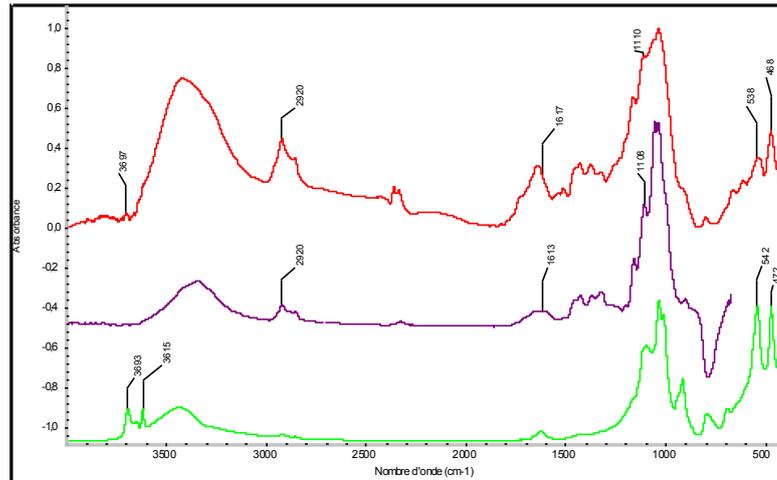
#### ECHANTILLON N°5 ROUGE (bandelettes pendantes)



#### Légende:

- Rouge : Spectre échantillon n°5
- Violet : Spectre papier do n°2
- Vert: Spectre ocre rouge standard

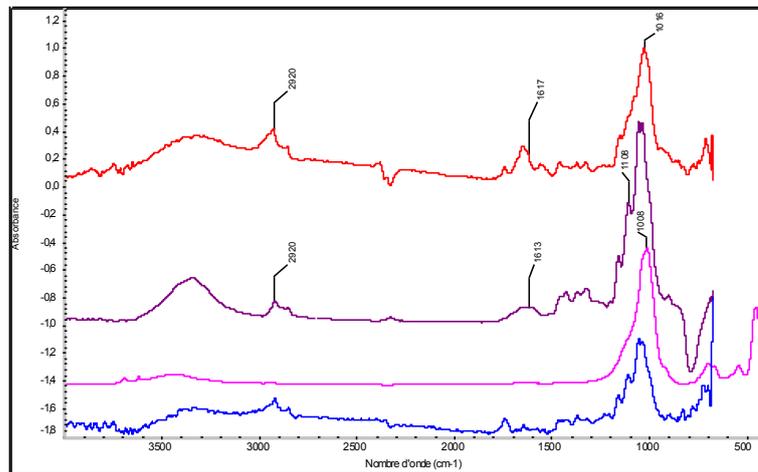
### ECHANTILLON N°6 ROUGE-BRUN (signes estampés)



#### Légende:

- Rouge : Spectre échantillon n°-
- Violet : Spectre papier do n°2
- Vert: Spectre ocre rouge standard

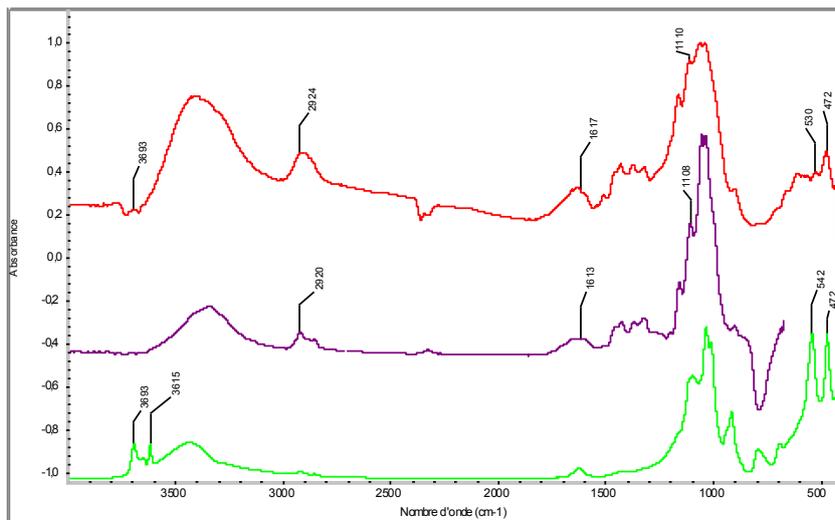
### ECHANTILLON N°7 VERT (bande verte)



#### Légende:

- Rouge : Spectre échantillon n°7
- Violet : Spectre papier do n°2
- Rose : Spectre bleu outremer standard
- Bleu : Spectre échantillon jaune n°3

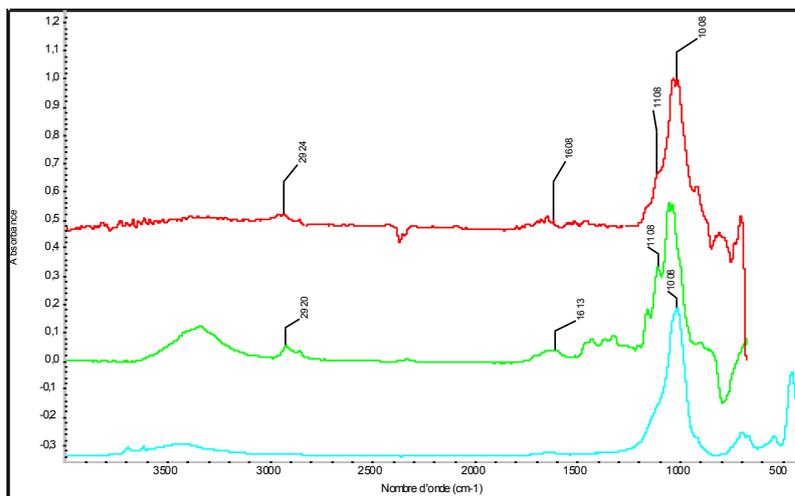
### ECHANTILLON N°8 ROUGE-BRUN (signes estampés)



#### Légende:

- Rouge : Spectre échantillon n°8
- Violet : Spectre papier do n°2
- Vert: Spectre ocre rouge standard

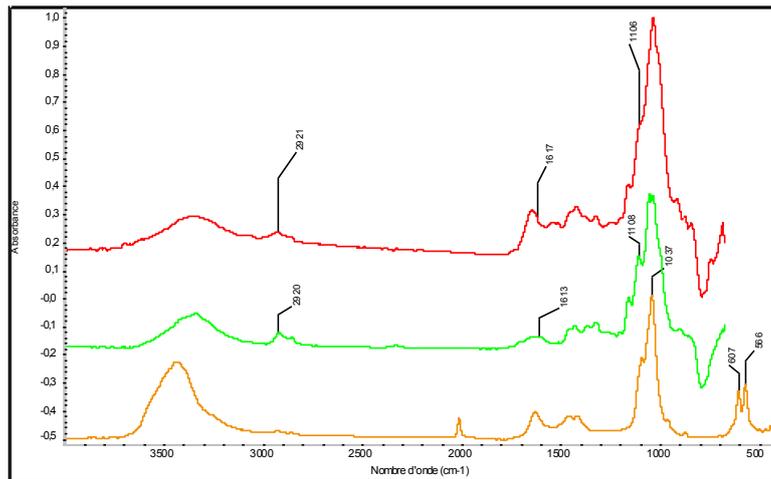
### ECHANTILLON N°9 BLEU (« réparation » col)



#### Légende:

- Rouge : Spectre échantillon n°9
- Vert : Spectre papier do n°2
- Bleu : Spectre bleu outremer standard

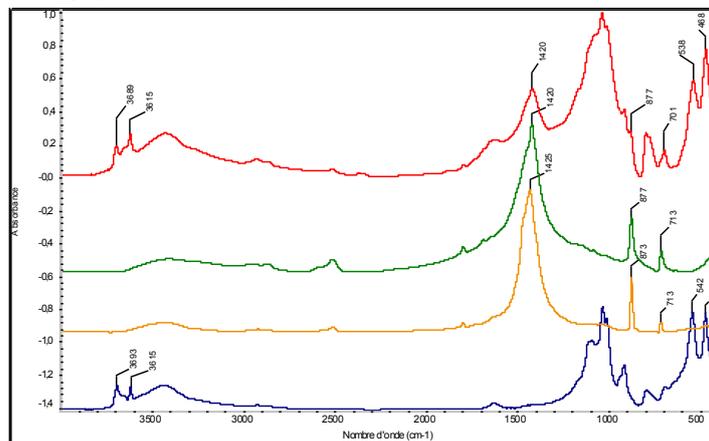
## ECHANTILLON N°11 NOIR (bandelettes pendantes)



### Légende:

- Rouge : Spectre échantillon n°11
- Vert : Spectre papier do n°2
- Orange : Spectre noir ivoire standard

## ECHANTILLON Ocre rouge (échantillon Salomé)



### Légende :

- Rouge : Spectre ocre rouge (échantillon Salomé)
- Vert: spectre coquille d'huître
- Orange: Spectre carbonate calcium
- Bleu: Spectre ocre rouge standard

### III. Tests microchimiques

Echantillon	Hypothèse	Résultats test : + positif/ - négatif/ 0 non observable	Conclusion
N°2 BLEU (bande extérieurement)	Bleu d'outremer ( $\text{Na}_8\text{-}_{10}\text{Al}_6\text{Si}_6\text{O}_{24}\text{S}_{2-9}$ ou $\text{Na}_6\text{-}_{10}\text{Al}_6\text{Si}_6\text{O}_{24}\text{S}_{2-4}$ )	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Test <math>\text{Al}^{3+}</math> : +</b> Observations : coloration rose foncée de la solution</li> <li>• <b>Test <math>\text{S}^{2-}</math> : +</b> Observations : coloration brune de l'échantillon/ observation présence petites bulles sur l'échantillon</li> <li>• <b>Test <math>\text{Na}^+</math> : +</b> Observations : coloration bleu-vert sous lampe UV</li> </ul> <p>Décoloration de l'échantillon en vert en présence d'HCl : identification caractéristique du bleu outremer</p>	<b>Bleu outremer</b>
N°3 JAUNE (bordure)	Ocre jaune $\text{Fe}_2\text{O}_3$  Colorant à partir de sophora japonica	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Test <math>\text{Fe}^{2+}</math> : -</b> Observations : pas de coloration de l'échantillon</li> <li>• <b>Test <math>\text{Fe}^{3+}</math> : -</b> Observations : pas de coloration de l'échantillon</li> <li>• <b>Test <math>\text{Al}^{3+}</math> : -</b> (mise en évidence présence alum à base d'aluminium : charge souvent utilisés avec les colorants) Observations : pas de coloration de la solution</li> </ul>	<p><b>Tests négatifs pour les pigments minéraux jaunes</b></p> <p>Hypothèse : Colorant Origine possible : sophora japonica</p>
N°4 ROUGE (bordure-liseré du col)	Ocre rouge $\text{Fe}_2\text{O}_3$	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Test <math>\text{Fe}^{2+}</math> : -</b> Observations : pas de coloration de l'échantillon</li> <li>• <b>Test <math>\text{Fe}^{3+}</math> : -</b> Observations : pas de coloration de l'échantillon</li> <li>• <b>Test <math>\text{Al}^{3+}</math> : -</b> (mise en évidence présence alum à base d'aluminium : charge souvent utilisée avec les colorants) Observations : pas de coloration de la solution</li> <li>• <b>Test <math>\text{S}^{2-}</math> : -</b> Observations : pas de présence de bulles au niveau de l'échantillon (pas de dégagement gazeux)</li> <li>• <b>Test identification présence mercure platine chauffante : -</b> (si test + : A 290°C, échantillon noircit (mise en évidence de HgS) et présence fine couche argentée à la surface de l'échantillon due à la formation de mercure) Observations : brunissement progressif du papier avec augmentation de la T°C A 290°C : échantillon de couleur noire (carbonisation totale du papier)</li> </ul>	<p><b>Tests négatifs pour les pigments minéraux rouges</b></p> <p>Hypothèse : Colorant</p>

<p><b>N°5 ROUGE (bandelettes pendantes)</b></p>	<p>Ocre rouge Fe<sub>2</sub>O<sub>3</sub></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li><b>Test Fe<sup>2+</sup> :-</b> Observations : pas de coloration de l'échantillon</li> <li><b>Test Fe<sup>3+</sup> :-</b> Observations : pas de coloration de l'échantillon</li> <li><b>Test S<sup>2-</sup> :-</b> Observations : pas de présence de bulles au niveau de l'échantillon (pas de dégagement gazeux)</li> <li><b>Test AP<sup>+</sup> :-</b> (mise en évidence présence alun à base d'aluminium : charge souvent utilisée avec les colorants) Observations : pas de coloration de la solution</li> <li><b>Test identification présence mercure platine chauffante :-</b> (si test + : A 290°C, échantillon noircit (mise en évidence de HgS) et présence fine couche argentée à la surface de l'échantillon due à la formation de mercure) Observations : brunissement progressif du papier avec augmentation de la T°C A 290°C : échantillon de couleur noire (carbonisation totale du papier)</li> </ul>	<p><b>Tests négatifs pour les pigments minéraux rouges</b></p> <p>Hypothèse: Colorant</p>
<p><b>N°6 ROUGE-BRUN (signes estampés)</b></p>	<p>Ocre rouge Fe<sub>2</sub>O<sub>3</sub></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li><b>Test Fe<sup>2+</sup> : +</b> Observations : coloration bleue de certaines parties de l'échantillon</li> <li><b>Test Fe<sup>3+</sup> : +</b> Observations : coloration rouge foncée de certaines parties de l'échantillon (difficilement interprétable car l'échantillon est également rouge)</li> </ul>	<p><b>Ocre rouge</b></p>
<p><b>N°7 VERT (bande verte)</b></p>	<p>Mélange : Bleu outremer (Na<sub>8-10</sub>AlSi<sub>6</sub>O<sub>24</sub>S<sub>2-8</sub> ou Na<sub>6-10</sub>Al<sub>6</sub>Si<sub>6</sub>O<sub>24</sub>S<sub>2-4</sub>)  Jaune Fe<sub>2</sub>O<sub>3</sub>  Colorant à partir de sophora japonica</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li><b>Test Fe<sup>2+</sup> : +</b> Observations : coloration bleue de certaines parties de l'échantillon</li> <li><b>Test Fe<sup>3+</sup> : +</b> Observations : coloration rouge foncée de certaines parties de l'échantillon</li> <li><b>Test AP<sup>+</sup> : +</b> Observations : coloration rose foncée de la solution</li> <li><b>Test S<sup>2-</sup> : +</b> Observations : coloration brune de l'échantillon/ observation présence petites bulles sur l'échantillon</li> </ul> <p>Décoloration de l'échantillon en jaune en présence d'HCl : identification caractéristique du bleu outremer</p> <ul style="list-style-type: none"> <li><b>Test Na<sup>+</sup> : +</b> Observations : coloration bleu-vert sous lampe UV</li> </ul>	<p><b>Mélange Bleu + jaune:</b> <b>-Bleu outremer</b> <b>-jaune</b></p> <p><b>Hypothèse:</b> Jaune utilisé est peut être identique à celui de l'échantillon n°3</p> <p>Observation sous loupe binoculaire de petits grains rouges : explication possible des résultats positifs au test des Fer (II) et (III)</p>

N°8 ROUGE-BRUN (signes estampés)	Ocre rouge Fe <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Test Fe<sup>3+</sup> : 0</b> <u>Observations</u> : pas de coloration de l'échantillon</li> <li>• <b>Test Fe<sup>3+</sup> : 0</b> <u>Observations</u> : pas de coloration de l'échantillon</li> </ul>	<p><b>Explication des résultats obtenus : Peu de matière au niveau de l'échantillon</b></p> <p>Hypothèse: Ocre rouge -Aspect identique (loupe binoculaire) à l'échantillon n°6 - Bandes caractéristiques ocre en IR</p>
N°9 BLEU (« réparation » col)	Bleu outremer (Na <sub>8-10</sub> Al Si <sub>6</sub> O <sub>24</sub> S <sub>2-8</sub> ou Na <sub>6-10</sub> Al <sub>6</sub> Si <sub>6</sub> O <sub>24</sub> S <sub>2-4</sub> )	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Test Al<sup>3+</sup> : ++</b> <u>Observations</u> : coloration rose foncée de la solution</li> <li>• <b>Test S<sup>2-</sup> : ++</b> <u>Observations</u> : coloration brune de l'échantillon/ observation présence petites bulles sur l'échantillon</li> <li>• <b>Test Na<sup>+</sup> : ++</b> <u>Observations</u> : coloration bleu-vert sous lampe UV</li> </ul> <p>Décoloration de l'échantillon en vert en présence d'HCl : identification caractéristique du bleu outremer</p>	<b>Bleu outremer</b>
N°11 NOIR (bande lettres pendantes)	Noir végétal (Charbon feuilles de bambou)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Test PO<sub>4</sub><sup>2-</sup> : -</b> (test mise en évidence noir d'origine animale) <u>Observations</u>: pas de coloration de la solution</li> </ul>	<b>Noir d'origine végétale</b>
Ocre rouge (échantillon Salomé)	Ocre rouge Fe <sub>2</sub> O <sub>3</sub>  Présence de carbonate de calcium CaCO <sub>3</sub>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Test Fe<sup>3+</sup> : ++</b> <u>Observations</u> : coloration bleue de la solution</li> <li>• <b>Test Fe<sup>3+</sup> : ++</b> <u>Observations</u> : coloration rouge foncée de la solution</li> <li>• <b>Test CO<sub>3</sub><sup>2-</sup> : ++</b> <u>Observations</u> : vive effervescence/ présence de bulles au niveau de l'échantillon</li> <li>• <b>Test Ca<sup>2+</sup> : +</b> <u>Observations</u> : léger trouble de la solution/ présence d'un précipité blanc en surface</li> </ul>	<p><b>Mélange :</b> -ocre rouge -carbonate de calcium</p> <p>Hypothèse: provenance CaCO<sub>3</sub> coquilles d'huître (observation de petites paillettes blanches nacrées sous loupe binoculaire)</p>
Papier do n°6 face 1 (brillante/préparation)	Carbonate de calcium CaCO <sub>3</sub>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Test CO<sub>3</sub><sup>2-</sup> : +</b> <u>Observations</u> : vive effervescence/ présence de bulles au niveau de l'échantillon</li> <li>• <b>Test Ca<sup>2+</sup> : +</b> <u>Observations</u> : léger trouble de la solution/ présence d'un précipité blanc en surface</li> </ul>	<b>Présence de CaCO<sub>3</sub> (préparation à base de coquille d'huître)</b>

### III. Résultats

Echantillon	Spectroscopie IR	Tests microchimiques	Conclusion
N°1 PAPIER RENFORT	Papier do (3 bandes caractéristiques)		<b>Papier do</b>
N°2 BLEU (bande extérieure)	Papier do (3 bandes caractéristiques) Bleu outremere (bande caractéristique sulfure)	Bleu outremere (tests $Al^{3+}$ , $S^{2-}$ , $Na^{+}$ positifs)	<b>Bleu outremere</b>
N°3 JAUNE (bordure)	Papier do (3 bandes caractéristiques) Pas de bandes caractéristiques des ocres Hypothèse: colorant	Tests pigments minéraux jaunes négatifs : hypothèse colorant	<b>Colorant</b> Caractérisation: -Extraction -Chromatographie HPLC  Hypothèse: Origine colorant : fleurs de sophora japonica
N°4 ROUGE (bordure-liseré du col)	Papier do (3 bandes caractéristiques) Pas de bandes caractéristiques des ocres Hypothèse: colorant	Tests pigments minéraux rouges négatifs : hypothèse colorant	<b>Colorant</b> Caractérisation: -Extraction -Chromatographie HPLC
N°5 ROUGE (bandelettes pendantes)	Papier do (3 bandes caractéristiques) Pas de bandes caractéristiques des ocres Hypothèse: colorant	Tests pigments minéraux rouges négatifs : hypothèse colorant	<b>Colorant</b> Caractérisation: -Extraction -Chromatographie HPLC
N°6 ROUGE-BRUN (signes estampés)	Papier do (3 bandes caractéristiques) Ocre rouge (Bandes caractéristiques sur les 2 zones)	Ocre rouge (tests $Fe^{3+}$ , $Fe^{2+}$ positifs)	<b>Ocre rouge</b>
N°7 VERT (bande verte)	Papier do (3 bandes caractéristiques) Bleu outremere (bande caractéristique des sulfures) Pas de bandes caractéristiques des ocres	Mélange : -Bleu outremere (tests $Al^{3+}$ , $S^{2-}$ , $Na^{+}$ positifs) -Ocre rouge (tests $Fe^{3+}$ , $Fe^{2+}$ positifs) - Tests pigments minéraux jaunes négatifs : présence colorant	Mélange : <b>-Bleu outremere</b> <b>-Ocre rouge (présence quelques grains au sein de l'échantillon)</b> <b>-Jaune : Colorant</b> (hypothèse : sophora japonica)

		<p>Mélange: Bleu outremer + jaune</p> <p>Hypothèse: jaune utilisé identique à celui échantillon N°3 (colorant)</p> <p>Papier do (3 bandes caractéristiques)</p> <p>Ocre rouge (Bandes caractéristiques sur les 2 zones)</p> <p>Papier do (3 bandes caractéristiques)</p> <p>Bleu outremer (bande caractéristique des sulfures)</p> <p>Papier do (3 bandes caractéristiques)</p> <p>Pas de bande caractéristique des phosphates: Présence noir végétal</p>		<p><b>Caractérisation:</b></p> <p>-Extraction</p> <p>-Chromatographie HPLC</p> <p><b>Ocre rouge</b></p> <p><b>Bleu outremer</b></p> <p><b>Noir d'origine végétale</b></p>
<b>N°8 ROUGE-BRUN (signes estampés)</b>		<p>Mélange: ocre rouge + CaCO3</p> <p>Carbonate de calcium (3 bandes caractéristiques)</p> <p>Préparation à base de CaCO3</p>	<p>Ocre rouge (tests Fe<sup>3+</sup>, Fe<sup>2+</sup>: négatifs; pas assez de matière)</p> <p>Bleu outremer (tests Al<sup>3+</sup>, S<sup>2-</sup>, Na<sup>-</sup>: positifs)</p> <p>Noir végétal (tests PO<sub>4</sub><sup>2-</sup>: négatif)</p> <p>Mélange : Ocre rouge (tests Fe<sup>3+</sup>, Fe<sup>2+</sup>: positifs) Carbonate calcium (tests Ca<sup>2+</sup>, Co<sub>3</sub><sup>2-</sup>: positifs)</p> <p>Carbonate calcium (tests Ca<sup>2+</sup>, Co<sub>3</sub><sup>2-</sup>: positifs)</p>	<p><b>Mélange :</b></p> <p><b>-ocre rouge</b></p> <p><b>-carbonate de calcium (coquille d'huître)</b></p> <p><b>Présence de CaCO<sub>3</sub></b></p> <p><b>Préparation à base de coquille d'huître</b></p>
<b>N°9 BLEU (« réparation » col)</b>				
<b>N°11 NOIR (bandelettes pendantes)</b>				
<b>Ocre rouge (échantillon Salomé)</b>				
<b>Papier do n°6 face 1 (brillante/préparation)</b>				



## N°5 - RELEVÉ DÉTAILLÉ DES ALTÉRATIONS

### • Altérations mécaniques :

#### - **Plis :**

La tunique présente de nombreuses déformations visibles en éclairage zénithal. Une lumière tangentielle permet de les quantifier et met en relief le défaut de planéité général qui se trouve plus accentué au niveau des pliures.

On distingue différents types de plis sur l'ensemble de la tunique: marqués, écrasés, parfois accompagnés de dégradations au niveau de la crête des plis (déchirures avec pertes de matières). Au croisement de ces derniers, le papier subit une double sollicitation, ce qui entraîne une fragilisation du matériau et des **soulèvements** localisés, dus à une perte d'adhésion entre les deux papiers.

On peut également noter des gondolements localisés et des crispations autour des plis, ainsi que des froissures du papier présentes sur la totalité de l'objet s'ajoutent à celles liées à la technologie de mise en œuvre.

#### - **Déchirures :**

De manière générale, elles sont périphériques, variant de 3mm à 1cm. Elles se situent principalement le long des marges et notamment le long de l'axe central qui se décolle.

On peut noter en outre cinq déchirures importantes : sur le devant, une de 4,8 cm au niveau de la manche droite, une de 13,4 cm sur le devant du col bleu (recouverte d'une sorte de réparation) suivie d'une deuxième de 2 cm sur cette même partie, une de 6,1cm sur l'épaule gauche et enfin au dos, une de 1,5 cm à droite au niveau de la bordure inférieure.

Si la plupart des petites déchirures sont simples, en revanche les plus grandes sont complexes, notamment celles de la manche droite où l'on peut également noter quelques pertes de matières.

#### - **Lacunes :**

Au niveau des ensembles de bandes qui pendent de part et d'autre de la tunique, deux moitiés de bandelettes sont manquantes de chaque côté. On peut

estimer à une perte d'environ 20 x 1,6 cm pour la bandelette de droite et de 31 x 1,8 cm pour celle de gauche. En outre, un ensemble de trois bandelettes conservé dans une pochette plastique transparente accompagne l'objet. S'étant probablement détaché, il a été récupéré, puis placé avec l'objet. On peut alors énoncer deux suppositions, soit qu'un groupe similaire manque de chaque côté de la tunique, soit que l'un des côtés comporte deux groupes de bandelettes et l'autre un seul.

On peut également noter la perte de deux morceaux de bande rouge-rose qui borde le col bleu, l'un de 6,5 x 0,4 cm sur le devant, et l'autre de 8,4 x 0,4 cm au dos.

#### - **Perforations :**

On peut remarquer sur le devant ainsi que sur le dos des trous similaires à ceux d'agrafes ou d'épingles.

#### - **Abrasions :**

On note sur l'ensemble de la tunique quelques amincissements du papier sur de petites zones, avec affleurement du papier de renfort, additionnés à de légères abrasions de la surface et des zones estampées. Au niveau du col bleu, cela a entraîné d'importantes zones de lustrage.

### • Altérations physico-chimiques:

#### - **Empoussièrement :**

Un dépôt moyen de poussière recouvre l'ensemble de la tunique. Il est cependant irrégulier et plus important sur les manches ainsi que sur certaines zones du dos. Les zones qui étaient protégées par le mode de conditionnement (plié) présentent des couleurs relativement vives, alors que les autres zones sont ternes et grisâtres.

#### - **Encrassement :**

Une importante zone sombre au dos du vêtement résulte d'un encrassement important. Celle-ci s'observe également au niveau du col et des manches (dos et devant).

### - **Perte d'adhérence :**

La perte d'adhérence a entraîné deux types d'altérations : un décollement des joints d'assemblage des pans ou d'éléments ajoutés, tels que le col bleu et ses bordures rouges-roses ou les faux ourlets, et la désolidarisation des deux couches de papier de manière localisée. Ces soulèvements à l'interface du papier jaune et de celui de « renfort » se retrouvent principalement au niveau des crêtes de plis et des zones externes.

On peut également noter le décollement des ourlets internes des manches.

### - **Pulvéulence :**

On peut constater une pulvéulence de l'encre brun-rouge lorsque cette dernière est appliquée en quantité plus importante, notamment au niveau des éléments ajoutés par tampons sur le devant, à savoir, le sceau et l'inscription calligraphiée situés le long de l'axe central. Au niveau des deux « tampons » ajoutés de part et d'autre de ce même axe, la pulvéulence est accompagnée de déplaquages de quelques mm<sup>2</sup>.

### - **Salissures/taches :**

#### - Taches grises :

. Présence de taches grises sur la tunique d'environ 2 cm<sup>2</sup>. On peut en constater une sur le devant de la manche gauche et six dans la moitié inférieure du pan interne.

#### - Une fine tache rouge-rosé :

. Une fine tache rouge-rosé d'une longueur de 53,2 cm est présente sur le pan interne, le long de la fente de droite.

### • Altérations chimiques :

#### - **Oxydation**

- Noircissement et perte de brillance des « paillettes » en surface du papier :

. L'ensemble du papier est recouvert de manière aléatoire et éparsée de paillettes de couleur dorées dont la plupart sont actuellement visibles sous forme de points noirs et mats. Il n'en reste que quelques-unes qui demeurent brillantes.

#### - Oxydation du papier :

Le degré d'oxydation du papier est difficile à déterminer du fait qu'il est teinté en surface et qu'il dépend de la qualité du papier. On peut toutefois présumer une oxydation plus importante du papier dans les zones encrassées et anciennement exposées à l'air et la lumière. En outre, on peut noter sur ces zones que le papier se trouve moins souple et plus friable. Cette altération, en partie liée à la lumière a pu également entraîner une légère décoloration du tracé.

### • Altérations biologiques :

#### - **Infestation :**

La tunique a subi de petits dommages causés par des insectes xylophages. On note trois types d'altérations qui en attestent:

. Quelques **trous d'envol** (> 5 mm<sup>2</sup>) épars traversant parfois deux pans (pan de devant et pan interne).

. **Des galeries**, avec une **exuvie d'insecte**, uniquement présentes au niveau de la partie inférieure droite du dos. Elles sont localisées en 2 zones, l'une de 5 cm<sup>2</sup> se trouvant au niveau de la bordure inférieure du pan de droite et l'autre de 3,5 cm<sup>2</sup> se situant plus vers le milieu de ce même pan et comportant une exuvie d'insecte.

. Des **épidermages**, principalement situés au niveau des emmanchures.

### • Inscription :

- **L'inscription** du numéro d'inventaire a été effectuée de manière irréversible. Manuscrite, elle est réalisée à l'encre de chine noire recouverte d'un vernis. Ces deux éléments ont traversé et sont visibles du côté estampé. Située sur le pan interne, cette dégradation n'est pas visible lorsque le vêtement est fermé.

## N°6 - COMPARAISON ENTRE LES IMPRESSIONS DE LA TUNIQUE ET LES PLANCHES XYLOGRAPHIQUES CONSERVÉES AU MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE DU VIETNAM

Les planches xylographiques conservées au Musée d'Ethnographie du Vietnam, situé à Hanoi ont été collectées en 2002 par Mr Thuât, ethnologue travaillant dans la section plaine et delta.

Elles sont gravées des deux faces au couteau dans du bois de thi (plaque-minier).

Les photographies de ses planches résultent d'un montage réalisé sur Photoshop® ce qui explique les quelques variations de luminosité. Les conditions offertes par le musée lors de leur consultation ne permettaient malheureusement pas de les photographier dans leur intégralité en une seule prise de vue.

MILIEU

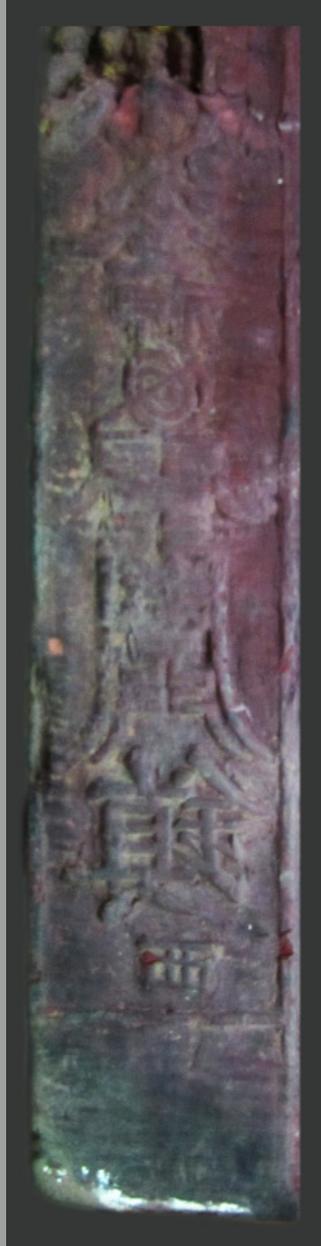


Musée d'Ethnographie du Vietnam;  
Collection des Viet; n° d'inventaire:  
51-01-15-1 (face1)



Musée d'Ethnographie du Vietnam;  
Collection des Viet; n° d'inventaire:  
51-02-05-44-2 (face2)

ÉLÉMENTS DES  
CÔTÉS DU DEVANT



Musée d'Ethnographie du Vietnam; Collection des Viet;  
n° d'inventaire: 51-02-05-44-2 (face2) - détail - similaire  
aux triangles des côtés du bas du devant du vêtement.

ÉLÉMENTS DES  
CÔTÉS DU DOS



Musée d'Ethnographie du Vietnam; Collection des Viet; n° d'inventaire: 51-02-05-44-2  
(face2) - détail - similaire aux triangles des côtés du bas du dos du vêtement.

## MANCHES



Musée d'Ethnographie du Vietnam; Collection des Viet; n° d'inventaire: 51-02-05-44-2 (face2) - détail - unique gravure pouvant se rapprocher visuellement de l'estampage présent sur les manches de la tunique. Toutefois ici on peut noter l'utilisation de caractères et chinois et non de sanscrit, il s'agit peut-être seulement de gravures destinées à l'estampage d'amulettes.

## AMULETTE DU MUSÉE DES CONFLUENCES



Musée d'Ethnographie du Vietnam; Collection des Viet; n° d'inventaire: 51-02-05-44-2 (face2) - détail - similaire à l'une des amulettes également ramenées par Mgr. Ramond du «Tonkin».

## N°7 - BIOGRAPHIE DE MGR RAMOND FICHE DES ARCHIVES DES MEP

Paul Marie RAMOND

Numéro de fiche : 1485

Mgr RAMOND Paul-Marie (1855 - 1944)

Vicaire Apostolique de Hung-Hoa / Haut-Tonkin

-----

Paul-Marie RAMOND naquit le 18 mars 1855, à Briols, paroisse située sur le territoire de la Commune de Montlaur, diocèse de Rodez, département de l'Aveyron. Il fit ses études secondaires au petit séminaire de St. Pierre, près de Rodez, puis passa au grand séminaire de ce diocèse où il fut ordonné diacre le 7 juin 1879.

Le 8 septembre 1879, il entra au Séminaire des Missions Etrangères, pour terminer ses études ecclésiastiques. Ordonné prêtre le 4 Juillet 1880, il reçut sa destination pour le vicariat apostolique du Tonkin Occidental (Hanoi) qu'il partit rejoindre le 18 janvier 1881.

Dès son arrivée, il se mit à l'étude de la langue vietnamienne, puis il devint le compagnon de son Evêque dans ses tournées épiscopales, véritables missions itinérantes comportant prédications, confessions, examen des catéchumènes, baptêmes, règlement des affaires litigieuses...

En 1884, dans la région actuelle de Phu-Ly, il fut chargé du district de Nam-Xang qui comptait une vingtaine de chrétientés. Les catéchumènes y étaient très nombreux et le nombre de baptêmes impressionnant. Il fonda de nouvelles chrétientés. En 1889, en prenant sur le district de Nam-Xang, on créa d'abord celui de Ngoc-Lu, avec 1.500 néophytes, puis en 1892, celui de Vinh-Da, et on prépara même une troisième division. Mais, en février 1893, le bruit se répandit que résidents et mandarins voyaient les conversions d'un mauvais oeil, et qu'ils ordonnaient de revenir à la religion traditionnelle, sous peine de châtiments; certains chrétiens influents furent arrêtés ou condamnés; apeurés, un certain nombre de catéchumènes et de nouveaux convertis signèrent des lettres d'apostasie. M. Ramond ne se laissa pas décourager; monté sur son fier coursier, il continua à visiter et à défendre ses chrétiens.

Le 18 avril 1895, M. Ramond fut nommé évêque de Linoë et premier Vicaire Apostolique du Haut Tonkin, territoire détaché du Tonkin Occidental. Ce nouveau Vicariat comprenait les provinces de Son-Tay, Hung-Hoa, et Tuyên-Quang et englobait aussi les territoires habités par les groupes ethniques Muong: Xa, Meo, Thai, Tho, Man. On estimait à environ 17.000 le nombre des chrétiens, dispersés dans 115 stations. Le 15 octobre 1895, Mgr Ramond reçut la consécration épiscopale, en la cathédrale de Hanoi, en même temps que Mgr. Marcou, des mains de Mgr. Gendreau, assisté de Mgr. Pineau du Tonkin Méridional, et de Mgr. Velasco du Tonkin Septentrional. On donna au nouvel Evêque 12 missionnaires, 12 prêtres vietnamiens et 15.000 frs. Tous se mirent à l'oeuvre.

Installé à Hung-Hoa, centre de la nouvelle Mission, Mgr. Ramond, malgré la mort de M. Ambroise Robert, le 27 juin 1896, ouvrit le 1er septembre 1896, un collège-Petit Séminaire à Ha-Tach, avec 22 élèves dont il confia la direction à M. Bessière. Puis il commença aussitôt la visite des chrétientés longtemps délaissées et éprouvées par l'insécurité, la famine, le choléra et la piraterie. En 1897, à Song-Chay, il fut heureux de retrouver vivant le souvenir de Mgr. Retord. Dans ce même temps, plusieurs églises furent bâties ou achevées ainsi à Tuyên-Quang, à Lao-Kay; une léproserie fut fondée à Huong-Phong à 5 kms de Hung-Hoa, avec 26 pensionnaires, tous chrétiens. Après s'être rendu dans toutes les stations, il entreprit l'ouverture de nouvelles chrétientés, en des territoires peu connus.

Dans ce but, en novembre 1898, il envoya M. Brossier faire un voyage d'exploration de 34 jours, dans le bassin de la Rivière Noire, où aucune chrétienté n'existait encore. En février 1899, en vue de connaître le pays, il demanda à M.d'Abriègeon de partir de Lao-Kay, de descendre à Pho-Lu, puis de se diriger sur Ha-Giang, centre militaire important, non loin de la frontière chinoise, pour y ouvrir une station missionnaire et s'occuper des européens et des populations Man et Tho. Le 17 juillet 1900, M.Karrer partit pour Ha-Giang afin de prêter main forte à M.d'Abriègeon. En décembre 1899, M.Girod visita le canton de Tu-Le, territoire des Meo, des Man, des Thai et des Muong, et, avec la bénédiction de Mgr Ramond, \» mais pas les piastes \», fonda le poste de Phu-Yen-Binh, en janvier 1902. Depuis Hoa-Binh, en remontant la Rivière Noire, MM. de Cooman et Laisi prirent contact avec les groupes \»Châu.\» M.Granger, en décembre 1900, quitta Yên-Bai et s'installa à Nghia-Lo; en janvier 1901, M.Jordan alla l'y rejoindre. Un peu plus tard, M.Granger s'établit chez les Meo, à Cao-pha, et M.Antonini alla à Nghia-Lo comme compagnon de M.Jordan. En Août 1901, en vue d'y créer un poste missionnaire,

Mgr Ramond envoya M.Blondel reconnaître la région entre le Fleuve Rouge et la Rivière Claire, reliée à Yên-Bai par une route.

En ce début de siècle, bien que les conversions fussent plus nombreuses, surtout dans les provinces de Son-Tây et Phu-Tho, Mgr. Ramond rencontra des difficultés de toutes sortes: indifférence des païens, exemples des Européens qui ne montraient pas le chemin du Paradis, tracasseries et hostilité de certaines autorités envers les missionnaires, sécularisation de cinq \»ambulances\» militaires tenues par les soeurs, ruines et famine causées par les typhons.ou la sécheresse etc..

En Juin 1899, il inaugura et bénit sa cathédrale. En 1905, il connut la joie de faire la procession de la Fête-Dieu à Hung-Hoa et de célébrer ses noces d'argent sacerdotales entouré de ses missionnaires et prêtres vietnamiens. En 1910, malgré l'insécurité, la piraterie la guerilla menée depuis quelques années par Dê-Tham, chef des rebelles, dans la Haute Région, il présida neuf triduums en l'honneur des martyrs. et il pût relever les ruines causées pendant la période de la piraterie; beaucoup de paillotes servant de lieu de culte furent remplacées par des églises.

Chaque année, Mgr. Ramond, lors de ses visites pastorales, s'enquêrait de l'évangélisation des non chrétiens; Il accordait une grande importance aux comptes-rendus annuels des travaux des missionnaires et des prêtres vietnamiens qu'il citait largement. Sa connaissance de la géographie humaine de son vicariat lui permit de développer les paroisses existantes, de créer de nombreuses chrétientés nouvelles, et d'implanter des hôpitaux dans les centres importants, tels que Son-Tây, Yên-Bay, Tuyên-Quang, ainsi que plusieurs maisons de retraites pour les personnes âgées. Il s'intéressa aux écoles, et donna toute son attention à son Collège petit séminaire.dont le nombre d'élèves ne cessa de croître, puis à ses grands séminaristes.

En 1920, Mgr Ramond, délégué par le groupe des Missions du Tonkin se rendit à Rome, où du 7 mai au 11 juin 1920, dix commissions établirent un projet de Règlement de la Société, en 286 articles qui fut adressé, pour vote, à chacun de ses membres. Il participa ensuite à l'assemblée générale qui se tint à Nazareth,à Hong-Kong, du 9 Février au mardi 22 mars 1921. Mgr profita de son séjour en Europe pour rendre visite à sa famille, et pour célébrer, à Paris, le 15 octobre 1920, puis dans son vicariat, le 25ème anniversaire de sa consécration épiscopale.

De haute taille, de forte corpulence,au teint sanguin, avec une barbe patriarche, il faisait l'admiration de tous. Il fut l'organisateur et l'animateur de son vicariat, multipliant et visitant districts et chrétientés tant chez les vietnamiens, les européens, que dans le monde peu connu des minorités ethniques. La formation des catéchumènes, des catéchistes, retint toute son attention. Le recrutement et la formation dans les Séminaires fut pour lui une question primordiale..Arrivé au Tonkin en 1881, il assista à la transformation complète du pays, en de nombreux domaines. .

Du 15 novembre au 5 décembre 1934, Mgr. Ramond prit part au \» Premier Concile Plénier de l'Indochine\» qui se tint à Hanoi, sous la présidence de Mgr. Dreyer, Délégué Apostolique. Vers 1933, se sentant moins robuste, il demanda au St. Siège un Coadjuteur. Ce dernier lui fut donné en la personne de M. Vandaele, procureur de la mission. Celui-ci reçut la consécration épiscopale le 8 décembre 1936, dans la cathédrale de Hung-Hoa, des mains de Mgr.Chaize, assisté de NN.SS. Eloy et de Cooman, Mgr. Ramond présidant au trône.

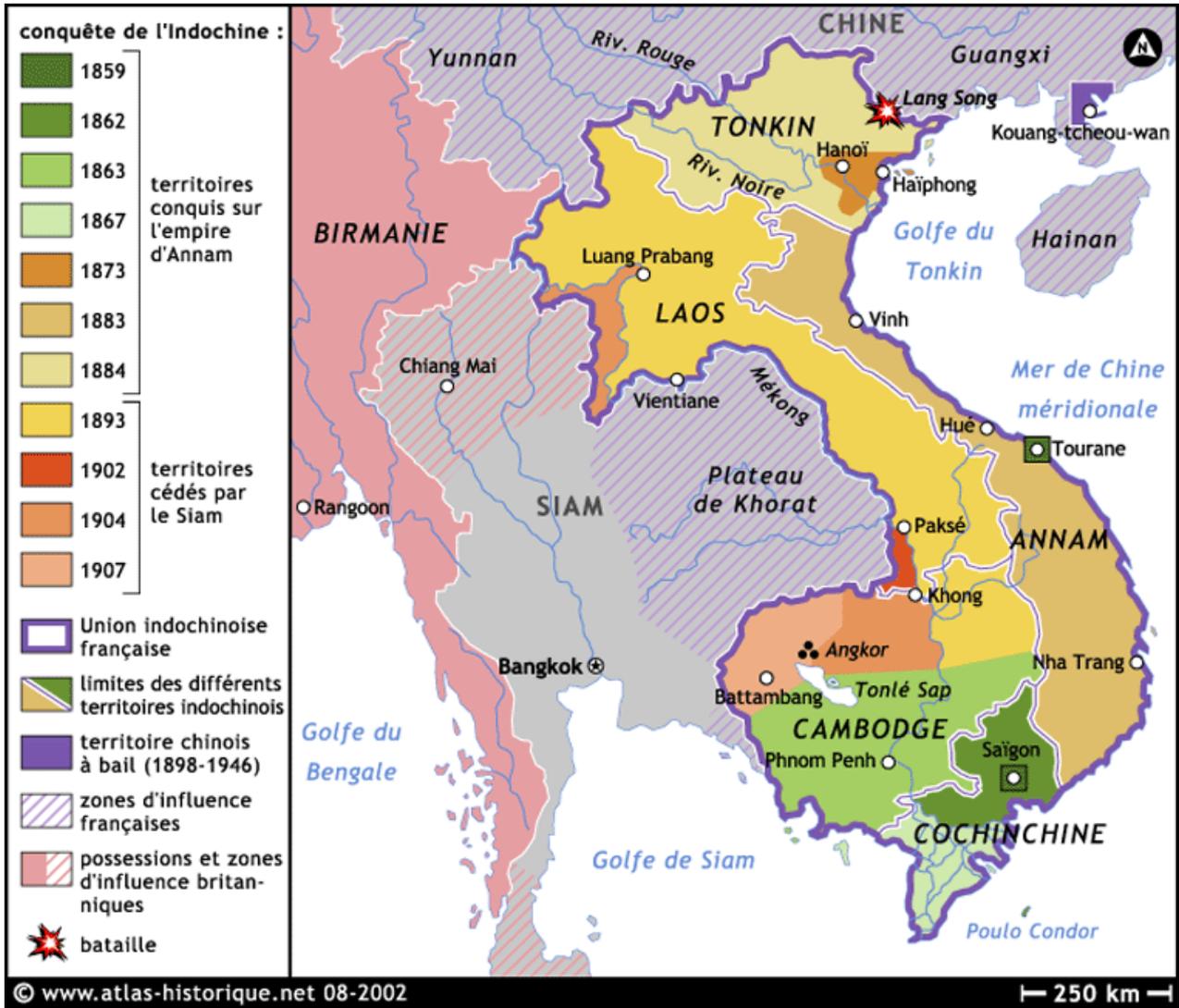
En avril 1938, suite à une certaine tension entre lui-même et son coadjuteur, Mgr. Ramond admit, non sans difficultés, qu'il ne pouvait plus exercer sa charge. Il envoya sa démission de Vicaire Apostolique de Hung-Hoa. Celle-ci ayant été acceptée le 21 mai 1938, notification officielle en fut donnée à tous, prêtres et fidèles, le dimanche 4 septembre 1938. Durant ses 43 ans d'épiscopat, marqués par sa fidélité à sa devise \»in virtute et patientia\», la population catholique était passée de 16.000 à 64.000, le nombre de prêtres vietnamiens de 12 en 1895 à 58 en 1939, plus de 300 villages avaient été évangélisés. Les oeuvres caritatives et éducatives s'étaient largement développées. La léproserie de Huong-Phong, qui avait absorbé, en 1913, d'autres petits centres pour lépreux, comptait environ 300 malades en 1935.

En 1939, Mgr.Ramond se retira au Tàm-Dao, dans la mission de Hanoi, mais l'exil lui pesait trop. En octobre 1942, il s'installa au petit séminaire de Ha-Tach. Là, sa vie fut celle d'un ermite : il passait six ou sept heures par jour, priant dans sa chapelle privée. En juillet 1943, il gagna la station d'altitude de Chapa.où il continua à mener sa vie de prière.

Le 6 janvier 1944, dans la maison des missionnaires de Chapa, Mgr. Ramond, doyen des évêques de la Société, premier vicaire apostolique du Haut Tonkin (Hung-Hoa), rendit son âme à Dieu, sans jamais avoir été malade. Son coadjuteur l'avait précédé dans la tombe,le 21 novembre 1943. On lui fit des obsèques aussi solennelles que possible. Sa dépouille mortelle repose tout près de l'église de Chapa.

# N°8 - CARTE DU VIETNAM (TONKIN, ANNAM, COCHINCHINE)

ANNEXE N°8 ET 9 128



## N°9 - LE VIETNAM EN QUELQUES DATES (DE 1663 À 1994)

- **1663** : 1ère expédition de missionnaires français
- **1802** : victoire de Gia Long contre les Tây Sơn, début de la dynastie des Nguyễn
- **1858** : débarquement des Français à Da Nang
- **1865** : fondation de la colonie française de la Cochinchine
- **1874** : protectorat français sur l'Annam (centre).
- **1883-1884** : guerre du Tonkin (Nord). Par le traité de Tianjin, la Chine reconnaît le protectorat français sur le Vietnam.
- **1887** : la France crée l'Union indochinoise, qui comprend les protectorats du Cambodge, de la Cochinchine, de l'Annam et du Tonkin, auxquels s'ajoutera le Laos en 1893.
- **1930** : fondation du Parti communiste indochinois sous la direction de Hồ Chí Minh.
- **1941** : fondation du Front de l'indépendance du Vietnam (Việt-minh).
- **Mars 1945** : les Japonais mettent fin à l'autorité française. Insurrection générale.
- **2 septembre 1945** : proclamation de l'indépendance du Việt Nam par Hồ Chí Minh, à Hanoi.
- **1946-1954** Guerre d'Indochine.
- **7 mai 1954** : défaite française de Dien Bien Phu.
- **20 juillet 1954** : accords de Genève sur la partition du Vietnam. Instauration de la République démocratique du Vietnam au nord, dirigée par Hồ Chí Minh, et de la République du Vietnam au sud, soutenue par les Américains.
- **Octobre 1954** : départ des troupes et de la communauté française de Hanoi. - refus par le président du Sud, Ngô Đình Diệm, d'organiser des élections
- **1956** : départ des dernières troupes françaises du Sud-Vietnam.
- **1960** : création du Front national de libération du Vietnam du Sud.
- **1964-1975** : guerre du Vietnam.
- **1973** : accords de Paris marquant le retrait des Américains.
- **1976** : unification du pays et création de l'actuelle République socialiste du Việt Nam. Embargo américain.
- **1979** : le Vietnam, épaulé par l'URSS, envahit le Cambodge. Guerre contre la Chine. / en février-mars : tentative d'invasion du Nord par l'Armée populaire de libération chinoise
- **1989** : retrait des dernières troupes vietnamiennes du Cambodge.
- **1994** : levée de l'embargo américain.

## N°10 - LE RITUEL FUNÉRAIRE VIETNAMIEN

Extrait concernant les rites funéraires de l'ouvrage «La tradition religieuse spirituelle et sociale au Vietnam : sa confrontation avec le christianisme» de Joseph Nguyen Huy Lai, aux éditions Beauchesne, 1981 de la page 85 à 90.

Les Rites funéraires ont trait aux cérémonies qui suivent immédiatement le décès, c'est-à-dire au deuil, aux funérailles et à l'inhumation. Ils sont nombreux et ordonnés avec minutie. Nous n'examinerons que les rites essentiels. Il va de soi que l'observance de ces rites dépend des convictions religieuses de chacun et des conditions sociales et matérielles de chaque famille. Elle dépend aussi des circonstances et des lieux qui peuvent la favoriser ou l'entraver. Les Vietnamiens catholiques, par exemple, ne pratiquent que les rites qui sont conformes à leur religion. La situation d'après-guerre ne permet pas de faire des cérémonies fastueuses comme au temps de paix et de prospérité.

Pour expliquer le déroulement des Rites funéraires, supposons qu'un père de famille entre en agonie. Celui qui devra présider les cérémonies rituelles sera son fils aîné, appelé «Tang Chu» (Maître du deuil). Le premier Rite effectué par lui consiste à entourer la poitrine du défunt d'une pièce de soie blanche d'une longueur d'environ deux mètres, au moment de l'expiration, pour recueillir son dernier souffle. Cette pièce de soie blanche qui sera nouée dans la suite de façon à lui donner une figure humaine, représentera l'âme du défunt.

On l'appelle «Hôn Bach» (Ame en soie blanche). Celle-ci placée sur le «Lit de l'Ame» (Linh sang), sera transportée sur le «Siège de l'Ame» (Linh toa), au cours des funérailles. Elle sera remplacée après l'inhumation par la Tablette funéraire.

Les familles pieuses font venir un bonze auprès de l'agonisant pour les Prières rituelles. Au cours de cette cérémonie, le bonze étend sur les yeux du mourant un papier portant «le sceau du bouddhisme» (Phât nhân) et le déplace vers le côté gauche de sa poitrine. Il met ensuite une amulette derrière l'épaule droite. S'il s'agit d'une femme, l'amulette sera placée derrière l'épaule gauche. Durant cette cérémonie, il répète plusieurs fois l'invocation : «Nam Mo A Di Da Phât» (Honneur au Bouddha Amitabha).

Le bonze récite, après ce rite, la Prière du dernier soupir ou la Prière du passage : «Pour celui qui, toute sa vie, a rigoureusement observé les préceptes, quelle difficulté y a-t-il de parvenir au Royaume du Bouddha ? Le moindre effort le transporte au sommet du Bao Da (Mont Mérou, axe de l'univers bouddhique).

Oum ! (interjection de vénération produite par l'aspiration de l'air) cette âme venue on ne sait d'où, va gravir le chemin des trois Saints...»

Le bonze dit enfin l'acte de contrition : « A cette heure dernière je confesse toutes mes fautes et demande le pardon, j'ai péché par ignorance, mon cœur était mauvais, ma bouche était impure, que le Bouddha me pardonne<sup>59</sup>. »

Dès que le père mourant a rendu le dernier soupir, son fils aîné accomplit le Rite appelé « Phuc Hôn » (le Retour des âmes). En effet, les âmes du défunt, après avoir quitté le corps, sont censées s'envoler au ciel. Il faudra les inviter à revenir auprès du corps pour la mise en bière de ce dernier. Le fils monte alors sur le toit de la maison mortuaire avec une tunique que le défunt a portée de son vivant. Là, tourné vers le Nord, pays des Ténèbres (le Sud est le pays de la Lumière), il l'agite en faisant trois appels : « Ohé ! que les trois "Hôn" et les sept "Via" de mon père reviennent d'où elles séjournent, pour assister à la mise en bière du corps » (Hu ! Ba hôn bậy via, o dâu thi vê nhâp quan).

Quand il s'agit d'une mort accidentelle, les appels se font sur les lieux de l'accident. Si c'est un noyé, sa famille doit avoir recours à la cérémonie du repêchage des âmes. Toutes ces cérémonies ont pour but d'éviter aux défunts de devenir des « Ames errantes » qui n'ont ni feu, ni lieu, et de leur conserver la place qu'ils occupent dans la famille<sup>60</sup>.

Vient le Rituel de la première offrande au mort (Phan Ham). Le fils s'agenouille devant les dépouilles mortelles de son père et dit : « Qu'il me soit permis de vous offrir ce repas. » Il glisse dans sa bouche du riz blanc et trois sapèques, symbole de la richesse et de la prospérité. Ces sapèques peuvent être en métal ordinaire, en argent ou en or, selon les familles. Jusqu'aux funérailles, des offrandes seront renouvelées à chaque repas. Ce Rituel funéraire a une haute signification. Il marque le passage de la vie à la mort et concrétise le culte des Ancêtres en rappelant aux descendants leur devoir sacré d'honorer et aimer les parents après leur mort comme de leur vivant. Il consacre en outre le fils aîné dans sa fonction d'héritier culturel, à qui revient la charge de rendre le culte aux Ancêtres de la famille.

Le corps embaumé du défunt sera revêtu des plus beaux vêtements. On lui met sur la tête un turban noir ou un turban rouge qui est le signe de joie, au cas où il a laissé des arrière-petits-enfants. Si les parents du défunt sont encore vivants, ce sera un turban blanc, forme de deuil que le défunt porte par anticipation dans sa tombe, pour garder jusqu'au bout sa vénération envers ceux qui lui ont donné la vie.

On choisit le jour et l'heure fastes pour la mise en bière. Dans les familles aisées, le cercueil est en bois précieux laqué de rouge et orné de

59. DUMOUTIER, *Rituel funéraire des Vietnamiens*, p. 10. — E. C. LESSERTEUR, *Rituel domestique des funéraires en Annam* (Tho Mai Gia Lê), p. 10.

60. L. CADIÈRE, *Croyances et pratiques religieuses des Vietnamiens*, p. 17. — NGUYỄN VAN HUYÊN, *La civilisation vietnamienne*, p. 59. — NGUYỄN VAN KHOAN, *Le repêchage de l'âme, avec une note sur les « Hôn » et les « Phach » d'après les Croyances tonkinoises*, B.E.F.E.O., T. XXXIII.

sculptures dorées. Aux deux extrémités sont peints ou sculptés deux caractères chinois : « Bonheur » (Phuc) et « Longévité » (Tho). On dresse ensuite, dans la chambre mortuaire, un autel où doit prendre place « l'Ame en soie blanche », au milieu des baguettes d'encens, des bougies et des fleurs.

Le deuil est déclaré après ces cérémonies. La famille procède à la remise des vêtements de deuil à tous ses membres (Thanh Phuc). Le Code Gia Long édicte les dispositions suivantes pour le deuil que doivent porter les enfants : « Le vêtement est fait d'étoffe de chanvre écru la plus grossière ; les bords de l'habit sur les côtés et le bord inférieur ne sont pas ourlés. Le bord supérieur du vêtement est cousu à l'envers, la couture en dehors. Sur le dos, il y a une pièce appelée "Pièce du fardeau", pour indiquer que la personne en deuil porte le fardeau de sa douleur et de ses regrets ; cette pièce est faite d'étoffe, elle est carrée et mesure sept pouces de côté ; elle est rattachée par une couture au bas du collet et est pendante. Devant, à l'endroit du cœur, il y a une pièce appelée, comme le vêtement, "Thôi" pour montrer que les enfants pieux ont le cœur défaillant (du mot "Tôï"), sous le poids du chagrin. On emploie pour la faire un morceau d'étoffe long de six pouces et large de quatre ; elle est cousue sur le côté gauche du devant du vêtement...

« Pour le "bâton de pleurs", s'il s'agit du deuil du père, on emploie un bambou dont on prend les nœuds extérieurs comme emblèmes : le père est le ciel du fils, le bambou est rond comme le ciel ; le bambou ne change pas pendant les quatre saisons de l'année, la douleur du fils qui pleure son père doit, de même, traverser le froid et le chaud sans en être influencée.

« Pour le deuil de la mère, on emploie le bois de l'arbre appelé "Dong" ; on donne par extension au mot « Dong », nom de l'arbre, le sens du mot "Dong", ensemble, c'est-à-dire que le cœur du fils met la mère au même rang que le père. A l'extérieur de ce bois, il n'y a pas de nœuds ; les nœuds sont à l'intérieur, on les considère comme emblèmes indiquant la conservation. La moitié supérieure du bâton est taillée ronde, selon la forme du ciel ; la moitié inférieure est taillée carrée, selon la forme de la terre<sup>61</sup>. »

Aux funérailles, le bonze récite l'oraison suivante pour la levée du corps : « Je salue les cinq Rois des cinq points de l'espace : le Génie du foyer (Thô Công), le Génie de la terre (Thô Dia), le Génie des nuages (Thô Vân), le Génie de la pluie (Thô Vu), le Génie des eaux (Thuy Thân). Je salue le Dragon bleu, le Tigre Blanc, le Moineau rouge et le Guerrier noir ».

« Je leur annonce que Mr. X. est mort et que le lieu de sa sépulture n'est pas encore déterminé. Le géomancien va choisir un lieu paisible qui s'étend à l'Est vers le domaine du Dragon bleu, à l'Ouest vers le domaine du Tigre blanc, au Sud vers le domaine du Moineau rouge, au Nord vers le domaine

61. PHILASTRE, *Code Gia Long*.

du Guerrier noir, au-dessus jusqu'au firmament, au-dessous jusqu'aux eaux profondes, et nous y laisser creuser une fosse qui sera la dernière demeure du mort. Son âme jouira ainsi de mille ans de tranquillité, ses descendants seront prospères, ses fils reconnaissants offriront de l'encens aux Génies... »<sup>62</sup>

Dans le cortège funèbre, des objets rituels sont portés dans l'ordre suivant : une bande transversale d'étoffe blanche (Thê Ki), dont les deux extrémités sont fixées aux deux hampes, et qui porte en caractères chinois l'inscription : « Vong Bach Van », c'est-à-dire Nuages blancs de l'espoir (c'est le souhait de bonheur au défunt au céleste séjour), ou bien une autre : « Tu Duc Duong Huu » (Les Quatre grandes Vertus sont éteintes) ; un panneau vertical de bambou recouvert de soie (Minh Tinh) où sont inscrits le nom, l'âge, le village natal et le rang social du défunt ; une réduction de maison en bambou et en papier, appelée « la Maison de l'Esprit » (Nha Minh Khi) qui sert de lieu de repos à l'âme du défunt durant les funérailles ; un grand panneau d'étoffe brodée (Buc Tuong) avec des caractères exprimant les regrets et la tristesse, tels que : « Son âme est descendue pour toujours dans les ténèbres et nous ne verrons plus ses lèvres nous sourire » ou encore : « A peine la brise d'Automne souffle-t-elle à travers la brume matinale, que déjà vous vous empressez de regagner le Ciel, laissant vos enfants et petits-enfants en pleurs » ; la table d'offrandes (Ban Dôc) où sont placés des baguettes d'encens, des pains de riz gluant (oan), des fruits ; de nombreuses sentences parallèles (Câu dô) inscrites sur des pièces verticales de soie blanche, jaune ou violette, qui tiennent lieu de couronnes mortuaires et où l'on peut lire, par exemple, sur une sentence : « La peinture peut rappeler ses traits, mais elle ne peut pas nous rendre son visage », et parallèlement sur l'autre : « Les diamants peuvent constituer un trésor, mais ils ne peuvent pas nous rendre son âme »<sup>63</sup>.

Après ce déploiement de panneaux et de sentences parallèles, apparaît le « Char de l'âme » (Linh Xa) où figure « l'Âme en soie blanche ». Il est précédé d'un groupe de musiciens jouant du violon (Nhi), de la flûte (Ong dich), de différentes sortes de guitares (Dan nguyêt, Dan ti, Dan tam...) et du « Sinh Tiên », instrument composé de sapèques de cuivre qui rappellent les castagnettes.

Vient enfin le Catafalque (Dai Du) qui porte le cercueil du défunt. Il peut être en bois doré ou en bambou recouvert de papiers d'or et d'argent, et représente un temple ou une pagode. Il est porté à l'épaule par un groupe d'hommes. Suivent le catafalque, le fils aîné qui conduit le deuil et les autres membres de la famille. Un dais (Phuong Du) en étoffe blanche, sous lequel s'avancent, l'épouse veuve, les sœurs, filles, nièces du défunt, ferme le cortège funèbre.

L'inhumation donne lieu à diverses cérémonies rituelles. L'orientation de la fosse provisoire ou de la sépulture définitive revêt une importance

62. DUMOUTIER, *Rituel funéraire des Vietnamiens*, p. 64.

63. *Ibid.*, p. 71.

particulière, car le repos du défunt, le bonheur des enfants, la paix et la prospérité de la famille dépendent des conditions dans lesquelles le défunt est inhumé. Aussi doit-on recourir à l'art du géomancien dans l'emplacement de la tombe. Ce dernier tiendra compte des influences occultes des astres et des Esprits du sol. Les beaux sites jouent également un grand rôle. Le Géomancien doit chercher dans les paysages les symboles qui traduisent la vie et les habitudes du défunt. Une montagne ou une colline représente le coussin sur lequel repose la tête du défunt. S'il était lettré, un bloc de pierre symbolise sa table de travail, un tronc d'arbre, son pinceau, un étang, son encrier. Le géomancien aura soin, dans l'orientation générale de placer la figure du Dragon à droite de la tombe, et celle du Tigre à gauche.

Au cours de l'inhumation, l'Âme en soie blanche est remplacée par la Tablette funéraire (Thân Chu) pour représenter l'âme du défunt. A cet effet, un lettré est chargé de donner un dernier coup de pinceau sur l'inscription de la Tablette qui a été préparée à l'avance. Le Maître de cérémonie place celle-ci sur le « Char de l'Âme » (Linh Xa), devant l'Âme en soie blanche.

Lorsque les fossoyeurs achèvent d'ensevelir le cercueil avec le « Minh Tinh » (panneau indiquant l'état civil du défunt), le bonze récite la dernière prière :

« Voici que la tombe est fermée, de chaque côté deux gardiens fidèles veillent : le Tigre et le Dragon. En avant, la Montagne se dresse comme un autel. Dirigeons notre esprit vers le droit sentier de la raison et de la vertu. Qu'il me soit permis d'ajouter à ce monticule quelques grains de sable jaune. »

Le bonze jette un peu de terre sur la tombe et reprend : « Le Ciel s'incline vers le Nord-Ouest, la Terre s'incline vers le Sud-Est, le solitaire a mis du sable à l'endroit où il en manquait, sur le monticule funéraire. Ainsi complété, il subsistera pendant mille ans, indestructible comme la montagne<sup>64</sup>. »

Le père repose désormais en paix. Les enfants ont la satisfaction d'avoir accompli leurs devoirs de piété filiale. Pour eux, l'âme du père continue toujours à vivre dans la famille. Elle est présente dans sa Tablette funéraire.

Après les cérémonies du « Thanh Phan » (Inhumation accomplie) et du « Phan Khôc » (Derniers Pleurs), la Tablette du défunt est transportée en procession à sa maison et déposée sur l'autel des Ancêtres.

Durant vingt et un jours consécutifs, les enfants font des offrandes et allument des baguettes d'encens en l'honneur de leur père défunt. Au cinquantième jour de l'inhumation, ils vont prier à la pagode pour le repos de son âme. Au centième jour, ils procèdent à la Cérémonie de la « Paix du cœur » (Tê Ngu), au cours de laquelle le fils aîné fait les invocations suivantes après avoir accompli trois sacrifices : « Que l'âme de mon père veuille bien descendre des régions supérieures pour résider dans la

64. *Ibid.*, p. 79.

Tablette», et puis : « Que l'âme de mon père veuille bien monter des régions inférieures pour résider dans la Tablette. » A l'issue de cette cérémonie, l'Ame en soie blanche qui a été mise à côté de la Tablette est retirée de l'Autel et enterrée dans un endroit jugé convenable.

L'explication du « Tê Ngu » se trouve dans le « Cérémonial familial » (Tho Mai Gia Lê) : « Les enfants, voyant que le corps du défunt est retourné à la terre, et ne sachant pas où l'âme est allée, sont remplis de douleur et de troubles à ce souvenir. Pour recouvrer la paix du cœur, il faut sacrifier trois fois dans la période déterminée pour cette cérémonie<sup>65</sup>. »

Les Rites funéraires ont pris fin. Mais les enfants continuent à porter le deuil de leur père. Au premier anniversaire, ils quittent une partie de leurs vêtements de deuil dans une cérémonie appelée « Tiêu Tuong ». Une autre cérémonie, « Dai Tuong », aura lieu au deuxième anniversaire qui mettra fin en pratique au deuil. Cependant les enfants garderont encore leur turban blanc pendant trois mois. La durée du deuil qui, selon le principe confucéen est de trois ans, est réduite par l'usage à vingt-sept mois<sup>66</sup>.

# N°11- FICHES TECHNIQUES DE PRODUITS UTILISÉS DANS LE TRAITEMENT

## PANNEAU ALVÉOLÉ EN CARTON

---

- Autres noms : alvéolé; honeycomb; carton alvéolé; honeycomb panel; carton de montage; mount board; panneau de montage; mounting panel

- Catégories : Cartons; Panneaux

- Description : les panneaux alvéolés en carton sont constitués d'un cœur en carton alvéolé revêtu, sur chacune de ses faces, d'un carton pouvant être de différentes nature (papier kraft, carton de qualité «conservation» ou muséum, etc.). De cette structure résulte des panneaux alliant à la fois rigidité et légèreté.

Ainsi, il existe des panneaux alvéolés entièrement constitués de carton de qualité «archives», tels que les panneaux de montage alvéolés Archivart® Tycore® (fiche P0095), les Honeycomb Panels de Preservation Equipments Ltd. ou encore les panneaux légers «Nid d'abeille» offerts par la compagnie Stouls. Ces produits sont décrits par leurs fabricants et fournisseurs comme étant fabriqués à partir de pâtes chimiques non acides et contenant une réserve alcaline de carbonate de calcium (pour en savoir davantage sur les restrictions concernant la réserve alcaline, consulter la section «Analyses»). Ces produits ont un pH légèrement alcalin et les adhésifs entrant dans leur fabrication sont neutres.

Toutefois, il existe aussi des panneaux alvéolés en carton constitués de divers matériaux. La compagnie Pactiv Corporation (fiche F0039) offre des panneaux alvéolés entièrement constitués de carton dont les cartons de recouvrement sont offerts en différentes couleurs, soit le blanc, le noir et le beige, c'est-à-dire la couleur du papier kraft (fiche P0074). La compagnie MuseuM Service Corporation (fiche F0072) propose des panneaux dont le cœur alvéolé est en carton et ayant différents recouvrements, tels les cartons de qualité «conservation» et les cartons muséum ou le carton mousse.

Enfin, on trouve dans le commerce des panneaux dont le cœur est en aluminium et le recouvrement en fibre de verre de même que des panneaux alvéolés entièrement composés d'aluminium (fiche P0287) ou de plastique (fiche P0396).

- Utilisation :

Fabrication : boîtes et contenants; Fabrication : supports; Mise en exposition; Mise en réserve; Montage et encadrement

Les panneaux alvéolés en carton de qualité «archives» peuvent être employés pour un usage à long terme avec tous les types de biens culturels et peuvent être utilisés tant pour la mise en exposition que pour la mise en réserve. Ces panneaux peuvent ainsi servir à fabriquer des supports destinés au montage des œuvres constituées de matériaux organiques, par exemple les textiles plats ou les œuvres d'art sur papier de grande dimension. Ces panneaux peuvent également être employés pour confectionner des contenants destinés à la mise en réserve ou au transport des mêmes matériaux. Enfin, ils peuvent être utilisés à titre de dos protecteur dans tous les types d'encadrements, notamment pour l'encadrement des peintures.

Pour leur part, les panneaux alvéolés en carton qui ne sont pas de qualité «archives» peuvent être employés pour un usage à long terme, mais uniquement avec les biens culturels qui ne sont pas sensibles à l'acidité du produit. Par exemple, ces panneaux peuvent servir pour fabriquer des supports destinés au montage des matériaux tels que le bois, le verre et la céramique. Enfin, ils peuvent être employés pour confectionner des contenants destinés au transport des biens culturels. Toutefois, il est recommandé d'isoler le bien culturel du panneau alvéolé à l'aide d'un matériau barrière.

Il est important de se rappeler que, lorsqu'ils sont employés pour un usage à long terme, les panneaux alvéolés en

carton qui ne sont pas de qualité «archives» ont une durée de vie limitée. En effet, les éléments acides présents dans ces cartons s'acidifient progressivement, ce qui cause la détérioration des panneaux alvéolés eux-mêmes. De plus, les produits qui ne sont pas de qualité «archives» étant moins onéreux, il est parfois proposé de les recouvrir d'un matériau neutre et de les employer pour un usage de longue durée. Cependant, à très long terme et bien que le matériau de recouvrement soit initialement neutre, les éléments acides présents dans les panneaux alvéolés contamineront peu à peu le recouvrement neutre pour finir par atteindre les biens culturels qui seraient en contact direct avec l'un de ces produits. C'est pourquoi il est recommandé d'employer les panneaux alvéolés qui ne sont pas de qualité «archives» pour un usage à court terme seulement.

Parce qu'ils allient rigidité et légèreté, les panneaux alvéolés en carton de qualité «archives» sont tout particulièrement recommandés pour le montage des documents de grands formats, tels que les dessins, les estampes, les cartes et les plans. En effet, ces derniers ont particulièrement besoin d'être convenablement supportés par une armature rigide. Le montage d'un document de grande dimension sur un carton rigide permettra d'éviter les affaissements, les distorsions et le stress dimensionnel du support de l'œuvre, lesquels sont susceptibles de produire le craquelage puis l'écaillage de la couche picturale de l'œuvre.

Mise en garde:

- Parce que ces panneaux de montage sont constitués de carton, ils peuvent être sujets à des variations dimensionnelles causées par d'importantes fluctuations de la température et de l'humidité relative (fiche B0080).

- Mode d'emploi : les panneaux alvéolés en carton peuvent être coupés avec un couteau à lame rétractable bien affûtée ou une scie circulaire (lame pour le contreplaqué ayant de fines dents) ou encore une scie à ruban. L'emploi d'une scie laissera le rebord des panneaux pelucheux, mais l'utilisation d'un papier de verre très fin permettra de poncer les coupes.

Si les composants du panneau alvéolé sont de qualité «archives», les documents de grande dimension peuvent être marouflés directement sur le panneau. Ils peuvent également être montés à l'aide de charnières de papier japonais (fiche P0161) disposées sur le pourtour de l'œuvre puis repliées à l'arrière du panneau alvéolé.

Pour les œuvres dont le format excède les dimensions courantes de ces panneaux, il est possible d'assembler deux ou plusieurs panneaux (voir fiche B0530).

Pour des exemples de montage sur panneaux alvéolés en carton, voir les fiches B0529, B0530 et B0531.

- Analyses : concernant le rôle de la réserve alcaline, il est important de se rappeler que cette dernière offrirait non pas une meilleure protection des œuvres contre la pénétration des polluants extérieurs, mais une plus grande longévité aux produits qui en sont imprégnés (fiche B0139).

En ce qui concerne l'usage d'un produit contenant une réserve alcaline pour la conservation des collections photographiques, des recherches récentes tendent à démontrer que l'emploi de ce type de produit ne serait pas préjudiciable à la mise en exposition ou à la mise en réserve des collections photographiques. Cependant, le contenu en carbonate de calcium ou en carbonate de magnésium du matériau utilisé ne devrait pas dépasser 2 % et la réserve alcaline devrait être distribuée uniformément au sein du produit (fiche B0484). En contrepartie, tout produit (papier, plastique, etc.) destiné à la mise en exposition ou à la conservation à long terme des collections photographiques, tous types de supports confondus, devrait idéalement avoir passé le Photographic Activity Test (PAT) (fiches B0246 et B0484).

Pour ce qui est de la conservation des textiles protéiques tels que la laine et la soie, l'usage de produits contenant une réserve alcaline est déconseillé (fiche B0149). Ces fibres textiles sont sensibles aux alcalis (fiche B0272).

## PAPIER JAPONAIS

---

-Autres noms : Washi; Kozo; Mitsumata; Gampi; papier Japon; Japanese paper

- Description : Les papiers japonais utilisés dans le domaine de la conservation préventive sont traditionnellement et principalement fabriqués à la main. Constitués de fibres cellulosiques issues du bois de certaines variétés d'arbustes, les Washi (wa : «japonais»; shi : «papier») sont principalement produits à partir des essences de

mûriers que sont le Kozo, le Mitsumata et le Gampi. Les papiers fabriqués à partir du Kozo représentent près de 80 % de l'ensemble de la production des papiers japonais employés en conservation préventive. Cultivé annuellement, le Kozo est constitué de longues fibres et donne généralement des papiers forts et résistants. Pour leur part, le Mitsumata et le Gampi sont des essences végétales plus rares. Aussi les papiers manufacturés à partir de ces arbustes sont-ils plus onéreux. Le Mitsumata donne habituellement des papiers brillants, plus denses et bruyants au froissement, alors que le Gampi produit des papiers fins, transparents et plutôt lustrés. En fonction du traitement des fibres, du choix de l'essence végétale privilégiée et de la fabrication elle-même, ces caractéristiques peuvent varier et les papiers différer tant du point de vue de la couleur (blanc cassé, doré, jaune clair, crème, etc.) que de l'épaisseur ou de la texture.

- Procédés de fabrication :

Les papiers japonais utilisés en conservation préventive sont d'excellente qualité. Leur procédé de fabrication traditionnel consiste, dans un premier temps, à faire bouillir les tiges écorcées dans une solution alcaline. Ce traitement permet d'éliminer pratiquement toute la lignine des fibres. Composés à l'origine de cendres de bois ou de pailles de riz, les alcalis servant aujourd'hui à faire bouillir les tiges des arbustes sont le plus souvent l'hydroxyde de sodium (NaOH) ou le carbonate de sodium (Na<sub>2</sub>CO<sub>3</sub>). Enfin, certains alcalis, comme le carbonate de sodium, se lient aux fibres et se comportent comme une réserve alcaline. Les papiers japonais fabriqués de cette manière ont donc un pH nettement alcalin. Dans un second temps, les tiges bouillies sont nettoyées puis réduites en fibres. Disposées dans une solution aqueuse à laquelle est ajouté un extrait végétal, les fibres sont ensuite recueillies dans une forme et les feuilles constituées. Provenant de la racine d'une plante, le Tororo-aoï, l'extrait végétal a pour fonction de maintenir les fibres en suspension dans la solution, ce qui facilite du coup la mise en forme du papier. Noter qu'aucun agent de collage ou d'encollage n'est incorporé à ces papiers, ni dans la masse de la suspension de fibres, ni non plus à la surface de la feuille de papier une fois qu'elle est séchée.

Bien que les techniques traditionnelles de fabrication de ces papiers aient perduré au Japon, le Washi est également manufacturé industriellement de nos jours. Il est donc offert en rouleaux et peut parfois être fabriqué à partir d'un mélange de fibres de Kozo et de pâte chimique ou contenir une réserve alcaline de carbonate de calcium.

Voir la section «Analyses» pour plus de détails concernant les procédés de fabrication et leurs conséquences sur la permanence et la durabilité des papiers japonais.

- Matériaux: Fabrication traditionnelle : fibres de mûriers japonais, principalement le Kozo, le Mitsumata et le Gampi;

- Fabrication industrielle : fibres de mûriers parfois en mélange avec une pâte chimique.

- Couleurs: Nombreuses nuances variant entre le jaune clair, le doré, le blanc cassé, le crème, en fonction de l'essence végétale et de l'alcali utilisé pour bouillir les fibres.

- pH: Le plus souvent neutre. Dépendamment de l'alcali utilisé pour bouillir les fibres, le pH peut varier entre 7,0 et 9,0.

- Utilisation : Mise en exposition; Montage et encadrement

Dans le domaine de la conservation préventive, les papiers japonais servent essentiellement à fabriquer les charnières entrant dans le processus de montage des œuvres en vue de leur mise en réserve ou de leur mise en exposition. Cependant, le papier japonais est plus fréquemment utilisé pour la restauration des papiers, notamment pour le doublage et la réparation des œuvres graphiques ou l'installation de fausses marges destinées à mettre sous tension un document.

-Mode d'emploi :

Fabrication de charnières : La fabrication des charnières doit obéir à certaines règles de base. D'abord, le choix du papier japonais dépend de l'épaisseur du papier du document dont on doit effectuer le montage. Un document épais nécessitera l'usage d'un papier japonais d'une épaisseur inférieure à celle de l'œuvre, mais il devra être suffisamment fort pour maintenir convenablement cette dernière. Selon le format du document, il y aura deux charnières au minimum placées au verso de la bordure supérieure de l'œuvre. Si cette bordure présente des dégradations ou tout élément que les charnières pourraient masquer, alors il faudra installer celles-ci autre part. Enfin, les charnières seront découpées de façon que les pontuseaux se trouvent à la verticale. L'information

relative aux méthodes de pose de charnières est décrite aux fiches B0103 et B0106.

Enfin, certains fabricants/fournisseurs proposent les Dry Tear Japanese Hinging Paper. Ces feuilles de papiers japonais présentent des bandes de papier facilement détachables à sec avec les mains. Les pièces de papier nécessaire à la réparation d'un document ou à la fabrication d'une charnière peuvent donc être préparées sans couper ni mouiller le papier.

- Analyses : Les résultats d'analyses réalisées sur le pH et la composition de nombreux papiers japonais sont exposés dans la fiche B0176. Dans l'interprétation de ces données, il faut tenir compte de ce que la permanence et la durabilité d'un papier japonais sont directement liées au procédé de fabrication de celui-ci et à la préparation des fibres. Aussi, la présence de débris ligneux provenant d'une mauvaise préparation des tiges de mûrier ou d'un mélange associant des fibres de mûrier et une pâte de bois non chimique, comme les pâtes mécaniques ou mi-chimiques, peut compromettre la permanence du papier et doit être prise en considération au moment de choisir ce dernier.

Selon la fiche B0178, au moment de faire bouillir les tiges de mûrier, l'usage de cendre de bois ou de pailles de riz ou encore de carbonate de sodium, qui sont des alcalis faibles, serait moins dommageable pour les fibres cellulosiques que l'emploi d'hydroxyde de sodium ou de calcium, qui sont des alcalis forts. Les papiers préparés avec ces derniers seraient moins résistants. Enfin, toujours selon la même source, le pH des papiers, généralement situé entre 7,0 et 9,0, tend à diminuer légèrement en cours de vieillissement artificiel. Le pH demeurerait cependant suffisamment élevé après vieillissement pour assurer la stabilité des papiers dans le temps.

## N°12 - LA RESTAURATION AU VIETNAM

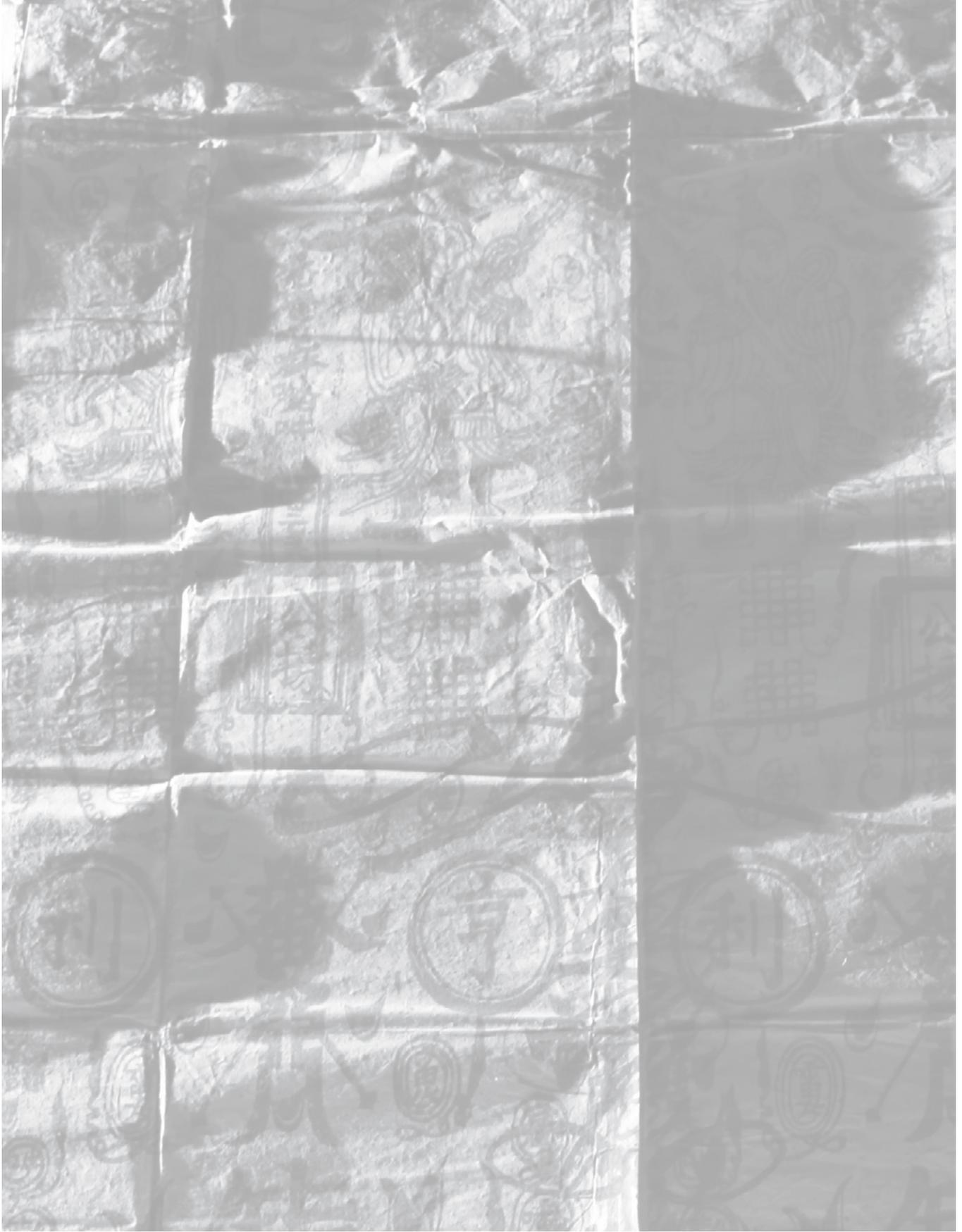
Préalablement à l'établissement de propositions de traitement, il semblait essentiel de se pencher sur la question de la conservation telle qu'elle est pratiquée dans le pays d'origine de l'objet.

Il s'avère qu'au Vietnam il n'existe pas de réelle tradition liée à la conservation du patrimoine culturel au sein d'institutions et que cette préoccupation, apportée par les colons français, soit relativement récente. Il apparaît alors évident qu'il en soit de même pour le domaine de la conservation-restauration. En effet, il n'existe à l'heure actuelle aucune formation ou école spécifique pour l'enseignement de cette discipline dans ce pays, et les personnes exerçant ce métier que j'ai rencontrées lors de mon séjour, sont issues des Beaux-arts, d'écoles d'Arts-appliqués ou encore, ont effectué des études purement théoriques en histoire de l'art ou sciences sociales. Si l'on prend l'exemple du Musée d'Ethnographie du Vietnam d'Hanoi, des professionnels et spécialistes (principalement français) sont régulièrement invités, notamment dans le domaine de la conservation préventive. Ainsi, le personnel se spécialise progressivement, en parallèle de l'exercice de sa fonction, par le biais de collaborations avec des experts et par l'intermédiaire de courtes formations au sein de l'institut ou à l'étranger (principalement en France, au Japon et aux Etats-Unis), lors de « stages » tels que ceux proposés par l'UNESCO. Au vu de l'histoire du pays (Hanoi étant un ancien protectorat français) et du fait que le musée est né en 1997 d'une collaboration française, ce lien étroit à l'ancien pays colonisateur semble peu surprenant. On peut alors constater que, contrairement par exemple au Japon, il n'y a pas au Vietnam de tradition vis-à-vis de la pratique de la conservation-restauration et que celle-ci tend à se baser sur un modèle et une conception occidentale. Cette dernière, pour sa part, voudrait aujourd'hui viser à la définition d'une éthique, de critères, et de normes techniques internationales, et donc à une sorte d'uniformisation de la profession en s'appuyant sur une réflexion d'échange et d'ouverture<sup>(1)</sup>.

---

(1) À l'heure actuelle, on tend vers une uniformisation et une réflexion commune sur le métier par le biais d'organismes tels que l'ICCROM (Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels), l'I.C.O.M. (International Council of Museums) et l'E.C.C.O. (European Confederation of Conservator-restorers).





## BIBLIOGRAPHIE :

### Ouvrages généraux

Collectif, *Le Petit Larousse Illustré*. Édition 2010. Larousse, 2009.

### Document d'archives

Chorin L., « L'exposition Missionnaire Vaticane - Premières impressions », 1925, archives des missions étrangères de Paris, Consulté en ligne le 28/11/2011 au lien suivant :

<http://archives.mepasie.org/bulletin-des-missions-etrangeres/1-8217-exposition-missionnaire-vaticane-1>

Claverie, F., "L'arbre à papier du Tonkin", *Bulletin économique de l'Indochine (BEI) n°13*, janvier 1903, ed. Schneider, Hanoi, (p.821-830).

Claverie, F., "L'arbre à papier du Tonkin - Suite", *Bulletin économique de l'Indochine (BEI) n°25*, janvier 1904, ed. Schneider, Hanoi, (p.75-88).

Crevost, Ch., "La fabrication annamite du papier", *Bulletin économique de l'Indochine (BEI) n°60*, janvier-avril 1907, ed. Schneider, Hanoi, (p.789-797).

Crevost, Ch., « Sur quelques matières végétales à papier de l'Indochine », *Bulletin économique de l'Indochine (BEI) n°123*, janvier-avril 1917, ed. Schneider, Hanoi, (p.117-122).

Crevost, Ch. *Catalogue Des Produits De l'Indochine*. Gouvernement général de l'Indochine, Direction des services économiques, 1921.

Crevost, Ch. et Lemaire, C., *Catalogue des produits de l'Indochine – Tome II plantes et produits filamenteux et textiles*, Gouvernement général de l'Indochine, Direction des services économiques, 1921.

Durand M. E., «Le savoir mourir en Annam», 1914, archives des missions étrangères de Paris, Consulté en ligne le 20/11/2011 au lien suivant :

<http://archives.mepasie.org/annales-des-missions-etrangeres/le-savoir-mourir-en-annam>

Ouvrage collectif, *Les Missions catholiques - Bulletin hebdomadaire illustré de l'Œuvre de la propagation de la foi*, Lyon, 1914.

Ouvrage collectif, *Les Missions catholiques*, Tome 78, janvier-décembre, Paris, 1936.

## Ouvrages spécialisés

- Brandi, Cesare. *Théorie De La Restauration*. Allia, 2011.
- Cardin, D., «Guide des teintures naturelles», édition Belin, 2003.
- Dumoutier, Gustave. *Le Rituel Funéraire Des Annamites, Étude D'ethnographie Religieuse, Par Gustave Dumoutier*. Impr. de F.-H. Schneider, 1904.
- Durand, Maurice M. *Imagerie Populaire Vietnamiennne*. Ecole française d'Extrême-Orient, 2011.
- Durand, Maurice M. *Technique et panthéon des médiums vietnamiens (Đông)*. École française d'Extrême-Orient, 1959.
- Fanchette, Serge. *A La Découverte Des Villages De Métier Au Vietnam*. Ird Orstom, 2009.
- Faure, Bernard. *La Mort Dans Les Religions d'Asie*. Flammarion, 1993.
- François, Thierry. *Amulettes De Chine Et Du Viet-nam : Rites Magiques Et Symboliques De La Chine Ancienne*. Le Leopard d'Or, 1990.
- Garcia, Luc, *Quand les missionnaires rencontraient les Vietnamiens (1920-1960)*. KARTHALA Editions, 2008.
- Huard, Pierre. *Connaissance Du Viêt-Nam*. Imprimerie Nationale, 1954.
- Hunter, Dard. *Papermaking, the History and Technique of an Ancient Craft, by Dard Hunter. 2nd Edition*, 1947.
- Lai, Joseph Nguyen Huy. *La Tradition Religieuse Spirituelle Et Sociale Au Vietnam*. Beauchesne, 1997.
- Landes, M. *Notes Sur Les Moeurs Et Les Superstitions Populaires Des Annamites*. Imprimerie du Gouvernement, 1882.
- Levillain Agnès, Markarian Philippe, et Al., *La conservation préventive des collections*, OCIM, Musées des Techniques et Cultures comtoises, 2002
- Louis-Hénard, Nicole. *Villages Et Villageois Au Tonkin*. Musee Dpt Albert Kahn, 2007.
- Nguyễn, Khắc Viện. *Vietnam, L'artisanat Créateur*. Agence de coopération culturelle et technique, 1983.
- Nguyễn, Văn Huyền. *Le Culte Des Immortels En Annam / Nguyen Van Huyen*. Hanoi :: Imprimerie d'Extreme-Orient, 1944.
- Oger, Henri, réédition et préface d'Olivier Tessier et Philippe Le Faillé. *Introduction Générale à L'étude De La Technique Du Peuple Annamite*. Ecole française d'Extrême-Orient, 2009.

Oger, Henri. *Introduction générale a l'étude de la technique du peuple annamite: essai sur la vie matérielle les arts et industries du peuple d'annam*, Geuthner, 1908.

Shucun W., *Paper Joss – Deity Worship Through Folk Prints*, New World Press, s.d.

Wunenburger, Jean-Jacques, *Le Sacré*, 6e édition. Presses Universitaires de France - PUF, 2009.

## Catalogues

Airaud, Stéphanie, Elarbi, Stéphanie, et V.-M. Musée d'art contemporain du Val-de-Marne (Vitry-sur-Seine.) "Date limite de conservation". Vitry-sur-Seine, 2009.

Ouvrage collectif sous la direction de Yannick Essertel, *Objet des terres lointaines – Histoire de la vie des missionnaires dans les collections du musée des Confluences*, Silvana Editorial, Milan, 2011.

Ouvrage collectif sous la direction de Vassilis Zidianakis, - *RRRIPP!! Paper Fashion*, Athens, Éditions d'ATOPOS, 2007.

Thierry, S., « Les offrandes votives en papier », *Rites de la mort - exposition du Laboratoire d'ethnologie du Muséum d'histoire naturelle... Musée de l'homme*, Paris Musée de l'homme, Paris, 1979.

## Articles et périodiques

Bouyer, Ève. "Quelques pistes de réflexion sur la restauration perceptible des vases céramiques antiques." *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art*, no. Hors-série (November 17, 2010). <http://ceroart.revues.org/1618>.

Collectif, « Exposer le sacré - points de vue de conservateurs », *Arts sacrés* n°13, sept.-oct. 2011.

Collectif, *Le débat - Le moment du quai Branly*, n° 147, novembre-décembre 2007, Gallimard.

May, Roland. "Patrimoine(s) et Conservation-Restauration(s)." *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art*, no. 4 (2009). <http://ceroart.revues.org/1235>.

Nguyen Thi-Phuong, et *Al.*, Effets de gommes à effacer sur la cellulose du papier, actualités de la conservation, n°19, Paris, BnF, 2003

Philippot, Paul. "Finalement, c'est une question de conscience..." *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art*, no. Hors-série (2010). <http://ceroart.revues.org/2051>.

Rolland-Villemot, Bénédicte. "Les spécificités de la conservation-restauration des collections ethnographiques." *Lettre de l'OCIM* n°56, 1998.

Thuat V H, « Amulets and the Marketplace », *Asian Ethnology*, Vol. 67, n°2, Nanzan Institute for Religion and Culture, 2008.

Verbeeck-Boutin, Muriel. “De l’axiologie.” *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d’Objets d’Art*, no. 4, 2009. <http://ceroart.revues.org/1298>.

## Mémoires

Maire, Aline, *De la réparation à la restauration d’un masque Mossi pour sa survivance. Mémoire de fin d’études DNSEP – Option Art, Mention Conservation-Restauration*, Ecole Supérieure d’Art d’Avignon, 2009.

Remazeilles, Elodie, *Étoffe de papier, vêtements éphémères. Etude et restauration de trois robes en papier de Paco Rabanne provenant du musée de le Mode et du Textile - Etude de l’impact de traitements humides sur un papier laminé et gaufré*, Institut National du Patrimoine, 2010.

## Fiches et notes techniques :

Pérard, Céline, *Le dépoussiérage*, fiche pratique de la BNF, 2003.

Pérard, Céline, *Le gommage*, fiche pratique de la BNF, 2003.

“Notes de l’ICC 11/4,” *Colle d’amidon de blé*, (1993), Consulté en ligne le 15/03/2012: <http://www.cci-icc.gc.ca/publications/notes/11-4-fra.aspx>

“Notes de l’ICC 2/1,” *Filtres ultraviolets*, (1994) Consulté en ligne le 15/03/2012: <http://www.cci-icc.gc.ca/publications/notes/2-1-fra.aspx>.

“Notes de l’ICC 11/2,” *La mise en réserve des œuvres sur papier* (1995), Consulté en ligne le 15/03/2012: <http://www.cci-icc.gc.ca/publications/notes/11-2-fra.aspx>.

“Notes de l’ICC 11/3,” *Vitrage d’encadrement pour les œuvres sur papier* (1996), Consulté en ligne le 15/03/2012: <http://www.cci-icc.gc.ca/publications/notes/11-3-fra.aspx>.

## Code :

Ecco, code de déontologie - *La profession de conservateur-restaurateur, code d’éthique et formation*, Consulté en ligne le 15/10/2011 sur le site de la FFCR : [http://www.ffcr.fr/ffcr\\_download/referentiels/ecco.pdf](http://www.ffcr.fr/ffcr_download/referentiels/ecco.pdf)

## CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Les photographies et schémas présents dans ce document sont réalisés par Salomé Gilles ou issus des sources suivantes :

P. 22 : Collectif, «Les Missions catholiques», Tome 78, de 1936,

P. 23 : Collectif, «Bulletin hebdomadaire de l'Oeuvre de la propagation de la foi» de 1914,

P. 27-28 : DUMOUTIER G., Le Rituel Funéraire Des Annamites, Étude D'ethnographie Religieuse, 1904.

P. 32 : «Museum of International Folk Art» de Santa Fe <http://www.internationalfolkart.org/eventsedu/education/seldomseen/asiansection.html>, consulté le 05/09/2011

P. 41 et 98 : Cause à effets  
<http://causeaffects.com/environnement/chut-on-recycle-breve/>,

P. 99: VNP  
<http://vietnam.vnanet.vn/VNP/fr-FR/13/35/35/18576/Default.aspx>