



ETUDE DE CONSERVATION- RESTAURATION D'UN SABRE COURT JAPONAIS WAKIZASHI

Mémoire de second cycle
Diplôme National Supérieur Expression Plastique
Options Art, Mention Conservation-Restauration
Année 2025

Etude de conservation-restauration d'un sabre court japonais *wakizashi*

Mya Nguyen

Direction de projet : Camille Benecchi

Enseignante à l'Ecole Supérieure d'Art d'Avignon, Restauratrice d'objets ethnographiques

Direction de mémoire : Gaspard Salatko

Enseignant à l'Ecole Supérieure d'Art d'Avignon, Docteur en anthropologie sociale et ethnologie

Référentes Institutionnelles:

Daria Cevoli

Responsable des collections Asie au Musée du quai Branly – Jacques Chirac

Elsa Debiesse

Chargée de la conservation-restauration au Musée du quai Branly – Jacques Chirac



Diplôme National Supérieur d'Expression Plastique
Option Art, Mention Conservation – Restauration
Année 2025

Remerciements

Je tiens d'abord à exprimer ma gratitude envers le Musée du quai Branly – Jacques Chirac pour m'avoir accordé leur confiance et avoir rendu cette collaboration possible. Merci plus particulièrement à **Elsa Debiesse, Daria Cevoli** et **Sarah Puech**.

Un grand merci à mon directeur de mémoire, **Gaspard Salatko** pour la compréhension dont il a fait preuve durant ces deux années pourtant difficiles, pour sa patience, son soutien continu, et pour la confiance qu'il a eue en mon travail depuis le début.

Merci aussi à ma directrice de projet, **Camille Benecchi** pour le suivi de cette étude, pour toutes les suggestions qu'elle m'a adressées, pour les contacts qu'elle m'a partagés, ainsi que pour l'expérience dont elle m'a fait bénéficier.

Je remercie également l'ensemble de l'**équipe pédagogique et administrative de l'Ecole Supérieure d'Art d'Avignon**, pour leur bienveillance, leur gentillesse, ainsi que pour tous les projets mis en place au fil des ans. Merci à **Sylvie Nayral**, pour l'accompagnement de ces deux dernières années.

Je tiens par ailleurs à exprimer ma reconnaissance envers tous les professionnels qui se sont rendus disponibles pour répondre à mes (nombreuses) questions :

Jacques Rebière, Yurie Halchak, Christian Binet, Francesca Levey, Linsly Boyer, Rachel Parikh, Ford Hallam, Pauline Chaurrand, Violaine Blaise, Emilie Blanc, Blandine Hamon, Philippe Guyot, Michel Folzan, Françoise Collanges, Lee Seugmin

Merci aussi à ceux qui ont accepté de partager leur passion avec moi, et notamment à **Yves Rolland**, à **Max**, et à **Jean**. J'espère que ce n'est que le début de nos échanges !

Pour toute l'expérience qu'elles m'ont donnée, merci beaucoup aux personnes qui m'ont accueillie en stage durant ces trois dernières années, et particulièrement à **Camille Senepin**, qui m'a permis d'étudier la collection de sabres japonais du Musée des Confluences pendant deux mois.

Je remercie enfin **ma famille**, et tout particulièrement ma mère pour son soutien indéfectible et ses paroles rassurantes quand je pensais ne pas y arriver ; mon père pour m'avoir initiée à la culture japonaise et avoir fait naître ma passion de longue date pour les sabres ; mon petit frère pour toutes ses petites attentions ; mes grands-parents et leur bienveillance; et *ông nôi*, qui m'a transmis son amour pour le continent asiatique et qui n'aura pas l'occasion de voir l'aboutissement de ce travail.

A toute la **promotion Diana Prince**, en particulier à Charlotte ma colocataire de salle à l'humour douteux ; Grégoire, distributeur de câlins et fournisseur officiel de tablette; Paul, toujours à la rescousse en cas de problème; Kavitha, miss internationale et cuisinière officielle de la promo ; et Sébastien pour tout ce qu'on a partagé en trois ans.

Une pensée à Mr SIBU, Mme GUIGNOT et Mr THOMASO qui m'ont insufflée la passion de l'histoire, de la philosophie, et de l'apprentissage, et qui m'ont encouragée à continuer mon chemin.

Note à l'attention du lecteur

Convention d'écriture

La romanisation des termes vernaculaires japonais s'est faite selon la transcription Hepburn modifiée. Les voyelles longues sont ainsi indiquées par un accent circonflexe (ex : Tōkyō), les consonnes doubles sont transcrites par un redoublement de la lettre latine (ex : bokken) et la nasale finale est écrite comme un *n*. Chaque terme vernaculaire est accompagné de son écriture en japonais, lorsqu'elle est connue, ainsi que de sa traduction en français, entre guillemet, si elle existe.

A noter : les sources consultées pour le vocabulaire spécialisé ne suivant pas nécessairement ces règles de transcription, il est possible que certains termes ne suivent pas la transcription Hepburn modifiée.

Les dates des périodes historiques et des règnes sont indiquées entre parenthèse lors de la première mention.

Traductions

Les traductions des textes en langue étrangère ont été réalisées par moi-même, ou à l'aide de l'intelligence artificielle. Dans ce cas, l'IA utilisée sera précisée.

Crédits photographiques

Sauf mention contraire, l'ensemble des photographies et schémas présentés dans ce mémoire sont attribués à l'auteure avec le copyright suivant : ©ESAA / Mya Nguyen

Abréviations

MqB – JC : Musée du quai Branly – Jacques Chirac

MFA : Museum of Fine Arts Boston

V&A : Victoria & Albert Museum

HR : Humidité relative

UNESCO : Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture

LPBC : "Loi de Protection des Biens culturels" (*bunkazai hogo hō*)

ESAA : Ecole Supérieure d'Art d'Avignon

Table des matières

Remerciements.....	4
Note à l'attention du lecteur.....	5
Table des matières.....	6
Glossaire.....	9
Introduction.....	22
Partie 1 : Un objet situé au sein d'une institution.....	28
1.1. Présentation de l'objet d'étude.....	28
<i>La première observation de l'objet.....</i>	<i>28</i>
<i>Une collection de sabre liées à l'histoire du MqB - JC.....</i>	<i>29</i>
<i>Demande du musée.....</i>	<i>31</i>
1.2. Sabre japonais dans les collections françaises.....	31
<i>Des descriptions lacunaires.....</i>	<i>32</i>
<i>Des mises en exposition qui peuvent questionner.....</i>	<i>33</i>
<i>Des sabres non présents.....</i>	<i>34</i>
1.3. L'embaras autour de la restauration des sabres japonais.....	35
<i>Prendre compte des exigences de préservation matérielle.....</i>	<i>35</i>
<i>Prendre compte des exigences de préservation conceptuelle.....</i>	<i>37</i>
<i>Les enjeux de la conservation : entre éthique française et pratiques japonaises.....</i>	<i>38</i>
<i>La question de législation.....</i>	<i>39</i>
Partie 2. Identification, description, dénomination.....	41
2.1. La typologie de l'objet.....	41
2.2. Le sabre japonais comme un assemblage.....	43
2.3. Choix de terminologie.....	44
<i>La distinction omote 表 / ura 裏.....</i>	<i>45</i>
2.4. Synthèse technico-matérielle.....	47
<i>A) La lame.....</i>	<i>47</i>
<i>B) La garde.....</i>	<i>53</i>
<i>C) La poignée.....</i>	<i>59</i>
<i>D) Le fourreau.....</i>	<i>70</i>
<i>Synthèse.....</i>	<i>78</i>
Partie 3. Biographie de l'objet.....	80
3.1. Une biographie lacunaire.....	80
<i>Parcours de l'objet depuis sa patrimonialisation.....</i>	<i>80</i>
<i>Un caractère lacunaire.....</i>	<i>82</i>
3.2. Un parcours mouvementé.....	84
3.3. Des interventions postérieures à la création de l'objet.....	86
3.4. Un contexte d'appréciation spécifique en France durant le japonisme (deuxième moitié du 19e).....	90
3.3. Le bakumatsu (1853 – 1868) et la déchéance des samouraïs au Japon.....	92

Partie 4 : Approche en conservation-restauration.....	97
4.1. Constat d'état d'altération.....	97
A) Altérations d'ensemble.....	97
B) Altérations de la lame.....	98
C) Altérations de la garde.....	100
D) Altérations de la poignée.....	101
E) Altération du fourreau.....	107
F) Diagnostic / pronostic.....	113
4.2. Proposition de traitement située.....	118
A) Rappel du positionnement du MqB-JC.....	118
B) Proposition de traitement.....	119
4.3. Préconisations de conservation.....	130
A) Préconisations de stockage et manipulations.....	130
B) Préconisations environnementales.....	132
Partie 5 : Hypothèse contrefactuelle : une restauration au Japon ?.....	133
5.1. Les considérations japonaises du patrimoine.....	133
A) Evolution législative de la protection du patrimoine.....	133
B) Concernant les sabres japonais en particulier.....	137
C) Des normes d'exposition et d'observation.....	140
5.2. Le cas de la lame.....	142
A) Les enjeux de restauration de la lame.....	142
B) Le choix d'une non-intervention de la lame.....	145
5.3. Pour une proposition de traitement alternative.....	146
A) Une hypothèse contrefactuelle.....	147
B) Critique d'une approche interventionniste.....	148
C) Une conservation-restauration hybride pour un objet hybride.....	150
Conclusion.....	155

Liste des figures

GLOSSAIRE

Image 1 : Schéma précisant les termes vernaculaires associés aux types de monture basiques pour le wakizashi, l'uchigatana et le handachi. ©Carlo Giuseppe Tacchini

Image 2 : exemple d'une paire de menuki katachibori en cuivre représentant des ebi avec incrustation de shakudō pour les yeux © Varshavsky Collection

Image 3: exemple d'un tsuba en maruboshi représentant un panier de chrysanthème. Réalisé au 19^e siècle par Sunagawa. © The Trustees of the British Museum

Image 4 : Principaux termes relatifs à une lame de sabre japonais ©Samurai Museum

PARTIE 1

Image 5 : Vue de l'ensemble du wakizashi 71.1929.14.829.1-2 côté dextre / côté ura

Image 6 : vue de l'ensemble du wakizashi 71.1929.14.829.1-2 côté senestre / côté omote

PARTIE 2

Tableau 1 : distinction entre différentes typologies de sabres japonais selon leur nagasa, en shaku et en cm.

Image 6 : schéma éclaté mettant en évidence l'assemblage d'un sabre japonais au niveau de la poignée et de la garde. ©artpictures.club

Image 7 : Schéma de l'objet avec nom des grandes parties constitutives retenues pour le mémoire

Image 8 : Utagawa Kuniyoshi, 1860. Aspects of the 6 Lucky and Unlucky Days of the Week: Shakku.

Image 9 : Photographie de Kusakabe Kimbei, 1880

Image 10 : Vue de l'ensemble de l'objet côté ura

Image 11 : Vue de l'ensemble de l'objet côté omote

Image 12 : Schéma de la lame avec termes vernaculaires

Images 13 et 14 : lame côté ura (en haut) et omote (en bas)

Image 15 : schéma de la lame avec mesures précises (en cm). A noter : le nagasa (longueur de la lame) a été mesuré sans enlever le habaki et présente donc une marge d'erreur de quelques millimètres.

Image 16 : forme générale (sugata) de type kanmuri-otoshi

Tableau 2 : Composition de l'acier tamahagane selon différentes sources

Image 17 : Schéma mettant en évidence la partie "garde" ainsi que ses éléments constitutifs

Image 18 : Niju-habaki en alliage cuivreux du wakizashi 71.1929.14.829.1-2

Image 19 : Schéma explicatif des différentes parties d'un niju-habaki

Image 20 : Tsuba du wakizashi 71.1929.14.829.1-2, face omote

Images 21, 22, 23, 24 : exemples de tsubas similaires ou identiques visibles dans les archives mentionnées

Images 25, 26 : les deux seppa du wakizashi 71.1929.14.829.1-2

Image 27 : Schéma mettant en évidence la poignée ainsi que ses éléments constitutifs, côté omote

Image 28 : Schéma représentant la poignée et ses matériaux constitutifs, côté omote

Images 29, 30 : poignée du wakizashi 71.1929.14.829. (en haut) côté omote (en bas) côté ura

Images 31, 32 : placages sur les côtés de la poignée (à gauche) vue du côté ura; (à droite) vue du côté omote

Image 33 : Schéma d'une écaille placoïdale ©Encyclopedia Universalis

Image 34 : détail du galuchat du côté omote

Image 35 : détail du galuchat du côté ura

Images 36, 37 : (à gauche) Observation des fibres du tressage s'étant désolidarisées. 200X _ 02/04/24;

(à droite) Observation d'une fibre issue d'un corset en taffeta de soie marron daté de 1860-1869. 200X_11/05/2014.

Images 38 et 39 : Motif de tressage morohinerimaki en jabara-ito et comparaison avec le tressage du wakizashi

Images 40, 41, 42 : Observations en X400 _ 02/04/2024

Image 43 : Schéma mettant en évidence les éléments fuchi (à gauche) et menuki (à droite)

Images 44, 45 : détail fuchi du wakizashi 71.1929.14.829.1-2 côté ura (à gauche) et omote (à droite)

Image 46 : Menuki côté ura

Image 47 : Menuki côté omote

Images 48, 49 : fourreau côté ura (en haut) et omote (en bas) avec termes vernaculaires

Image 50 : Représentation de la molécule d'urushiol

Images 51 et 52 : (à gauche) microphotographie de laque fraîche teintée au bleu de méthylène ; (à droite) illustration schématique de la structure de l'interface de phase de la sève laque.

Image 53 : Schéma illustrant la structure nivelée en grain du film de laque durci

PARTIE 3

Image 54 : Notice historique de l'objet 71.1929.14.829.1-2, réalisée en mars 1981 par C.F et J.K

Images 55 et 56 : à gauche, le tsuba est légèrement penché vers la droite, donnant l'impression que le sabre n'est pas droit. A droite, mise en évidence de la mobilité des pièces de garde avec un ajour de quelques millimètres.

Images 57, 58 : au niveau du contact entre le fourreau et le kojiri, on voit qu'il y a un très léger espace. La laque ne va pas jusqu'au kojiri et ses couches supérieures sont lacunaires à certains endroits.

Images 59, 60 : résidus de vernis sur les éléments métalliques dépassant sur la laque adjacente

Images 61, 62, 63 : mise en évidence d'un vernis hétérogène sur les éléments de la garde par l'observation sous lumière UV

Images 64, 65 : il manque le kashira. On remarque la délimitation très droite de l'extrémité des fils ainsi que la trace d'impact sur le bois en dessous. Par ailleurs l'encrassement délimité confirme l'absence d'un élément.

Image 66 : nombreuses rayures sur la lame qui supposent une abrasion de surface délibérée.

Images 67, 68 : (à gauche) assemblage, torsion et recollage des fils au niveau du menuki; (à droite) retouche picturale sur l'enforme de papier du haut, à gauche sur la photo.

Images 69,70 : comblements visibles des lacunes de la surface laquée

Image 71 : kurigata avec trou en forme de trèfle

Image 72 : Anonyme. Boutique japonaise. Impression albumine colorisée à la main. 20.50 x 26.30.
Numéro PGP R 920.20 ©National galleries of Scotland

PARTIE 4

Image 73 : Vue de l'ensemble de l'objet côté ura

Image 74: Vue de l'ensemble de l'objet côté omote

Images 75, 76, 77 : Schémas de localisation des dégradations de la poignée côté omote

Images 78, 79 : Schémas de localisation des dégradations de la poignée côté ura

Image 80 : Schémas de localisation des dégradations du fourreau

Image 81: positionnement correct permettant d'enlever le habaki

Images 82, 83 : Avant / après l'étape de nettoyage sur un détail de la poignée

Image 84 : Schéma mettant en évidence les sens des tressages supérieurs et inférieurs, ainsi que les sens supposés des tressages lacunaires

Image 85 : schéma représentant le plateau de support et de conservation envisagé

PARTIE 5 :

Image 86 : Frise chronologique montrant l'évolution de la politique patrimoniale du début de l'ère Meiji à la seconde guerre mondiale

Image 87 : Frise chronologique montrant l'évolution de la politique patrimoniale depuis la fin de la seconde guerre mondiale

Image 88 : Schéma récapitulatif des différents statuts pouvant être accordé à un sabre japonais

Image 89 : Exemple d'une exposition correspondant aux normes évoquées. Collection permanente du National Museum de Tōkyō, visité le 18/05/25

Image 90 : Exemple d'une lame conservée dans un shirasaya
Sabre et fourreau, 1590-1615 (production), Tsunahiro de Soshu. Numéro d'accès : M.356:1 to 3-1940.
©V&A

Image 91 : Exemple de l'exposition d'une lame dans son shirasaya et de sa monture avec tsunagi.
Sabre et fourreau, 1590-1615 (production), Tsunahiro de Soshu. Numéro d'accès : M.356:1 to 3-1940.
©V&A

Glossaire

Ce glossaire ne contient que les termes évoqués dans ce mémoire, il ne s'étend pas à l'ensemble des termes relatifs à l'étude des sabres japonais.

Les termes renvoyant à une autre entrée du glossaire sont inscrits en MAJUSCULES.

A

Aka gane : « métal rouge » désigne le cuivre

Aka Kin : alliage d'or et de cuivre utilisé notamment pour les décorations de TSUBA

Amaoi : Renforts métalliques longitudinaux à l'extrémité du fourreau d'un TACHI

Ana : trou, orifice

Ansei no go kakoku karijōyaku : lit. "Traité Ansei des 5 puissances". Désigne les traités d'amitié et de commerce entre le shogunat d'Edo et 5 pays : les Etats-Unis, la Hollande, la Russie, l'Angleterre et la France. Ils sont signés en 1858.

B

Bakufu (幕府) : nom du gouvernement militaire japonais, dirigé par le SHOGUN

Bakumatsu (幕末) : lit. "fin du bakufu". Période s'étendant de 1853 à 1867 et aboutissant à la restauration du pouvoir de l'empereur, dite "Restauration Meiji".

Bo-hi (棒樋) : type de gorge standard creusée dans la lame d'un sabre

Bori (彫) : terme général désignant la sculpture de surface

Boshi (帽子) : hamon visible au niveau du KISSAKI, vers la pointe

Bushi (武士) : lit. "guerrier". Désigne les guerriers professionnels. Durant la période Edo, sa définition se confond avec le terme de SAMOURAÏS

D

Daimyō (大名) : lit. "grand nom". Dès la fin de la période Heian, désigne un riche exploitant rural. A partir du XVI^e siècle, le terme devient juridique et désigne un gouverneur provincial issu de la classe militaire et à la tête d'un domaine HAN

Daishô(大小) : lit. "grand petit". Paire de sabre composée d'un KATANA et d'un WAKIZASHI, portés ensemble à la ceinture. Seuls les SAMOURAÏS avaient le droit de porter le daishô durant la période Edo.

F

Fuchi(縁) : collier décoratif permettant de renforcer la poignée. Il se place à l'extrémité de la poignée, vers le TSUBA.

G

Gendaito(現代刀) : sabres japonais produits après 1876

Gin (銀) : argent (métal)

Gunome(互の目) : motif de hamon caractérisé par la succession d'ondulation semi-circulaires, ou en zig-zag

H

Ha(刃) : partie trempée de la lame formée à partir d'acier très dur, garantissant son tranchant. Elle s'étend du HIRAJI au HASAKI. La trempe différenciée du processus de fabrication impacte la structure cristalline de l'acier de cette partie et permet la formation de martensite.

Han (藩) : unité administrative mise au point par Toyotomi Hideyoshi et désignant un domaine féodal dirigé par un DAIMYÔ. Ce système est aboli en 1871 lorsque le Japon est divisé en préfectures ken 県

Habaki(拵) : petit collier en métal, en une ou deux pièces, souvent décoré, agissant comme un tampon pour le TSUBA et permettant de sécuriser la lame dans le fourreau. Il est placé au niveau du HA-MACHI et MUNE-MACHI de la lame.

Hada(肌) : motif formé en surface de la lame, dépendant des techniques de forge et du nombre de couches créées lors du martelage de l'acier.

Haitorei(廃刀令) : édit adopté en 1876 et interdisant le port du sabre à tous sauf à la police et aux militaires.

Handachi : type de monture intermédiaire entre le buke zukuri et le jindachi zukuri, se caractérisant par la présence d'un KABUTO-GANE plutôt que d'un KASHIRA ainsi que d'un shibabiki, et/ou de l'ensemble AMAOI et SEME sur le tiers inférieur du fourreau. Cette monture est tout de même dotée d'un KURIGATA indiquant que l'arme est portée glissée dans la ceinture à l'image des KATANA et WAKIZASHI.

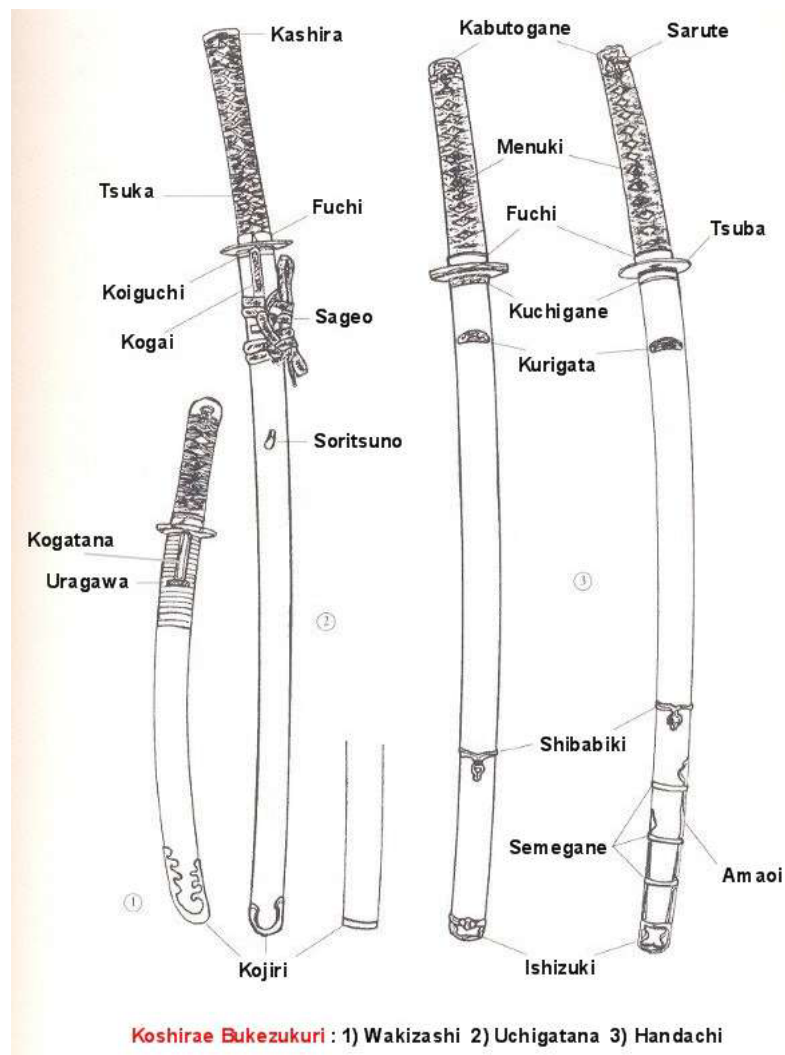


Image 1 : Schéma précisant les termes vernaculaires associés aux types de montures basiques pour le wakizashi, l'uchigatana et le handachi. ©Carlo Giuseppe Tacchini¹

Ha-machi (刃区) : cran délimitant le début du tranchant de la lame et séparant le corps de la lame de la soie, NAKAGO ou tang.

Hamon (刃紋) : Ligne de trempe séparant le HIRAJI du HA, c'est-à-dire qui délimite les structures de perlite ou ferrite de celle de martensite (tranchant de la lame). Cette ligne peut prendre plusieurs formes désignées par des termes spécifiques (SUGUHA, GUNOME, choji, etc.). Elle est dessinée par le forgeron lors de l'application d'argile précédant la trempe tsuchitori 土取.

Hasaki : fil de la lame

Hi (樋) : gorge creusée dans la lame afin d'en réduire le poids, de déplacer son point d'équilibre ou dans un objectif décoratif

¹ Disponible en ligne sur le fil de discussion suivant : <https://www.militaria.co.za/nmb/topic/6503-literal-meaning-of-handachi-applied-to-sword-koshirae/>
Consulté le 18/06/25

Hira-ji (平地): désigne la surface allant du SHINOGI au HA

Hishi-gami : morceaux de papier placés au sein du tressage de la poignée afin de lui donner du volume

Hitsu-ana (櫃孔) : Ouverture dans le TSUBA permettant de faire passer différents éléments. Le terme peut être associé avec un préfixe désignant plus précisément de quelle ouverture il est question : KŌGAI-, KOZUKA-, NAKAGO-.

Hitsu-ume : obturateur de hitsu-ana, fréquemment réalisé en shakudō

I

Ishizuki (石突): pièce métallique placée à l'extrémité du fourreau, souvent assortie au KABUTO-GANE. Ce terme s'applique uniquement aux montures réservées aux tachi.

Ito : cordon utilisé pour le tressage de la poignée

J

Ji (地) : désigne la surface comprise entre le SHINOGI et le HAMON

Jigane (地鉄) : acier. Désigne plus spécifiquement la surface de l'acier de la lame

Jihada (地肌) : structure visible de la forge, motif de l'acier (grain, variations, activités) sur la surface de la lame. Particulièrement visible au niveau du JI (ex : mokume hada, itame hada, etc.)

K

Kabuto-gane (兜金) : lit. « casque de métal ». Ornement placé à l'extrémité de la poignée. Ce terme est plus spécifique aux montures de TACHI, et est lié à la forme de l'ornement faisant penser à un casque, appelé kabuto

Kaeri (返り) : désigne le retour de la ligne de trempe de la pointe vers le dos de la lame. Il peut prendre plusieurs formes ayant chacune un terme vernaculaire associé.

Kaikojo : Désigne les ports ouverts au commerce à la suite du traité de ANSEI. Il s'agit de Hakodate, Kanagawa, Nagasaki, Niigata, Hyogo.

Kaishijo : Désigne les marchés ouverts au commerce : Edo et Osaka.

Kairagi-zame (梅花皮鯨) : désigne les galuchats de raie présentant de larges nodules. En fonction de leur forme, on distingue plusieurs types : hana-kairagi (花梅花皮, en forme de fleur), mame-kairagi (豆梅花皮, en forme de haricot), se-kairagi (脊梅花皮, arrangement linéaire correspondant à l'épine dorsale). Le kairagi-zame correspondant à une qualité supérieure de peau de raie, il est plus cher et rare que le same ordinaire.

Kamon (家紋) : héraldique traditionnelle du Japon utilisée pour distinguer les clans et familles. Souvent abrégé en mon (紋). Les kamon étaient souvent utilisés en motifs de décoration ou apposés sur les propriétés privées afin d'en désigner les propriétaires.

Kasane (重ね) : Une des mesures essentielles de la lame, correspondant à son épaisseur

Kashira (頭) : ornement décoratif placé à l'extrémité de la poignée et permettant également de la renforcer

Katachibori (容彫) : méthode de sculpture des éléments exposés (MENUKI, FUCHI / KASHIRA) dans laquelle le sujet lui-même constitue les contours. Souvent associé à d'autres techniques, comme l'uchidashi.



Image 2 : exemple d'une paire de menuki katachibori en cuivre représentant des ebi avec incrustation de shakudō pour les yeux © Varshavsky Collection

Katana (刀) : type de sabre japonais qui se porte glissé à la ceinture, tranchant vers le haut. La longueur de sa lame est comprise entre 2 et 3 SHAKU (env. 60.6 et 90.9 cm). Il forme l'ensemble DAISHÔ lorsqu'il est associé à un WAKIZASHI. Son port et son utilisation sont réservés aux guerriers. Il était déposé à l'entrée ou laissé au serviteur lorsque le BUSHI entrait dans un espace privé.

Kazu-uchimono (数打ち物) : lames réalisées en masse à cause des fortes demandes liées aux conflits internes successifs, de faible valeur artistique

Kin (金) : or

Kissaki (切先) : Désigne la zone de l'extrémité d'une lame, allant de la pointe au YOKOTE

Ko (小) : lit. "petit". Préfixe pouvant s'appliquer à presque tous les termes relatifs à l'étude des sabres japonais afin d'en préciser la taille.

Kodôgu (小道具) : lit. « petites pièces » désigne l'ensemble des pièces de monture à l'exception du tsuba

Kôgai (笄) : élément ressemblant à une grosse aiguille avec un embout aplati dont l'utilisation exacte est incertaine mais qui pouvait servir notamment à se gratter la tête sans défaire son chignon, fixer sa coiffure, ou se curer les oreilles.

Kôgai-hitsu (筭櫃) : emplacement destiné au KÔGAI creusé à l'extérieur du fourreau

Kojiri (鐙) : élément en métal ou en corne, placé à l'extrémité du fourreau et ayant une fonction à la fois décorative et utilitaire (renfort de l'extrémité du fourreau, partie du sabre la plus exposée lorsqu'il est porté à la ceinture). Pour les montures de tachi, on parle de ISHIZUKI.

Koiguchi / Sayaguchi (鯉口 / 鞆口) : lit. « bouche de carpe ». Désigne la pièce à l'ouverture du fourreau. Peut être réalisée en différents matériaux, généralement en métal ou en corne. Sa présence n'est pas systématique et l'ouverture du fourreau est parfois simplement laquée.

Ko-shinogi (小鎧) : partie du SHINOGI allant du YOKOTE au KISSAKI

Koshirae (拵え ou 拵) : terme général désignant l'intégralité de la monture d'un sabre

Koto (古刀) : sabres réalisés avant la période Edo

Kozuka (小柄) : petit couteau utilitaire conservé sur le fourreau de certains sabres. Le terme kozuka réfère à la fois à la poignée décorative de ce couteau ainsi qu'à l'ensemble du couteau et de sa poignée.

Kozuka-hitsu (小柄櫃) : emplacement sur le revers du fourreau (ura) dans lequel est glissé le KOZUKA

Kurigata (栗形) : lit. « forme de châtaigne ». Protubérance trouée fixée sur l'extérieur du fourreau et permettant d'y nouer le SAGEO.

M

Machi (区) : cran délimitant la fin du mune (MUNE-MACHI) et du tranchant (HA-MACHI)

Marubori (全彫) : « en ronde-bosse ». Ce type de sculpture, retrouvée notamment sur les tsuba, permet d'observer une même scène sous deux angles différents, par exemple de face et de dos, ou du dessus et du dessous, chaque face présentant un angle.



Image 3: exemple d'un tsuba en maruboshi représentant un panier de chrysanthème. Réalisé au 19e siècle par Sunagawa. © The Trustees of the British Museum

Mei(銘) : signature du forgeron présente sur la soie de la lame. En plus du nom du forgeron, elle peut contenir la date de fabrication, le nom du commanditaire, ainsi que les éventuels résultats de tests de coupe (*tameshigiri*).

Mekugi(目釘) : goupille, généralement en bambou, permettant de maintenir la poignée autour de la soie

Mekugi-ana(目釘穴) : trou dans la soie de la lame et dans la poignée permettant d'insérer la MEKUGI (goupille)

Mekugi-nuki(目釘抜き) : outil utilisé pour retirer le MEKUGI (la goupille) lors du démontage du sabre

Menuki(目貫) : paire d'ornements décoratifs maintenus par le tressage et placés de part et d'autre de la poignée.

Midare(乱れ) : se dit d'un HAMON de forme irrégulière. A noter, tous les hamon sont plus ou moins midare, excepté les hamon SUGUHA très réguliers.

Mihaba(身幅) : largeur d'une lame, c'est-à-dire distance entre le MUNE (le dos) et le HASAKI (tranchant d'une lame)

Moto-haba : largeur de la lame au niveau du MUNE-MACHI

Moto-kasane : épaisseur de la lame au niveau du MUNE-MACHI.

Mune(棟) : dos de la lame (côté non tranchant dans le cas de sabre à un seul tranchant)

Mune-machi 棟区 : Cran situé sur le dos de la lame et désignant la limite entre la soie et le reste de la lame.

N

Nagasa (長さ) : longueur de la lame, se mesurant de la pointe jusqu'au MUNE-MACHI. Elle est traditionnellement exprimée en SHAKU et permet de distinguer les différentes typologies de lame.

Naginata (薙刀) : fauchard japonais dont les lames ont parfois été raccourcies afin d'être montées comme WAKIZASHI (naginata-noashi)

Nakago (茎) : désigne la soie de la lame. Peut aussi se nommer tang

Nakago-jiri (茎尻) : extrémité de la soie de la lame

Nie (沸) : petits cristaux de martensite visibles à l'œil nu souvent sous la forme d'un point noir

Nihonto (日本刀) : sabre japonais

Niju habaki : HABAKI en deux parties. La partie la plus haute est celle qui est en contact direct avec la lame, une deuxième partie légèrement bombée la recouvre sur la partie inférieure du habaki.

Nikubori (肉彫) : Sculpture en relief

Nioi (匂) : cristaux de martensite individuellement indistincts à l'œil nu et se présentant plutôt comme un nuage semblable à la Voie Lactée.

Notare (湾れ) : HAMON présentant des ondulations

O

O (大) : lit. "grand" préfixe pouvant s'appliquer à plusieurs termes et désignant le grand, le gros (ex : o-dachi, o-wakizashi, o-kissaki, etc.)

Omote (表) : correspond à la face visible d'un sabre lorsqu'il est porté à la ceinture. A noter, le côté omote n'est pas le même entre un KATANA ou un WAKIZASHI (portés tranchant vers le haut) et un TACHI (porté tranchant vers le bas). C'est généralement sur le côté omote que seront présents les nodules du galuchat (s'il y en a), mais aussi les plus belles incrustations. Etant le côté visible, sa réalisation est extrêmement soignée.

Oyatsubu 親粒 : gros nodules centraux présents au niveau de l'épine dorsale de certaines raies. Ils peuvent parfois se trouver en nombre (3 ou 4) les uns à la suite des autres en suivant la ligne de l'épine dorsale.

S

Sakoku (鎖国): terme popularisé durant l'ère Meiji pour désigner la période d'isolation (1650 – 1842) du Japon durant le BAKUFU des Tokugawa. A noter, cette politique isolationniste du sakoku est aujourd'hui remise en question et largement nuancée par les historiens, notamment Japonais².

Sageo (下げ緒) : cordon attaché au KURIGATA permettant de sécuriser le sabre dans la ceinture

Saki-haba (先肌) : largeur de la lame au niveau du YOKOTE

Same-gawa/Same-kawa/Same : galuchat de raie, plus rarement de requin, notamment appliqué sur la poignée afin de bien maintenir le tressage et de combler les espaces qu'il pourrait créer. Ses grains agissent comme des antidérapants et sa propriété imperméabilisante est appréciée pour protéger le bois sous-jacent. Il peut parfois être utilisé en incrustation dans la laque, notamment pour les fourreaux. Sa couleur peut varier (du blanc crème au gris au naturel, mais il peut aussi être teinté).

Samouraï 侍: Le terme samouraï prend son origine dans le verbe *saburau* "être au service de" et désigne à l'origine les gardes armés servant la noblesse. Son substantif, *saburai* "en service" se transforme peu à peu en *samurai*. Systématiquement rattaché à un seigneur, le samouraï bascule, lors de la période Edo (1603 – 1868) vers un rôle plus bureaucratique et administratif que militaire. On peut également employer le terme de *bushi*, guerrier professionnel.

Saya (鞘) : fourreau

Seidō (青銅) : bronze, un alliage de cuivre, d'étain et de plomb. Aussi connu sous le nom karakane 唐金 « métal de Chine » puisqu'il a d'abord été importé de Chine.

Shaku (尺) : unité de mesure utilisé par le Japon impérial avec 1 shaku = 30.3 cm

Shogun (将軍): Abréviation du nom d'une ancienne fonction impériale du Japon, qui devait se dire, en entier, seiitaishōgun, « grand commandant militaire pour la soumission des barbares »³ et désignant "entre 1192 et 1868, le général en chef titulaire d'une dignité héréditaire qui faisait de lui le détenteur effectif du pouvoir à la place de l'empereur, le mikado"⁴. Le shogun était ainsi le dirigeant *de facto* bien que l'Empereur restât le dirigeant *de jure*⁵.

Semegane (責金) : anneaux de métal localisés sur la partie inférieure du fourreau dans les montures de type HANDACHI ou pour les TACHI. Appliqués seuls ou en nombre, ils permettent de renforcer le fourreau et d'éviter que le bois se fende.

² Yoshizawa Claude, [La "querelle" du sakoku](#) in *Bakumatsu, Meiji et Japonisme*

³ [Tokugawa Ieyasu, le "shogun" unificateur du Japon](#) in *National Geographic Histoire et Civilisations*, 12/05/2023. Consulté en mai 2025.

⁴ [Définition shogun](#) par le CNRTL

⁵ *de facto* et *de jure* sont des termes latins désignant respectivement "dans les faits" et "par la loi".

Seppa (切羽) : séparateur placé entre le FUCHI et le TSUBA, ainsi qu'entre le tsuba et le HABAKI afin d'assurer la parfaite adaptation de la poignée au reste des éléments, et d'optimiser la manipulation du sabre. Il est probable que les seppa agissent également comme des amortisseurs afin de limiter l'impact sur le bois de la poignée.

Shakudō (赤銅) : alliage métallique souple composé de cuivre et d'or (de 4 à 10%) dont la couleur peut varier d'un noir profond à un bronze foncé. Régulièrement comparé à la couleur des plumes de corbeaux, ses reflets violacés sont particulièrement appréciés.

Shibuichi (四分一) : alliage métallique souple composé à environ 75% de cuivre et 25 % d'argent. Il produit une patine grisâtre. Certaines sources⁶ mentionnent également la possibilité d'une patine marron foncé / chocolat.

Shinogi (鎧) : l'arête horizontale de la lame, allant généralement du yokote à l'extrémité du nakago. Pour certaines géométries de lame, elle peut aller jusqu'à la pointe ou rejoindre le dos de la lame (shobu-zukuri, par exemple).

Shinogi-ji (鎧地) : désigne la surface entre le SHINOGI et le MUNE, soit entre l'arête de la lame et son dos.

Shin-shinto (新々刀) : sabres réalisés entre 1781 et 1868

Shinto (新刀) : sabres réalisés entre 1600 et 1781

Shirasaya (白鞘) : fourreau de conservation entièrement en bois, généralement en magnolia. Le polissage d'une lame s'accompagne souvent de la réalisation d'un shirasaya afin de la protéger au maximum.

Shito-dome (鷲目) : inserts métalliques placés dans les trous du KURIGATA et du KASHIRA et par lequel passe généralement le cordon.

Sonnō-jōi (尊皇攘夷) : lit. « Révérer l'Empereur, expulser les barbares » Slogan politique inspiré de la Chine (seigneur des Qi) et repris par Takenouchi Shikibu. Il appelle à une loyauté envers l'empereur au détriment du shogun. Il est repris par certains domaines, notamment celui de Chōshū en réponse à la signature du traité de Kanagawa. Mécontents d'avoir été contraints de signer et d'accepter une présence étrangère, ces clans, rejoints par certains rōnins (samouraïs sans seigneur), entreprennent plusieurs actions, dont des assassinats, pour renvoyer les Occidentaux et affaiblir les Tokugawa. À noter, le caractère “夷” traduit par “barbare” comporte également la notion de “race” sous-entendue la “race japonaise” opposée aux Aïnous et aux Occidentaux. Le 5 juin 1863, l'empereur Kōmei signe le *Jōi jikkō no chokumei* l'«édit d'expulsion des barbares», en se basant sur ce slogan afin d'obliger le shogunat à chasser les Occidentaux.

⁶ Les subtilités esthétiques entre le *shakudō* et le *shibuichi* sont notamment évoquées ici : <https://www.militaria.co.za/nmb/topic/33479-shakudo-shibuichi-or-nigurome/> Consulté le 18/06/25

Sori(反り): courbure de la lame. Elle se calcule en mesurant l'écart entre le point le plus creux d'une lame et le segment qui relie l'extrémité de la pointe au mune-machi.

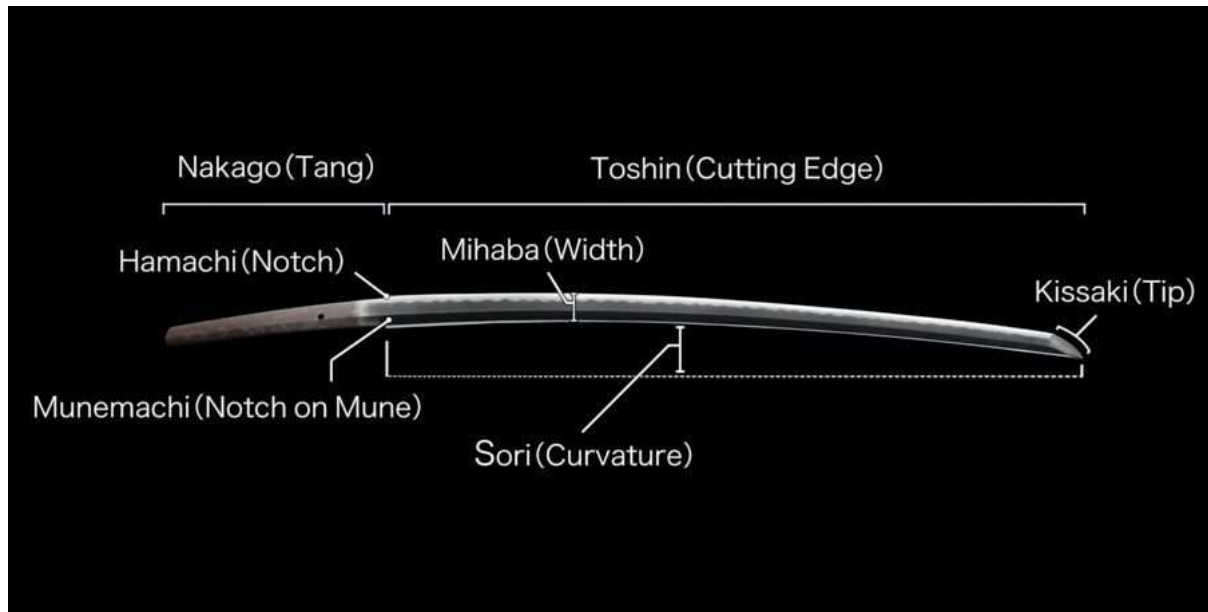


Image 4 : Principaux termes relatifs à une lame de sabre japonais ©Samurai Museum

Sugata(姿) : forme générale d'une lame de sabre

Suguha(直刃) : un HAMON en ligne droite

Sukashi(透) : lit. "ouverture". Peut également servir de terme général pour un travail d'ajourage et pouvant se préciser avec l'ajout de préfixes.

Sun(寸) : unité de mesure du Japon impérial avec 1 sun = 3.03 cm et 10 sun = 1 SHAKU

Suriage : se dit d'une longue lame qui a été raccourcie en recoupant sa soie. On peut identifier une lame suriage grâce à certaines caractéristiques visibles sur la soie. Parmi elles, une extrémité droite et régulière, une zone patinée ne correspondant pas au niveau des crans HA-MACHI et MUNE-MACHI, une signature coupée ou réintégrée, et plusieurs trous de goupille (MEKUGI-ANA)

T

Tachi(太刀) : sabres se portant suspendu à la ceinture, le côté tranchant vers le bas. Ayant une lame de plus de 2 SHAKUS (60, 6 cm), leur monture est spécifique et diffère de celle des autres sabres. Richement décorés, ils étaient un symbole du statut social et de la richesse de leur propriétaire. Ils furent utilisés notamment lors des combats à cheval.

Tamahagane(玉鋼) : Type d'acier constituant la matière première des lames de sabres japonais. Spécifique au Japon, il est le résultat d'un long processus traditionnel lors duquel du sable

ferrugineux est fusionné avec du charbon de bois dans des fours en terre cuite. N'étant pas transformé à partir de minerai de fer, il contient d'autres éléments chimiques lui conférant ses propriétés physiques.

Tantô (短刀) : lame dont la longueur est inférieure à 1 SHAKU, soit environ 30,3 cm

Tanzaku : méthode d'application du galuchat sur la poignée étant la plus économique. Deux bandes sont découpées et appliquées sur chacune des faces de la poignée. Celles-ci sont généralement légèrement creusées pour créer une contre forme.

Toshin 刀身 : lit. "corps du sabre" est le terme vernaculaire désignant la lame

Tôsôgu (刀装具) : terme désignant l'ensemble des pièces constituant la monture d'un sabre, y compris le TSUBA

Tetsuji (鉄地) : base en fer

Tsuba (鐔 ou 鐔) : pièce de garde des sabres japonais

Tsuka (柄) : poignée

Tsuka-maki (柄巻) : tressage de la poignée

Tsuka-ito : cordon utilisé pour le tressage de la poignée

U

Ura (裏) : Côté non visible lorsque le sabre est porté à la ceinture.

Uragawara : élément (on voit souvent le terme "ratelier") en bois, métal ou corne placé à l'extrémité du KOZUKA HITSU, l'emplacement pour kozuka.

W

Wakizashi 脇指・脇差 : Sabre dont la lame a une longueur comprise entre 1 et 2 SHAKU (soit entre 30.3 et 60.6 cm). L'ensemble wakizashi et KATANA constitue le DAISHÔ, dont le port était le privilège des samouraïs. Considéré comme le sabre de « compagnie », les samouraïs avaient le droit de continuer à le porter, même au sein d'enceintes privées, contrairement au katana qui était laissé au serviteur ou à l'entrée. En tant qu'arme de défense, les marchands et commerçants avaient également le droit de l'utiliser, seul. Au sein de la large catégorie des wakizashi, on distingue les ko-wakizashi "courts wakizashi", dont la longueur est d'environ 45.5 cm, et les ô-wakizashi "grands wakizashi", dont la longueur est située entre 54.5 cm et 60.6 cm.

Y

Yasuri-me (鑢目) : traces de lime sur la soie de la lame. Elle peut suivre plusieurs motifs et permet parfois d'affirmer ou de réfuter des affiliations à des forgerons.

Yokote (横手) : arrête séparant la pointe du reste de la lame. Elle peut être absente dans certaines formes de lame.

Introduction

L'image du sabre japonais occupe une place très importante dans l'imaginaire collectif contemporain, porté par la "pop" culture à laquelle le Japon participe activement. Depuis l'enfance, j'ai été marquée par la présence du sabre dans les mangas et animés – de *Kenshin le vagabond* à *Samurai Deeper Kyo*, de *Bleach* à *One Piece*, ainsi que plus récemment avec *Vagabond*, ou encore *Demon Slayer*⁷. Ces références populaires se renouvellent à chaque génération⁸ et rencontrent un accueil toujours plus large grâce à la diffusion facilitée des contenus multimédias. Il est ainsi possible d'évoquer les blockbusters américains *The last samurai* (2003) ou *Kill Bill* (2003), ainsi que les séries récentes comme *Blue Eye Samurai* (2023) et *Shogun* (2024), ou encore certains jeux vidéos à succès comme *Muramasa : the Demon Blade* (2009), *For Honor* (2017), *Nioh* (2017), *Sekiro : Shadow Die Twice* (2019), *Ghost of Tsushima* (2020) ou *Assassin's Creed Shadows* (2025). Ces productions, parfois elles-mêmes japonaises, participent largement à la diffusion d'un Japon plus ou moins fantasmé. Ce développement rapide du "soft power" japonais et la place privilégiée qu'y tient le sabre témoigne de sa capacité à incarner une partie de l'identité culturelle du Japon⁹.

Ce sont ces différentes références qui ont été à l'origine de mon intérêt précoce pour les sabres japonais. Elles m'ont rapidement guidée vers ce domaine spécifique et m'ont poussée à m'intéresser à leur statut réel. En effet, l'omniprésence du sabre dans l'art populaire, bien qu'elle contribue à sa notoriété, véhicule également des idées reçues et des stéréotypes : le sabre y apparaît comme une arme reliée au surnaturel ou comme l'arme principale du guerrier japonais, le samouraï 侍. Mais derrière cette image idéalisée du sabre se cache une réalité patrimoniale bien plus complexe dans laquelle le sabre est un objet à l'identité multiple. C'est cette tension entre fascination populaire, représentations fantasmées et réalité patrimoniale qui constitue le véritable point de départ de ma réflexion.

Le sabre japonais, un objet aux multiples identités :

Bien que le sabre japonais ait été premièrement pensé comme une arme, les évolutions de son statut au fil de l'histoire en ont fait un objet à l'identité plurielle, situé à la croisée de l'artisanat, de l'art, de la spiritualité mais aussi de l'histoire sociétale et commerciale du Japon.

⁷ *Kenshin le Vagabond* de Nobuhiro Watsuki (1994 – 1999); *Samurai Deeper Kyo* de Akimine Kamijo (1999 – 2006); *Bleach* de Tite Kubo (2001 – 2016); *One Piece* de Eiichiro Oda (depuis 1997)

⁸ "Chaque génération d'artisans de sabres japonais est confrontée à un défi : « Comment maintenir la pertinence des sabres et comment les présenter à la génération actuelle ? » Chaque génération a sa porte d'entrée. Pour moi, c'était les films de Kurosawa et de Takakura Ken. Plus récemment, les gens ont découvert les sabres grâce à des films et des mangas comme *Rurouni Kenshin*, ou le jeu en ligne « *Touken Ranbu* ». Ces dernières années, *Kimetsu no Yaiba* (Tueur de démons) est devenu populaire."

Paul Martin, expert en sabres japonais, interviewé par Mac Salman pour All About Japan (Traduction DeepL). Disponible [ici](#). Consulté en juin 2025.

⁹ "The culture of the sword in Japan pretty much permeates the whole of Japanese culture in a spiritual and artistic sense." *ibid*.

Traduction: "La culture du sabre au Japon imprègne quasiment l'ensemble de la culture japonaise sur les plans spirituel et artistique"

Il est ainsi possible de distinguer plusieurs identités rattachées aux sabres japonais : **objet historique** (le sabre étant représentatif d'une époque historique révolue organisée selon un système féodal); **objet d'art** (l'étude du sabre, dont la production a relevé parfois d'une recherche du beau, est accompagnée de codes d'appréciation spécifiques et est susceptible de provoquer une jouissance esthétique); **objet d'artisanat** (le sabre incarne de multiples savoir-faire extrêmement spécialisés et endémiques aussi bien dans le domaine de la métallurgie que du travail du bois ou du textile); **objet spirituel** (particulièrement proche du shinto et du bouddhisme¹⁰, deux religions rattachées au samouraï); **objet martial** (le sabre est un objet avant tout pensé pour être utilisé en combat. Il a un aspect utilitaire militaire spécifique aux combats rapprochés de fantassins ainsi qu'aux duels); **objet symbolique** (le sabre, entre autres objets, incarne aujourd'hui la culture traditionnelle japonaise ainsi que la figure du *bushi*, le guerrier japonais. Il agit ainsi comme un symbole social et spirituel); **objet de collection** (les sabres sont rarement détenus à l'unité. Historiquement, les grands seigneurs (*daimyo*) possédaient plusieurs lames. Aujourd'hui, de nombreux particuliers en font la collection); **régalia** (le sabre a été le symbole des classes dominantes et de leurs privilèges (seigneurs et guerriers). L'épée¹¹ fait par ailleurs partie des trois trésors sacrés du Japon¹², avec le miroir en bronze et le *magatama*); **objet commercial** (le sabre est un témoin privilégié des échanges commerciaux entre le Japon et le reste du monde. Il témoigne d'une histoire de circulations et de réappropriations successives qui le rendent particulièrement représentatif des problématiques contemporaines de la conservation-restauration à l'heure de l'"inflation patrimoniale"¹³); **objet diplomatique** (le sabre constitue un cadeau diplomatique répandu au Japon. Encore aujourd'hui, certains événements importants peuvent justifier la commande d'un sabre sur-mesure).

Cette diversité de statuts successivement ou simultanément attribués aux sabres s'exprime notamment dans la multiplicité des matériaux constitutifs et la diversité des techniques de production. Elle souligne la complexité de la conservation, de la restauration et de la mise en valeur des sabres japonais - chaque facette de l'objet impliquant des enjeux spécifiques qui doivent se refléter dans les décisions de traitement. Leur bonne préservation constitue en ce sens un défi riche de questionnements.

Présentation de l'objet d'étude :

C'est dans ce contexte que s'inscrit ce mémoire, consacré à l'étude du *wakizashi* 71.1929.14.829.1-2 conservé au Musée du quai Branly – Jacques Chirac (MqB-JC). Ce sabre, patrimonialisé en 1929 à la suite du legs du Dr Louis Capitan, n'a jamais été exposé et demeure peu documenté. Cet objet composite et hétérogène se distingue par la diversité de ses matériaux, la pluralité de ses éléments constitutifs et les incertitudes qui entourent son parcours.

¹⁰ L'aspect spirituel du sabre est concrètement représenté par des gravures (*horimono*) sur les lames, la présence du sabre dans les récits mythiques, ainsi que leur conservation régulière par les temples. Ils sont également susceptibles d'être des supports pour les *kami* 神, divinités ou esprits shintos.

¹¹ Kusanagi no Tsurugi ("l'épée qui fauche l'herbe")

¹² Confiés par la déesse Amaterasu au premier empereur du Japon, ils constituent l'héritage impérial et rappellent l'ascendance divine de l'Empereur.

¹³ Terme utilisé par Natalie Heinich dans son ouvrage "La fabrique du patrimoine : de la cathédrale à la petite cuillère" (2009).

Envisagé au sein de la plus large typologie des sabres japonais, son étude m'a permis de relever les défis spécifiques liés à sa conservation, sa restauration, sa valorisation et à son accessibilité pour le grand public et les spécialistes. Ses remaniements successifs, mis en évidence par son apparence très hétérogène, incarnent concrètement les regards occidentaux qui lui ont été portés. Ils font de ce *wakizashi* un témoin de l'histoire du Japon mais aussi de la réception du patrimoine japonais en France durant le 19^e siècle. Ces différents éléments questionnent finalement la compréhension de ce sabre japonais comme un ensemble cohérent, qui dénote avec la vision japonaise d'un assemblage plus ou moins temporaire pour lequel la monture est au service de la lame.

Délimitation de la problématique et méthodologie adoptée

Dès la première rencontre avec mes référentes institutionnelles, les attentes du musée vis à vis de l'étude de cet objet ont été explicitées : une documentation approfondie de l'objet et des pratiques de restauration des sabres japonais au Japon et en France, ainsi que la réalisation d'un traitement de stabilisation adapté à son état actuel de conservation. Pour répondre à ces objectifs, ce mémoire s'attache à expliciter et interroger les grands enjeux de la conservation-restauration d'un tel objet : comment un objet tout à la fois composite et complexe, caractérisé par une identité culturelle hybride et porteur d'une histoire plurielle peut-il être appréhendé dans un contexte muséal français ?

Au plan patrimonial, les sabres japonais constituent une typologie d'objet spécifique encore peu étudiée en dehors du Japon et peu valorisée en France, malgré sa présence dans les collections. A ce niveau, l'enjeu consiste à comprendre leurs spécificités techniques, matérielles et culturelles et à mettre en évidence les difficultés liées à leur documentation, description, exposition et restauration dans le contexte muséal français. Nous verrons dans ce mémoire que l'étude du sabre japonais en France se confronte à de nombreux obstacles (lacunes documentaires, descriptions incomplètes, difficultés d'accès aux collections, absence de normes muséales, et manque d'expertise reconnue dans le domaine). Le milieu spécialisé du sabre japonais, principalement associatif et privé, demeure assez fermé, ce qui rend difficile le dialogue avec des institutions muséales adoptant par ailleurs un regard différent sur ce type de patrimoine.

Au plan méthodologique, ce mémoire vise à interroger les limites actuelles de la conservation-restauration des sabres japonais en France. L'un de ses objectifs est ainsi d'explicitier les tensions existantes entre éthique de conservation-restauration française et traditions japonaises, particulièrement présentes pour le traitement et la conservation de certaines parties spécifiques comme la lame et le fourreau laqué. La question de la terminologie est par ailleurs centrale dans le cadre de cette étude : l'utilisation de termes vernaculaires mal maîtrisés peut compliquer la description et entraîner des erreurs d'interprétation. En effet, la mauvaise utilisation de termes spécialisés peut gêner la bonne identification des objets en favorisant la confusion des différents éléments constitutifs ou des catégories de sabres elles-mêmes. Ces difficultés typologiques révèlent bien la spécificité du sabre japonais, assemblage mécanique complexe dont chaque partie possède un vocabulaire précis permettant de l'identifier et d'en donner les traits caractéristiques majeurs.

Au plan professionnel, cette étude propose de réfléchir aux conditions nécessaires à la mise en place d'une collaboration entre les différents acteurs du patrimoine, en France et au Japon. Elle envisage également la possibilité d'une approche hybride, adaptée à la spécificité du sabre japonais. Les politiques muséales variées et l'évolution des institutions culturelles françaises entraînent l'hétérogénéité des normes de description et d'exposition ainsi que des archives incomplètes. Cela participe à la difficulté de traduire l'intérêt pourtant réel envers certaines typologies d'objet en actions concrètes de gestion et valorisation. Les sabres japonais sont ainsi rarement exposés bien que présents dans les collections. Cette situation soulève des questions plus larges liées à la visibilité et à la bonne conservation des objets extra-européens possédant aujourd'hui une identité hybride.

Cette question m'a conduit à interroger les conciliations possibles entre la préservation matérielle et conceptuelle d'un objet patrimonial japonais, d'une part, et les exigences, limites, et valeurs propres au contexte muséal français, d'autre part.

L'objectif de ce mémoire n'est pas de proposer de solutions définitives, mais plutôt de resituer les pratiques de conservation-restauration dans une approche interculturelle, attentive à l'intégrité matérielle de l'objet mais aussi à la transmission de ses valeurs immatérielles, particulièrement importantes au Japon. L'adoption d'une telle perspective nécessite d'abord de questionner les pratiques actuelles de conservation-restauration des sabres japonais en France afin d'identifier les contraintes, les choix et les arbitrages auxquels elles sont confrontées. Il s'agit d'en comprendre les fondements afin d'explorer les améliorations possibles et de réfléchir aux compromis envisageables. Cette présentation des pratiques françaises permettra dans un second temps de les confronter aux traditions japonaises dans l'objectif d'une prise en charge respectueuse de la pluralité des regards adressés à ce type d'objet.

Pour conduire mon étude et pour construire ce mémoire, j'ai adopté une méthodologie croisée, combinant l'approche scientifique propre à la conservation-restauration¹⁴, une réflexion anthropologique, mobilisant les apports théoriques et méthodologiques¹⁵ de l'anthropologie du patrimoine¹⁶, ainsi que d'expériences concrètes en terrain muséal¹⁷. Ces dernières ont mis en évidence les difficultés relatives à l'étude des sabres japonais : utilisation de termes vernaculaires pouvant entraîner des confusions, problèmes de description et d'identification, difficulté d'intégrer un champ d'étude fermé où l'expertise se transmet souvent de manière informelle, rareté

¹⁴ A laquelle j'ai été particulièrement sensibilisée lors de la formation MICROEE (Module d'Introduction à la Conservation-Restauration des Objets Extra-Européens, ouvert à l'ensemble des formations de conservation-restauration de France) dispensée par la MqB – JC à laquelle j'ai participé en 2021 et qui évoquait notamment les enjeux relatifs à la conservation et la mise en valeur d'un patrimoine extra-européen.

¹⁵ Notamment celle de l'enquête, que j'ai menée auprès de professionnels (conservateur, *curator*, restaurateurs, artisans et collectionneurs) a enrichi ma réflexion et permis de confronter les problématiques théoriques aux réalités du terrain.

¹⁶ L'apport des sciences sociales m'a notamment permis de porter attention aux usages, aux circulations, aux transformations et à la diversité des regards portés sur le sabre japonais.

¹⁷ A l'image d'un stage de deux mois au Musée des Confluences (mené en octobre et novembre 2024 auprès de Camille Senepin, chargée des collections Asie) dédié à la documentation et au bilan sanitaire de la collection de sabres japonais. Celui-ci m'a permis d'observer les pratiques muséales concrètes, de mesurer la complexité des décisions à prendre face à cette typologie d'objets ainsi que de me confronter directement aux limites des archives et des informations accompagnant les objets.

d'interlocuteurs spécialisés, difficulté d'accès aux sources dédiées, ainsi que la nécessité de recroiser les informations et de multiplier les types de ressources.

Présentation du plan :

Ce mémoire s'organise en plusieurs parties, chacune répondant à une étape essentielle de la démarche de conservation-restauration soucieuse de proposer une approche hybride, adaptée à la double identité culturelle de l'objet ainsi qu'aux exigences du cadre muséal français.

La première partie envisage la situation de l'objet au sein de l'institution. Elle vise à poser les bases nécessaires à une réflexion plus approfondie en exposant la situation actuelle de conservation du *wakizashi* 71.1929.14.829.1-2. Elle présente ainsi l'objet, la collection à laquelle il appartient, ainsi que les attentes du Mqb-JC.

En m'appuyant sur mes expériences de terrain et sur l'enquête menée auprès des professionnels, j'y expliciterai également les enjeux relatifs à la bonne gestion des sabres japonais en France : normes de description et d'exposition mais aussi enjeux de restauration, tant sur le plan matériel que conceptuel.

La deuxième partie porte sur l'analyse technico-matérielle et typologique du sabre. Elle comporte l'étude détaillée de la structure composite du *wakizashi* et explicite ses différents éléments constitutifs en le présentant comme un assemblage de plusieurs parties. Cette partie pose également les choix terminologiques pour le reste du mémoire et s'inscrit ainsi dans une approche qui se veut rigoureuse et standardisée. Elle ouvre ainsi une fenêtre sur les savoir-faire artisanaux incarnés par ce *wakizashi*, qu'il est nécessaire de prendre en compte afin d'orienter au mieux les choix de traitement.

La troisième partie retrace la biographie de l'objet, depuis sa création jusqu'à son entrée dans les collections françaises. J'y expose les hypothèses relatives à son parcours, ses usages, et ses modifications. Cette approche biographique vise à mieux comprendre les changements de statut et les remaniements matériels qui ont marqué la vie de ce sabre. Cette partie permettra également d'éclairer les enjeux de transmission, d'authenticité et de pérennité spécifiques aux contextes patrimoniaux français et japonais.

La quatrième partie est entièrement dédiée au projet effectué. Elle développe le constat d'état du *wakizashi* et propose un diagnostic et un pronostic général pour mieux comprendre les enjeux auxquels doit répondre le traitement de restauration. Elle se conclut avec les préconisations de conservation de l'objet vis à vis de l'environnement de stockage mais aussi de sa manipulation et propose d'intégrer certaines pratiques plus répandues au Japon, comme le démontage régulier et la séparation des éléments constitutifs.

Pour terminer, je propose en cinquième partie d'effectuer un pas de côté dans le souci de mettre en évidence les points de tension rencontrés lors de la formulation d'une proposition de traitement. Le régime de protection patrimonial japonais sera brièvement présenté afin de

développer plus en détail le statut particulier du sabre japonais. L'hypothèse contrefactuelle¹⁸ d'une restauration au Japon me permettra de déplacer le regard et de mettre en contraste les traditions de conservation, les normes d'intervention, les contraintes législatives et les différences éthiques entre la France et le Japon.

¹⁸ L'utilisation du terme "contrefactuel" est liée au domaine de l'histoire contrefactuelle, théorisée notamment par Pierre Livet, dont le principe est de conduire un raisonnement sous hypothèse. Cette hypothèse contrefactuelle propose donc un traitement alternatif, en imaginant que ce *wakizashi* ne soit pas conservé au MqB-JC afin de mettre en évidence les différences d'approche en restauration.

Partie 1 : Un objet situé au sein d'une institution

Cette première partie a pour objectif de poser les bases nécessaires à une réflexion plus approfondie sur la conservation-restauration de ce *wakizashi* en exposant les différents enjeux que celle-ci soulève. En considérant la situation patrimoniale actuelle de cet objet, il s'agit de comprendre et d'identifier les principaux défis que rencontrent les musées français pour la bonne gestion des sabres japonais.

Cette partie s'organise en trois axes principaux.

Dans un premier temps, il s'agira tout d'abord de replacer ce sabre court dans sa situation actuelle de conservation ainsi que de poser les bases de son étude. Une première description visuelle s'accompagnera d'une brève présentation de la collection de sabres du Musée du quai Branly – Jacques Chirac ainsi que du rapport des attentes de l'institution vis-à-vis de cette étude.

Cela nous permettra dans un second temps de rattacher cet objet à l'ensemble plus large des sabres japonais : un patrimoine spécifique dont la mise en valeur soulève de nombreuses difficultés.

Nous verrons enfin que cet embarras relatif aux sabres japonais s'explique en partie par la complexité de leur restauration : qu'il s'agisse de la restauration de leur matérialité ou des savoir-faire liés à leur bonne conservation. L'aspect législatif jouant également un rôle non négligeable dans les rares exemples de restauration de sabre en France.

1.1. Présentation de l'objet d'étude

L'étude que j'ai menée porte sur un sabre court japonais appelé *wakizashi* 脇指・脇差 et conservé au sein de la collection du Musée du quai Branly – Jacques Chirac (MqB – JC). Il a été patrimonialisé en 1929 suite au legs du Dr Louis Capitan au Musée du Trocadéro.

La première observation de l'objet



Image 5 : Vue de l'ensemble du wakizashi 71.1929.14.829.1-2 côté dextre / côté ura



Image 6 : Vue de l'ensemble du wakizashi 71.1929.14.829.1-2 côté senestre / côté omote

Ce *wakizashi* se compose d'une lame montée sur une poignée et protégée par un fourreau. La poignée en bois est recouverte de galuchat (peau de raie ou de requin) brut blanc et d'un tressage de fils textiles (probablement de la soie) marrons à l'aspect de surface brillant mais hétérogène. Ce tressage lacunaire maintient des enformes triangulaires en papier, ainsi que deux ornements métalliques de part et d'autre de la poignée, représentant un rameau d'arbre fleuri. Un anneau métallique simple, de couleur sombre, termine la poignée. Viennent ensuite plusieurs autres éléments métalliques : d'abord une fine plaque ovoïde sobre, suivie par la pièce de garde circulaire ajourée et décorée plus sombre, une seconde plaque ovoïde identique à la première, puis un autre élément en deux parties qui est fixé au tout début de la lame. La pièce de garde circulaire est décorée d'un bas-relief comportant des traces de rehauts dorés. Elle représente un cheval harnaché, des ballots de céréales ou de branchages, un homme sans visage, dans ce qui ressemble à un champ. Le décor est en ronde bosse : la scène est présentée du dessus d'un côté et du dessous de l'autre. Le fourreau, quant à lui, est en bois laqué. La mise en œuvre de la laque est particulière puisque des particules iridescentes y sont incrustées, probablement de la nacre. Trois anneaux métalliques d'aspect cuivreux ont été fixés sur la moitié inférieure du fourreau, dont l'extrémité est constituée d'une pièce métallique sombre, presque noire. On remarque également un emplacement vide sur un côté du fourreau, ainsi qu'un élément en relief ajouré de l'autre côté.

Une collection de sabre liées à l'histoire du MqB - JC

Lorsque s'est posée la question du choix de l'objet, Mme Cevoli, responsable de la collection Asie, a soulevé la question de leur provenance, insistant sur la différenciation entre les objets issus du Musée de l'Homme et ceux issus du Musée d'Art d'Afrique et d'Océanie (MAAO). Ces deux collections se distinguent majoritairement par les lectures différenciées de l'altérité qui ont présidé à leur constitution¹⁹. Ce point m'a amenée à m'intéresser plus en détail à la genèse du MqB-JC et à mieux comprendre la distinction effectuée par Mme Cevoli de manière à mieux mettre en perspective les attentes de l'institution.

¹⁹ « L'appréhension des objets non-européens est ainsi partagée entre le musée de l'Homme et le MAAO qui adopte chacun une vision spécifique des relations entre matérialité, esthétique et altérité. Pour le Musée de l'Homme, l'objet est prioritairement un outil scientifique de compréhension de sa société d'origine ; tandis que pour le MAAO, c'est l'esthétisme et la stylistique des objets qui sont mis en valeur. Tels sont en France les termes du débat mettant en évidence les "rivalités disciplinaires entre science et art" à la veille du second millénaire. »

Site officiel du musée du quai Branly – Jacques Chirac, « Genèse des collections ». Disponible à l'adresse : <https://www.quaibranly.fr/fr/collections/toutes-les-collections/genese-des-collections>

La genèse du Musée du quai Branly – Jacques Chirac

L'histoire de la création du MqB-JC est une histoire assez mouvementée et jalonnée de débats questionnant le statut et l'objectif d'un musée d'ethnologie. Le projet émane de la rencontre entre Jacques Kerchache²⁰ et Jacques Chirac et est officiellement annoncé au conseil des ministres en juillet 1998. La décision de la création d'un musée des civilisations extra-européennes s'inscrit dans une histoire déjà assez riche de l'appréhension des "arts premiers" en France.

En effet, l'enrichissement conséquent des collections extra-européennes au cours du 19^e siècle entraîne la création, en 1878, d'un musée dédié à Paris : le musée du Trocadéro. « Au Louvre le domaine de l'art, au Trocadéro, l'histoire des mœurs et des coutumes sans distinction d'époque²¹. »²². En 1931, le musée des colonies se crée à la suite de l'Exposition coloniale puis devient le Musée de la France d'Outre-mer en 1935. Parallèlement, le musée du Trocadéro est repensé sur de nouvelles bases scientifiques et devient le Musée de l'Homme en 1937. Dans les années suivantes, l'influence grandissante des artistes amateurs d'"arts premiers" développe une nouvelle approche esthétique de l'art extra-européen, entraînant la requalification du Musée de la France d'Outre-mer en Musée des Arts africains et océaniques en 1961, puis en Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie (MAAO) en 1990.

L'appréhension des objets non-européens est ainsi partagée entre le musée de l'Homme et le MAAO qui adopte chacun une vision spécifique des relations entre matérialité, esthétique et altérité. Pour le Musée de l'Homme, l'objet est prioritairement un outil scientifique de compréhension de sa société d'origine ; tandis que pour le MAAO, c'est l'esthétisme²³ et la stylistique des objets qui sont mis en valeur²⁴. Tels sont en France les termes du débat mettant en évidence les " rivalités disciplinaires entre science et art"²⁵ à la veille du second millénaire.

Cette brève présentation de la genèse du MqB-JC permet de bien mettre en évidence les différentes approches des objets ethnographiques à la veille de la création du musée. Dans le cadre de cette étude, elle permet surtout de mieux comprendre la distinction effectuée par Mme Cevoli : un sabre issu du musée de l'Homme pourrait constituer un objet d'étude plus pertinent dans la mesure où il s'inscrit sur une base scientifique établie et historique. C'est cette information qui m'a encouragée à sélectionner ce *wakizashi* plutôt qu'un autre.

²⁰ Collectionneur, marchand, galeriste, amateur d'art et expert, Jacques Kerchache ambitionne de présenter les chefs d'œuvres de ce qu'il nomme "arts premiers" aux côtés des chefs d'œuvres du Louvre. C'est chose faite en 2000, avec la création du Pavillon des Sessions.

²¹ Ce grand partage entre la culture occidentale et l'art des "autres" s'inscrit dans la continuité du passé colonialiste de la France. Il amorce par ailleurs le début des questionnements sur le statut de l'art extra-occidental, à l'image du court métrage "Les statues meurent aussi", réalisé en 1953 par Chris Marker, Alain Resnais et Ghislain Coquet.

²² *Op.cit.* Site officiel du musée du quai Branly – Jacques Chirac, Genèse des collections.

²³ "C'est-à-dire sa beauté plastique et l'émotion esthétique procurée par sa contemplation" J.Bordier, 2007

²⁴ "Jacques Chirac et le musée du Quai Branly : une longue histoire" *Connaissance des arts*, 26/09/2019.

²⁵ J.Bordier, 2007

Demande du musée

La collection de sabres japonais du MqB-JC est riche des anciennes collections du Musée de l'Homme et du MAAO. Cependant, elle n'a pas souvent été mise en valeur et est donc peu connue. Il n'y a pas de sabres exposés au sein du parcours permanent, par exemple. Ce *wakizashi* n'a donc pas d'antécédent d'exposition au MqB-JC. Les archives liées à l'objet ne font pas non plus état d'une exposition lorsqu'il était conservé au Musée du Trocadéro ou au Musée de l'Homme. Mme Cevoli m'a par ailleurs assurée que cet objet était destiné à rester en réserve. Elle estime en effet que son état de conservation n'est pas assez satisfaisant pour prétendre intégrer le parcours du musée. Par ailleurs, il ne constitue pas le plus bel exemplaire de cette typologie d'objet au sein des réserves.

Le musée souhaite inscrire la restauration de ce *wakizashi* dans une visée qui le considère comme un témoin historique du japonisme parisien, et éventuellement des pratiques de conservation-restauration invasives²⁶ qui se pratiquaient alors. Il convient de conserver cet aspect de l'objet, qui, dans la mesure où d'autres histoires viennent s'agréger à ses finalités premières, n'est plus seulement un sabre japonais puisqu'il raconte aussi une histoire des regards occidentaux portés sur lui. L'état de référence retenu pour l'objet correspond donc à son état lors de son entrée au musée du Trocadéro en 1929.

1.2. Sabre japonais dans les collections françaises

À présent que l'objet d'étude est explicité et que les objectifs sont posés, il est nécessaire de replacer ce *wakizashi* au sein de la plus large famille des sabres japonais et des difficultés liées à leur compréhension/conservation dans leur contexte muséal français. L'une des observations les plus immédiates est l'hétérogénéité des normes muséales concernant les collections de sabres japonais²⁷.

En soulignant certaines des difficultés rencontrées lors de cette étude, l'examen des problèmes de compréhension liés à ces collections permettra de mettre en relief les enjeux liés à la description, à la mise en exposition, et à l'accessibilité au grand public des sabres japonais.

²⁶ Telles que l'application de vernis ou de mastic, l'assemblage de différents éléments disparates, le vieillissement artificiel des surfaces, le démontage pour vendre des éléments à l'unité, les retouches, le polissage de lame, etc.

²⁷ Celle-ci est notamment perceptible pour :

- La préconisation des champs devant apparaître en description (nombre d'éléments, description et dimensions de chacun de ces éléments, présence de signature, manque d'un élément, etc.)
- Les prises de mesure nécessaires (longueur, largeur et épaisseur de la lame à sa base et à son extrémité, courbure de la lame, longueur et profondeur du *tsuba*, etc.)
- L'utilisation des termes vernaculaires (*kôgai*, *kozuka*, *tsuba*, *seppa*, *habaki*, *kashira*, *kojiri*, *fuchi*, *koiguchi*, etc.)
- La définition de la typologie de l'objet et la distinction entre typologie et dénomination (qui peut varier d'une institution à l'autre) : désigne-t-on le sabre avec son terme vernaculaire correspondant à sa typologie d'arme (tantô, *wakizashi*, *katana*, *tachi*, etc.) ou utilise-t-on des traductions en français (poignard, sabre court, sabre, grand sabre, etc.) ? Tous les éléments constitutifs doivent-ils être considérés de même typologie d'objet (arme) ?
- Les préconisations de conservation spécifiques aux sabres japonais

Des descriptions lacunaires

L'un des enjeux principaux de cette étude est la bonne description de ce *wakizashi*. Cela m'a amenée à m'intéresser à la manière dont les sabres japonais étaient référencés dans les bases de données des musées.

Or, j'ai remarqué que ces descriptions étaient presque systématiquement lacunaires. Ces manques peuvent être de deux ordres : bibliographiques et/ou techniques.

Les lacunes bibliographiques sont principalement liées au parcours des objets. Elles résultent notamment de la succession de propriétaires, des déménagements des collections, et des évolutions des pratiques muséales, et s'illustrent essentiellement au niveau de l'archivage d'informations et de documentation des interventions et expertises successives. Elles résultent souvent en des dossiers d'objet incomplets. J'y reviendrai plus longuement en troisième partie.

Cependant, même en écartant ces lacunes bibliographiques, les descriptions restent non exhaustives, que ce soit sur les inventaires historiques, mais aussi sur les bases de données contemporaines.

En effet, on trouve fréquemment des descriptions sommaires²⁸ qui n'ont pas été reprécisées et ne prennent pas en compte le caractère directement amovible de certains éléments constitutifs (fourreau, *kôgai* 筭, *kozuka* 小柄). Cette imprécision peut avoir des conséquences importantes, notamment lors des mouvements des objets et des collections. L'absence de description détaillée des éléments amovibles augmente en effet les risques de dissociation ou d'erreurs d'assemblage, déjà importants dans le cas de collections ayant plusieurs sabres et plusieurs fourreaux.

Par ailleurs, les descriptions manquent souvent de mesures précises. Généralement, seule la longueur totale (de l'extrémité de la poignée à l'extrémité du fourreau) est renseignée. Les dimensions sont en effet essentiellement vérifiées en hors-tout afin d'anticiper l'espace de conditionnement nécessaire lors des transports, relocalisations, expositions, etc. Les mesures de la lame, quand elles sont présentes, ne correspondent pas toujours aux normes de mesures spécifiques aux sabres japonais²⁹. En outre, les mesures de largeur et d'épaisseur de la lame³⁰, ainsi que celles des *tsuba*, sont rarement mentionnées, tout comme la mesure de la courbure de la lame : *sori*.

Ces mesures sont pourtant essentielles dans le cadre d'une étude de sabre, car elles fournissent des informations cruciales sur l'époque, la forme et la géométrie de l'objet, même en l'absence de photographie. Elles permettent en outre de pouvoir distinguer une lame d'une autre en l'absence d'autres informations plus techniques (comme le motif de la ligne de trempe ou la surface de l'acier, rarement identifiés).

²⁸ Par exemple, "un sabre et son fourreau noir" ou "fourreau laqué avec emblème familial", parfois simplement "sabre japonais"

²⁹ Par exemple, pour la prise de mesure de la longueur totale de la lame (*nagasa* 長さ) les normes japonaises préconisent une mesure s'étendant du cran du dos de la lame, *mune-machi* 棟区, au bout de la pointe. Dans les faits, la mesure réalisée est souvent effectuée à partir de la base du *habaki* 鍔 jusqu'à la pointe du sabre, ce qui fausse la valeur d'au moins 1 centimètre.

³⁰ Respectivement *mihaba* 身幅 et *kasane* 重ね

Enfin, on constate souvent une absence ou une mauvaise utilisation des termes vernaculaires dans ces descriptions. Des confusions entre différents termes, notamment d'éléments amovibles, comme *tantô* 短刀, *kozuka*, *kôgai*, ou *kunai* 苦無 sont fréquentes. Bien que ces erreurs puissent sembler anodines, elles sont susceptibles de conduire à des interprétations erronées de la composition de l'objet et contribuer à la propagation de fausses informations sur les objets³¹.

Ces lacunes dans la description et la documentation des sabres japonais soulignent l'importance d'une approche rigoureuse et standardisée dans la conservation et l'étude de ces objets patrimoniaux.

Des mises en exposition qui peuvent questionner

Au-delà des descriptions, la mise en exposition constitue le second point d'attention que j'aimerais souligner ici.

En effet, la mise en exposition des sabres japonais soulève également des problématiques complexes, en raison notamment de l'absence de normes clairement établies. De nombreuses questions se posent : faut-il exposer le sabre dans son fourreau ou en dehors ? Quelle orientation adopter (horizontale ou verticale) ? Quelle luminosité est appropriée pour préserver l'objet tout en le rendant visible au public ? Ces choix varient d'une institution à l'autre, sans cadre standardisé.

En France, d'après les observations effectuées dans les institutions que j'ai pu visiter et les bases de données consultées, je n'ai pas vu de sabre japonais exposé de manière traditionnelle. Cette dernière comporte de nombreuses spécificités comme l'exposition avec le tranchant orienté vers le haut, ou encore la disposition de la poignée vers la gauche³².

D'autres problèmes soulevés dans l'analyse des mises en exposition peuvent aussi être explicités ici :

- A) Absence d'explication : les visiteurs ne disposent souvent pas des clés nécessaires pour comprendre le sens ou l'intérêt patrimonial du sabre exposé.
- B) Manque de recontextualisation ne permettant pas d'intégrer la monstration du sabre dans une dynamique ethnologique, c'est-à-dire dans une approche où on essaye de comprendre le fonctionnement de la société à travers le sabre japonais (dans le cadre de musées ethnographiques).

³¹ Ces confusions posent surtout un problème pour les personnes extérieures à l'institution, notamment dans le cas où on se réfère à des éléments amovibles (par exemple *kôgai* et *kozuka*). Signifier le manque d'un *kôgai* pour un sabre alors que l'emplacement vide est un emplacement pour *kozuka*, placé systématiquement du côté *ura*, peut porter préjudice à la bonne compréhension de l'objet.

³² Concernant les normes d'exposition, j'ai contacté Yurie Halchak, experte en sabres japonais travaillant aux États-Unis, qui a répondu à ma question :

"It should be on the rack. White (silk) cloth, handle part goes to left side. The cutting edge up, otherwise it will be damaged. Lighting is to see better the *hamon* and *jigane* (tempered line and design on the surface)."

Traduction : [Le sabre] doit être sur son support [sous-entendu support de sabre]. Un tissu (de soie) blanche, la poignée doit s'orienter vers la gauche. Le tranchant de la lame vers le haut, car sinon cela peut l'abîmer. La luminosité permet de mieux voir le *hamon* et le *jigane* (la ligne de trempe et les motifs de surface).

- C) Pas de clés d'appréciation guidant le regard du public permettant de diriger son attention sur un aspect spécifique du sabre afin de valoriser une certaine mise en œuvre, par exemple. La mise en exposition ne s'intègre donc pas non plus dans une approche esthétique.

Ainsi, la mise en exposition de sabres japonais en France ne permet généralement ni d'appréhender le rôle du sabre dans la société japonaise ni d'apprécier pleinement ses qualités esthétiques et techniques. Elle se présente ainsi comme un entre-deux, peu normé, et dépendant de l'institution et des informations en sa possession. Ces approches variées conduisent à se demander ce que signifie le sabre japonais exposé, la raison pour laquelle il est exposé, ce qu'il peut montrer, ou le discours qu'il peut servir. Finalement, il semble difficile de créer un dialogue entre le sabre japonais et le public.

Cependant, il convient de nuancer ces observations : elles sont basées sur un échantillon limité d'expositions visitées (ou présentées en ligne) et sur les données accessibles lors de mes stages successifs. Certaines expositions plus spécifiques semblent répondre aux limites soulevées ici (à l'image de l'exposition temporaire "Daimyo, Seigneurs de la guerre au Japon" au Musée Guimet). Ces éléments montrent néanmoins l'importance d'une réflexion approfondie sur les pratiques muséales liées à l'exposition des sabres japonais afin de mieux valoriser leur richesse historique, culturelle et artistique.

Des sabres non présents

De ces deux points (relatifs à la description et à l'exposition) découle le constat général de l'absence des sabres japonais dans le milieu patrimonial français. Bien qu'ils soient parfois exposés, leur présentation donne souvent l'impression de renvoyer davantage à une obligation culturelle (il serait difficile de parler du Japon sans parler d'un élément aussi iconique que le sabre japonais) qu'à une véritable mise en valeur de leur importance historique et artistique. Cela concourt à la sensation paradoxale que le sabre n'est pas présent, même s'il est montré.

Cette situation se manifeste de plusieurs manières :

1. Rareté des expositions : Les sabres japonais sont rarement mis en avant dans les expositions permanentes ou temporaires, hormis lors d'événements spécifiquement dédiés à la culture japonaise, aux arts martiaux, ou à la figure guerrière (durant lesquels ils restent tout de même marginaux).

2. Problèmes de mise en ligne : La présence des sabres japonais sur les plateformes numériques, telles que POP (Plateforme Ouverte du Patrimoine), est limitée. Lorsqu'ils sont présents, les informations sont souvent incomplètes ou imprécises, reprenant les problèmes de description évoqués précédemment. De plus, les photographies associées sont souvent anciennes et de qualité insuffisante pour permettre une réelle compréhension des objets.

3. Difficulté d'estimation des collections : Ces lacunes rendent difficile l'évaluation précise du nombre et de la qualité (artisanale) des sabres japonais conservés dans les institutions muséales

françaises. Il est ainsi possible que des pièces d'importance majeure soient conservées au sein de nos collections.

4. Inaccessibilité des collections : La combinaison de descriptions lacunaires, d'expositions rares et d'un manque de présence en ligne rend ces collections inaccessibles, tant pour le grand public que pour les experts et les chercheurs.

5. Obstacle aux collaborations : Cette inaccessibilité crée une barrière à la mise en place de collaborations et de dialogues avec des spécialistes. Même lorsque des informations sont partagées, elles sont souvent insuffisantes pour permettre une évaluation approfondie des collections.

Ces problématiques soulignent l'existence de normes hétérogènes concernant la gestion et la valorisation des sabres japonais en France. Elles mettent en lumière la nécessité d'une réflexion approfondie sur les pratiques de conservation, de documentation et d'exposition de ces objets patrimoniaux importants.

1.3. L'embarras autour de la restauration des sabres japonais

Cette situation conduit également à souligner l'embarras autour de la conservation-restauration des sabres japonais en France³³, un point qui mérite une attention particulière et qui se manifeste à travers plusieurs aspects.

Prendre compte des exigences de préservation matérielle

De manière la plus évidente, la restauration matérielle, qui concerne l'intégrité physique de l'objet et de ses matériaux constitutifs, est déjà complexe en raison de la nature composite des sabres. Elle est rendue encore plus difficile par la présence de matériaux exotiques³⁴ qui ne font pas partie du corpus matériel du patrimoine français (ou plus largement européen). Cela entraîne un manque de connaissances sur les mécanismes de dégradation, les fragilités inhérentes aux matériaux, et les interactions entre les différents composants. Un exemple concret de cette

³³ A ma connaissance, il n'y a pas eu de restauration d'un sabre complet qui ait été menée et documentée. Il s'agit donc souvent de restaurations de certaines parties constitutives qui sont confiées à des spécialistes des matériaux en présence.

On peut citer par exemple :

- la restauration d'un fourreau laqué d'un sabre tachi conservé au Musée Guimet par Anne Jacquin et Anne-Solène Le Hô (2007)
- La restauration d'un tsuba du Musée Guimet par Dominic Robcis (2002)
- La restauration d'une poignée de sabre japonais tressée par Clotilde Castelli, qui m'en a parlé en informel lors de ma venue au MqB-JC.

³⁴ Le terme "exotique" est choisi ici non pas pour désigner ce qui est étranger, mais plutôt ce qui est "lointain ou peu connu; qui a un caractère naturellement original dû à sa provenance". ([Définition du CNRTL](#))

problématique est illustré par le cas du galuchat appliqué sur du bois : en cas de changement hygrométrique, ses variations dimensionnelles ne suivent pas les variations dimensionnelles du bois, augmentant les risques de décollage, fissures et perte d'adhésivité (dégradations fréquemment observées dans les collections de sabres japonais).

La restauration des laques asiatiques constitue par exemple un défi à part entière. En France, il existe peu de restaurateurs spécialisés dans ce domaine, ce qui entraîne des délais importants pour les interventions. Ces derniers impliquent que ces spécialistes soient souvent sollicités pour les pièces majeures des collections ou celles destinées à l'exposition, ce qui rend difficile l'accès à leurs services pour des objets moins visibles comme les sabres. Par ailleurs, la présence simultanée de matériaux organiques et non organiques (métal) nécessite l'intervention de plusieurs spécialistes pour une restauration complète et homogène.

Cela pose également la question de la restauration des lames, particulièrement problématique. En France, nous sommes confrontés à une véritable impasse, notamment en cas de corrosion active. Ce n'est pas le cas du *wakizashi* de cette étude, mais c'est une situation que j'ai pu voir en stage au musée des Confluences³⁵ et qui est assez largement présente dans les collections de sabres japonais en Europe. En effet, la tradition japonaise exige que seul un polisseur formé au Japon puisse polir une lame de sabre³⁶. Cependant, en cas de corrosion active, il est nécessaire d'intervenir rapidement pour préserver l'intégrité de l'objet. Or, étant donné le caractère composite du sabre³⁷, le traitement de la corrosion active doit généralement s'orienter sur un retrait mécanique. Cependant, les interventions mécaniques inadaptées à la spécificité d'une lame japonaise altèrent irrémédiablement la surface de l'acier (opacification de la surface, rayures, etc.) et la rendent illisible (ligne de trempe, motif des grains de l'acier, etc.). Il s'agit pourtant de la partie la plus appréciée traditionnellement³⁸. Malgré ce constat, il est souvent difficile, voire impossible, d'envoyer ces objets au Japon pour restauration, pour une double considération temporelle et budgétaire, mais également parfois dans un souci éthique.

Ces problématiques soulignent la nécessité de développer des approches spécifiques pour la conservation-restauration des sabres japonais en France, en tenant compte à la fois des exigences de préservation matérielle et conceptuelle, ainsi que du respect des traditions culturelles associées à ces objets.

³⁵ Stage réalisé du 1er octobre au 31 novembre 2024 au Musée des Confluences, sous la tutelle de Camille Senepin, chargée des collections Asie. J'ai pu notamment réaliser le bilan sanitaire de l'ensemble de la collection de sabres du musée.

³⁶ J'y reviendrai plus en détail en partie 5.

³⁷ Qui rend difficiles les traitements électrochimiques ou tout autre traitement nécessitant l'immersion de l'objet

³⁸ Yurie Halchak répond à ma question concernant les aspects les plus importants sur les sabres japonais : "When it was made (what year), Jigane (metal), Hamon (design of the tempered like), Any flaw (chips, and damaged area), Who forged it, What school of the sword maker."

Traduction : "Quand il a été fait (quelle année), le jigane (le métal), le hamon (le motif de la ligne de trempe), s'il y a des défauts (ébréchures et zones endommagées), qui l'a forgé, quelle est l'école du forgeron"

Prendre compte des exigences de préservation conceptuelle

Au-delà de la restauration matérielle, il existe une dimension conceptuelle à la restauration, et plus particulièrement à la restauration du patrimoine japonais³⁹. Ainsi, si la restauration concrète vise à remédier aux enjeux matériels de l'objet, il est possible d'envisager ce que j'appellerais une restauration "conceptuelle" visant à (1) combler les lacunes de connaissance qui entourent les sabres japonais ; (2) réintroduire des gestes de conservation-restauration traditionnels⁴⁰.

Actuellement, la France souffre d'un manque d'experts reconnus dans le domaine des sabres japonais. Depuis le décès de Laurent Milhau, *togishi* "maître polisseur" français formé au Japon, seules quelques galeries parisiennes sont susceptibles de proposer une expertise⁴¹, qui s'axe par ailleurs davantage sur les armures. Les musées ne disposent donc pas d'interlocuteurs privilégiés leur permettant de mieux comprendre leur collection de sabres. Cela complique la gestion et la réorganisation de ces ensembles par les responsables de ces collections.

Ce sujet de réorganisation est directement lié aux mouvements successifs des objets et collections que j'ai déjà pu évoquer. Ces mouvements ont souvent entraîné des pertes d'éléments constitutifs ou des réassemblages incorrects, notamment entre des lames et des fourreaux. Cette confusion crée des ensembles hétérogènes qui sont pourtant enregistrés comme des objets cohérents dans les fiches d'inventaire. Il s'agit d'une autre problématique que j'ai rencontrée en stage. Or, pour la résoudre, il est nécessaire d'examiner l'intégralité de la collection de sabres, de les dégainer, les observer mais aussi d'avoir une certaine connaissance de leur assemblage, de leur manipulation, des spécificités stylistiques des montures, etc. Cependant, cette tâche est rendue difficile par le manque de personnel et de temps, qui seraient tous deux nécessaires pour un large chantier des collections.

Un autre aspect problématique est l'absence de démontage des sabres japonais. En effet, le démontage est une opération de conservation préventive essentielle pour les sabres⁴². A ma connaissance, les sabres japonais ne sont plus démontés aujourd'hui⁴³. Cette absence de démontage peut être liée au fait que son caractère préventif (donc son statut d'intervention de conservation préventive) soit peu connu, mais aussi parce que l'on ne sait pas comment l'effectuer. Par ailleurs, il

³⁹ Depuis l'amendement de la Loi de Protection des Biens culturels *bunkazai hogo hō* en 1975, les "techniques de conservation des biens culturels", *sentei hozon gijutsu* 選定保存技術 sont également protégées en tant que patrimoine.

⁴⁰ A ce sujet, on peut lire par exemple :

" Ce retour souligne l'importance d'intégrer les savoirs autochtones dans les efforts contemporains de conservation, non seulement pour la préservation du patrimoine culturel, mais aussi pour encourager le respect des pratiques traditionnelles et promouvoir la durabilité dans un monde en mutation rapide"

Ndahekelelewa Nghishiko-Ndjamba, Johanna. "[Au seuil de la conservation](#)", *Troubles dans les collections* (2023)

Ces aspects sont développés dans plusieurs publications, notamment :

ICCROM, [Les pratiques de conservation traditionnelles en Afrique](#) (2008)

Nguyễn Duc Tang, "[Les communautés au cœur de la protection du patrimoine](#)", *Le Courrier du Vietnam* (2021).

⁴¹ Notamment la galerie Charbonnier et le galeriste Robert Burawoy, collectionneur et spécialiste des armures japonaises (il est par ailleurs un ami de Laurent Milhau).

⁴² Je m'y attarde plus en détail dans la partie 5 (p.136)

⁴³ Il est possible que le démontage ait été une pratique plus courante au 20^e siècle, en témoigne la probabilité que ce *wakizashi* ait déjà été démonté dans un contexte muséal. Plusieurs des sabres observés lors de mon stage suggéraient également des démontages relativement récents.

peut poser de nombreuses questions liées à l'état de dégradation des sabres (peut-on tous les démonter ? Quels risques sont acceptables ?) mais aussi à l'intervention en elle-même : qui devrait s'en occuper ? Qui pourrait former le personnel muséal ? Dans quel cadre l'effectuer (recollement, chantier des collections, veille sanitaire, etc.) et à quelle fréquence ?

Ces obstacles dans la gestion et la compréhension des sabres japonais en France soulignent la nécessité de développer une expertise et de former le personnel des musées aux spécificités de ces objets complexes. Une telle approche permettrait non seulement de mieux préserver ces artefacts, mais aussi de valoriser leur importance historique et culturelle au sein des collections françaises.

Les enjeux de la conservation : entre éthique française et pratiques japonaises

Le troisième aspect qu'il me paraît important de développer concerne les enjeux de la conservation. Les pratiques de conservation des lames, y compris japonaises, ont connu une évolution significative. Jusqu'au début du 21^e siècle, les lames étaient régulièrement huilées⁴⁴, même au sein des institutions muséales. Aujourd'hui, la tendance est à la non-intervention : les objets en réserve ne sont manipulés qu'en cas de nécessité ou lors de restauration programmée.

Cette approche met en lumière les divergences entre l'éthique française de conservation-restauration et les préconisations japonaises pour la conservation des sabres. Ces différences se manifestent notamment par l'absence d'huilage des lames, le non-démontage des sabres, et la conservation de l'ensemble lame-monture comme un ensemble homogène. Cette dernière pratique pose un problème particulier supplémentaire puisque les conditions optimales de conservation diffèrent pour le métal (nécessitant une humidité relative très basse, autour de 30%) et la laque (préférant une humidité relative plus élevée entre 50 et 60%). La conservation de l'ensemble implique donc nécessairement des compromis.

On constate également l'absence de veille sanitaire adaptée aux spécificités des sabres japonais. En effet, idéalement, ils devraient être régulièrement dégainés, observés, démontés et dépoussiérés (notamment sur la lame et le fourreau) pour prévenir l'apparition de rayure et le développement de produits de corrosion à l'interface entre les différents éléments de la monture.

Ces problématiques sont le résultat direct des contraintes de ressources financières et humaines au sein des institutions muséales françaises. Elles se ressentent particulièrement pour les petites structures qui n'ont pas forcément le budget nécessaire pour faire appel à des prestataires extérieurs ou créer un pôle de régie entièrement dédié à la conservation préventive. Bien évidemment, ces difficultés touchent l'ensemble des collections : elles ne sont pas réservées aux collections de sabres japonais. Cependant, ces dernières, peu mises en valeur, ne sont pas considérées comme prioritaires par rapport aux objets destinés à l'exposition alors même qu'elles nécessiteraient des manipulations régulières pour optimiser leur conservation.

⁴⁴ C'est ce que m'a rapporté en informel Karine Delba, régisseuse au Musée des Confluences.

La question de législation

La question de la restauration des sabres japonais en France soulève par ailleurs des considérations législatives.

En effet, en France, seuls les restaurateurs diplômés par l'une des quatre formations reconnues par l'Etat sont légalement autorisés à intervenir directement sur les objets patrimoniaux⁴⁵. Cela inclut toute manipulation impliquant l'ajout ou le retrait de matière sur la surface de l'objet⁴⁶. Or, comme je l'ai déjà dit, les recommandations japonaises pour la conservation des sabres incluent un démontage, un nettoyage et un huilage réguliers des lames. Ces pratiques entrent donc en conflit avec la réglementation française qui considère ces actions comme relevant de la restauration.

Il existe par ailleurs le problème de la reconnaissance d'une formation étrangère. Ainsi, même si un artisan se forme au Japon auprès d'un maître polisseur *togishi*, son expertise ne serait pas reconnue par les institutions françaises en l'absence d'un diplôme français en restauration ou d'une équivalence pour les "ressortissants d'un Etat membre de l'Union européenne ou d'un autre Etat partie à l'accord sur l'Espace économique européen"⁴⁷. Cela complique donc considérablement la possibilité de faire appel à des experts formés traditionnellement au Japon^{48, 49}.

Les musées français se retrouvent ainsi dans une situation délicate, ne pouvant ni autoriser leur personnel de régie à effectuer ces opérations de conservation préventive, ni faire appel à des experts japonais non reconnus par le système français.

Cette situation soulève donc des questions importantes sur l'adaptation des pratiques de conservation-restauration aux spécificités culturelles des objets. Une réflexion plus approfondie que ce que je présente ici serait nécessaire dans l'objectif de trouver un équilibre entre le respect des traditions japonaises, les exigences légales françaises, et l'état de dégradation global des collections de sabres japonais en France.

⁴⁵ Selon l'[Article L452-1](#) du code du Patrimoine, "La restauration est réalisée par des spécialistes présentant des qualifications ou une expérience professionnelle définies par décret sous la responsabilité des professionnels mentionnés à l'[article L. 442-8](#)"

⁴⁶ Selon l'[Article R452-1](#) du code du Patrimoine, "La restauration [...] s'étend aux actes accomplis dans le cadre d'opérations de conservation préventive ou curative.

⁴⁷ Article R452-11 du code du patrimoine, disponible en entier en annexe.

⁴⁸ En France, nous avons la chance d'avoir un *togishi* Patrice Sabbah, d'abord formé par Laurent Milhau puis ayant complété sa formation au Japon. Il a d'ailleurs été récompensé par un prix lors d'un concours de polissage organisé par la NBTHK (société de préservation des sabres japonais) en 2024.

Site internet : [Patrice Sabbah, Gardien du Sabre Japonais, expert en Art Samouraï et Nihonto en Aquitaine](#)

⁴⁹ Cette réflexion émane d'une discussion informelle menée avec Camille Senepin lors de mon stage au musée des Confluences. Elle s'est posée lorsque je lui ai demandé s'il était possible de faire appel à un *togishi* pour les lames les plus touchées par la corrosion et appartenant à un fond de collection reconnu pour la qualité de ses objets.

Ces problématiques mettent en lumière la nécessité d'une approche plus flexible et interculturelle dans la conservation-restauration des objets patrimoniaux d'origine étrangère en France. C'est cette question que j'envisagerai plus précisément dans ce mémoire.

Partie 2. Identification, description, dénomination

Ce second chapitre a pour objectif de définir l'identité de ce *wakizashi* avec plus de précision et d'affiner les termes descriptifs qui seront retenus pour son analyse. Après avoir présenté les recherches effectuées sur la typologie de ce *wakizashi*, j'expliquerai les raisons qui justifient de l'appréhender comme un ensemble plutôt que comme la somme de ses parties.

Ce chapitre sera également l'occasion d'évoquer plus en détail les caractéristiques techniques et matérielles de cet objet, en mettant en lumière les savoir-faire artisanaux qui sont associés aux sabres japonais et qui influencent directement les choix et les contraintes liés à leur restauration.

Ensuite, nous examinerons les multiples facettes du sabre japonais, qu'il soit perçu comme une arme, une œuvre d'art, un objet rituel ou un symbole de pouvoir. Cette diversité d'identités soulève des enjeux spécifiques en matière de conservation, notamment en termes de priorisation des valeurs à préserver.

2.1. La typologie de l'objet

Cet objet fait partie de la large typologie des sabres japonais. Ils constituent un domaine très étendu dont l'étude détaillée est extrêmement précise. En effet, le système féodal ayant été en vigueur durant la majeure partie de l'histoire japonaise, le milieu des armes japonaises est très large. Durant ces siècles, elles ont évolué par leur forme, leurs techniques de mise en œuvre, leur statut, etc. C'est pourquoi elles se divisent en plusieurs catégories selon un ensemble de critères d'identification plus ou moins précis. Afin de mieux appréhender l'objet et de mieux comprendre ses propriétés, ses points d'intérêts et son histoire plus spécifique, il est d'abord nécessaire de préciser son identification.

Au-delà de la distinction d'utilisation (lances, sabres, *nagamaki* 長巻⁵⁰ etc.) ou de forme (lances *yari* 槍⁵¹, *naginata* 長刀⁵², etc.), des caractéristiques strictes de catégorisation sont apparus durant la période Edo⁵³. Ce sont ces critères qui perdurent aujourd'hui pour la description des armes blanches japonaises parmi les milieux spécialisés.

⁵⁰ Arme intermédiaire entre la lance et le sabre

⁵¹ Lance droite

⁵² Fauchard japonais dont la lame est à un seul tranchant et plus ou moins courbe

⁵³ Il s'agit du *Dai-sho katana no Sumpou oyobi tohats futsumoh no Sei*, que l'on peut traduire par "Ordre concernant le daisho katana et la coiffure". Cette loi, formulée en juin 1645, fixe les longueurs maximales du *katana* (2 shaku 8 à 9 sun, soit entre 84.84cm et 87.87cm) et du *wakizashi* (1 shaku 8 sun à 9 sun, soit entre 54.54cm – 57.57cm). Cette première loi est accompagnée, en 1668 du *Muto Rei* 無刀令 qui interdit aux classes populaires le port d'une arme plus grande que le *kô-wakizashi*, dont la longueur est définie à 1 shaku et 5 sun (45.54cm).

A ce sujet, voir Takeuchi A., 2004

Au sein de la large famille des sabres, on distingue ainsi, a minima, le *tantô*, le *wakizashi*, le *katana*, le *tachi* et le *ôdachi*. Cette distinction se fait principalement par la longueur de la lame, suivant les unités de mesure du Japon impérial : *shaku*⁵⁴, *bun*, *sun*.

La longueur de la lame, appelée *nagasa* 長さ, se prend de la pointe au cran du dos de la lame, le *mune-machi*. En revanche, avec le *habaki*, le collier métallique de la lame, il est difficile de réaliser une mesure précise. C'est pourquoi les mesures s'effectuent habituellement lorsque la lame est démontée et le *habaki* enlevé.

	<i>Tan</i> <i>tô</i>	<i>Wakizash</i> <i>i</i>	<i>Katan</i> <i>a</i>	<i>Tachi</i>	<i>Odach</i> <i>i</i>
Longueur de la lame (en <i>shaku</i>)	< 1	1 < L < 2	> 2	> 2	> 3
Longueur de la lame (en cm)	< 30.3	30.3 < L < 60.6	> 60.6	> 60.6	> 90.9

Tableau 1 : distinction entre différentes typologies de sabres japonais selon leur *nagasa*, en *shaku* et en cm.

La différence entre le *katana* et le *tachi* se fait principalement par le type de monture qui indique comment le sabre est porté⁵⁵ : glissé dans la ceinture tranchant vers le haut (*katana*) ou suspendu à la ceinture, tranchant vers le bas (*tachi*).

Chaque catégorie contient un niveau de description encore plus précis. Au sein de la famille des *wakizashi* par exemple, on peut distinguer les “petits *wakizashi*” *kô-wakizashi* 小脇指, les “*wakizashi* moyens” *chû-wakizashi* 中脇指, et les “grands *wakizashi*” *ô-wakizashi* 大脇指. Il est important de mentionner que la longueur de chacun d’eux a pu varier au fil des années. En effet, bien que la longueur du *kô-wakizashi* ait été fixée en 1668 à 45.5 cm (1 *shaku* 5 *sun*), la loi s’est ensuite assouplie afin de permettre aux civils empruntant la route du *Tôkaidô* (reliant Kyôto à Edo) de porter une arme allant jusqu’à 54.5 cm (1 *shaku* 8 *sun*)⁵⁶. Par ailleurs, il n’existait pas alors de contrôle légal de longueur de lame. A moins donc d’un incident impliquant un civil armé qui méritait d’être investigué, peu importait qu’ils aient un *chû-wakizashi* plutôt qu’un *kô-wakizashi*⁵⁷.

Dans le cas de cette étude, la longueur de la lame *nagasa* nous indique qu’il s’agit d’un *wakizashi* : un sabre plus court que le *katana* et souvent porté en complément de ce dernier (ensemble *dai-sho* : “grand – petit”) par les guerriers de l’époque⁵⁸. Relativement court, il entre même dans la catégorie

⁵⁴ Un *shaku* correspond à 30,3 cm

⁵⁵ Des images références des différents types de sabres japonais présentés ici sont disponibles en annexe (p.13-15)

⁵⁶ Voir l’article “*Wakizashi*” de Markus Sesko

⁵⁷ Voir Takeuchi A., 2004

⁵⁸ Le port du *daisho* (l’ensemble *katana* et *wakizashi*) s’est notamment démocratisé et normé lors de la période Edo, suite à des mesures prises par le shogunat Tokugawa. Le port simultané de deux sabres, l’un généralement plus long que l’autre, semble cependant remonter plus loin dans l’histoire japonaise.

Voir l’article “*Wakizashi*” de Markus Sesko

des *kô-wakizashi*. Le fait que certains civils puissent le porter ne permet donc pas de pouvoir rapprocher avec certitude ce *wakizashi* de la figure du guerrier.

Le milieu des armes japonaises étant très étendu, le vocabulaire spécifique est riche et extrêmement précis. L'objectif des termes vernaculaires est de pouvoir définir le maximum en un minimum de mots.

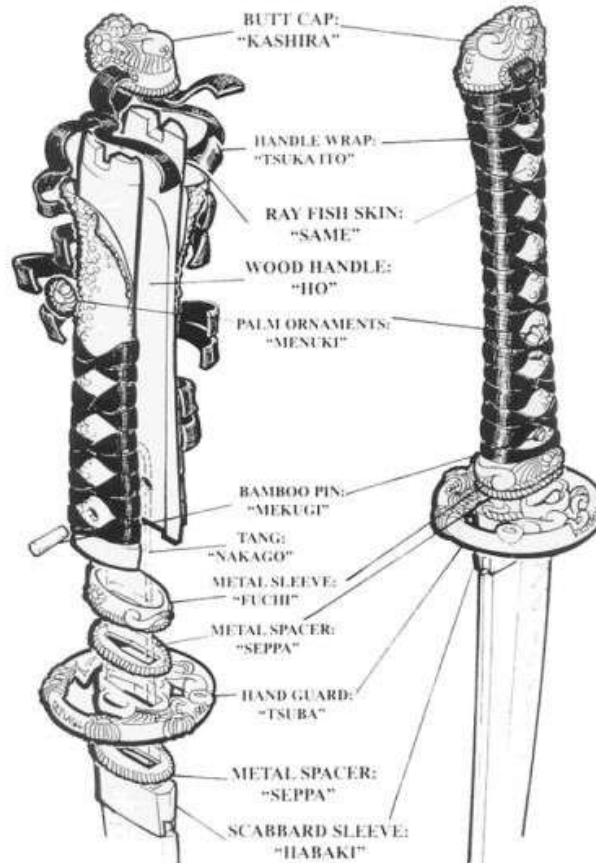
2.2. Le sabre japonais comme un assemblage

Afin d'affiner l'identification de ce *wakizashi*, il est nécessaire de s'intéresser à chacun de ses éléments constitutifs. Pour cela, il faut préalablement expliciter le fait que le sabre japonais doit être considéré comme l'assemblage précis et ajusté de plusieurs éléments.

Le sabre japonais est un objet complexe dont la compréhension nécessite plusieurs mises au point préalables, notamment sur les termes qui lui sont associés. Bien qu'il soit considéré comme un seul objet, le sabre est un assemblage de plusieurs éléments, incluant schématiquement la **lame**, la **poignée**, la **garde**, et le **fourreau**. Chacune de ces parties répond par ailleurs à des spécificités techniques et matérielles et à une exigence utilitaire (du sabre comme arme de combat). Le sabre japonais résulte d'une division du travail entre plusieurs artisans spécialisés qui collaborent pour créer un ensemble parfaitement homogène et ajusté. Il se révèle ainsi particulièrement riche en termes de techniques de fabrication, et se caractérise par une grande diversité de matériaux constitutifs.

Image 6 : schéma éclaté mettant en évidence l'assemblage d'un sabre japonais au niveau de la poignée et de la garde. ©artpictures.club

A noter : la goupille (mekugi) passe par les mekugi-ana (trous pour la goupille) situés sur les deux morceaux constitutifs de la poignée ainsi que sur le nakago de la lame.



L'assemblage d'un sabre japonais se fait à plusieurs échelles. On y distingue déjà quatre éléments majeurs : la lame, la poignée, le fourreau, et la garde. Chacun de ces ensembles est ensuite lui-même l'assemblage de composantes plus petites que je décrirai au fil de cette partie. Le sabre japonais est un assemblage mécanique : les différents éléments sont emboîtés et sécurisés par le *mekugi*, la goupille. Comme le montre le schéma ci-dessus, la lame ainsi que la poignée sont trouées afin d'y faire passer le *mekugi* qui maintient l'ensemble en place. Le but principal de cette goupille est d'éviter que la lame bouge au sein de la poignée (ce qui déséquilibrerait l'ensemble du sabre).

Chaque élément est conçu pour s'imbriquer parfaitement avec les autres, ce qui nécessite une grande précision lors de la fabrication tout comme la collaboration de l'ensemble des artisans impliqués. C'est surtout au niveau de la poignée et de la garde que l'assemblage est le plus difficile à comprendre. Les schémas mettant en évidence la disposition des différents éléments seront intégrés au sein de chacune des sous parties du 2.4 (p.47).

Il est également essentiel de comprendre que le sabre japonais est pensé et conçu pour être régulièrement démonté. En effet, seule la lame est traditionnellement considérée comme un élément pérenne et transmissible de génération en génération. Le reste est plus ou moins amovible et "consommable"⁵⁹. Les éléments de la monture sont ainsi susceptibles d'être remplacés ou modifiés au fil du temps et des propriétaires. C'est donc autour de la lame et seulement une fois qu'elle est forgée que les autres éléments sont fabriqués et assemblés pour créer un sabre complet.

Lorsque le sabre était un objet essentiel dans la société (c'est-à-dire à partir de l'émergence de la classe des samourais vers le 11^e siècle), les éléments constitutifs entourant la lame étaient régulièrement remplacés, notamment le tressage et les éléments de la garde, qui s'usaient le plus rapidement en combat. Les éléments de la monture devaient d'ailleurs principalement répondre à un impératif utilitaire jusqu'à la période Edo (1603 – 1868), il était alors relativement fréquent d'intervenir sur l'objet postérieurement à sa production, notamment dans le cas de réparations, de réajustements, etc. Ces interventions se faisaient principalement avant et après de grandes batailles ou lors d'occasions spéciales. Le *habaki* était également systématiquement refait et changé après chaque polissage.

Au-delà des interventions en contexte d'origine, le remplacement du tressage a également été une pratique assez répandue chez les antiquaires jusqu'à assez récemment⁶⁰. Le changement de statut des sabres, aujourd'hui témoins historiques et objets patrimoniaux, a raréfié ces pratiques relativement invasives. Elles restent cependant d'usage pour les pratiquants de *iaido*, *battodo* ou d'autres arts martiaux nécessitant le maniement du sabre, pour qui il est encore un objet martial.

Ces considérations font que les montures visibles aujourd'hui sont systématiquement plus récentes que la lame. La plupart des montures datent par ailleurs de la période Edo (entre le 17^e et le 19^e siècles), période durant laquelle des règles strictes sont établies vis-à-vis de l'apparence des

⁵⁹ Terme utilisé par Christian Binet lors de notre entretien téléphonique. On peut également rencontrer l'adjectif *disposable* en anglais.

⁶⁰ Christian Binet m'a confiée lors d'un entretien téléphonique qu'il avait lui-même réalisé des tressages de sabres à la demande d'antiquaires lorsqu'il était jeune. Or, cette pratique n'a pas surpris ou outré l'artisan spécialisé qu'il avait pu rencontrer lors d'un voyage au Japon.

montures. Seuls les éléments métalliques, à l'image des *tsuba*, peuvent être plus anciens et réassemblés sur une nouvelle monture.

Ces éléments font du sabre un objet relativement complexe à appréhender d'autant plus qu'elle nécessite de connaître et maîtriser des termes vernaculaires non traduisibles. Les variations (de forme, de motif, etc.) prennent toutes des termes spécifiques permettant d'en préciser les caractéristiques, d'où la nécessité de réalisation d'un glossaire.

2.3. Choix de terminologie

Au sein du MqB-JC, le *wakizashi* est considéré et numéroté comme un ensemble composé de deux éléments principaux⁶¹ : le sabre (l'ensemble "poignée" *tsuka* et "lame" *toshin* 刀身); et le "fourreau", *saya* 鞘). D'autres éléments s'y adjoignent mais ne sont pas directement amovibles : les ornements de poignée, la garde, les anneaux autour du fourreau.

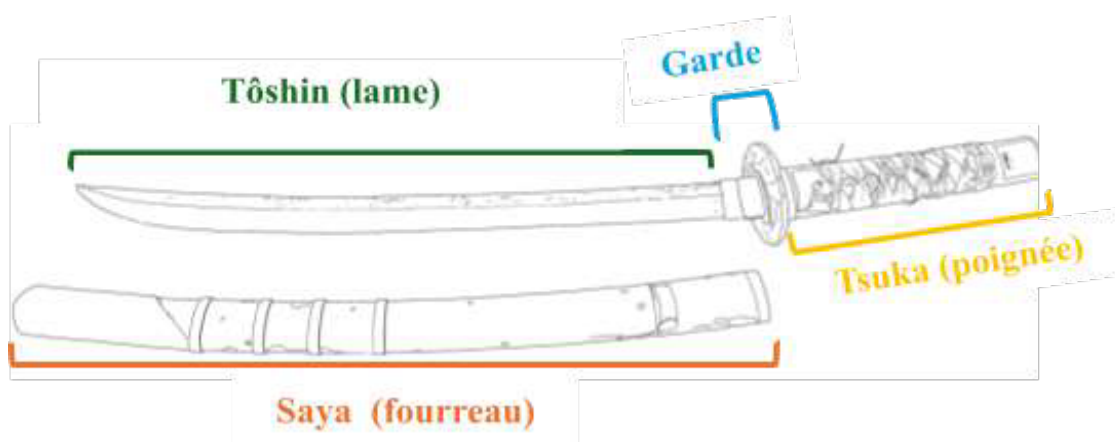


Image 7 : Schéma de l'objet avec nom des grandes parties constitutives retenues pour le mémoire

Dans ce mémoire, j'ai choisi de conserver les termes vernaculaires pour les différents éléments constitutifs de la monture et d'adopter un morcellement du sabre en quatre parties constitutives : la lame, la garde, la poignée, et le fourreau.

Bien que la plupart des termes vernaculaires soient intraduisibles, je privilégierai dans la mesure du possible, les traductions françaises pour les éléments qui le permettent. Ainsi :

- Le terme de fourreau sera préféré à *saya*. Il désigne l'ensemble *koiguchi*, *kurigata*, *semegane*, *kojiri*, en plus de la structure du fourreau.
- Le terme de poignée sera préféré à *tsuka*. Il désigne l'ensemble *fuchi*, *mekugi*, *menuki*, *tsuka-maki*, et *kashira*, en plus de la structure de la poignée.
- Le terme de monture sera préféré à *koshirae* 拵. Il désigne l'ensemble des éléments constitutifs de la monture, soit l'ensemble du sabre excepté la lame.

⁶¹ C'est souvent le critère d'amovibilité qui est retenu pour décider du nombre d'éléments que comporte un ensemble donné. Ainsi, même s'il y a plus que deux éléments sur ce *wakizashi*, seul le fourreau est directement amovible. Les risques de dissociation ne concernent donc que lui, surtout en l'absence de démontage régulier du sabre.

Par ailleurs, j'emploierai souvent le terme de “garde” au cours de ce mémoire. Il ne renvoie à ma connaissance à aucun terme vernaculaire puisqu'il désigne un ensemble théorique qui n'existe pas dans le milieu des sabres japonais. Je regroupe par ce terme l'ensemble des deux “séparateurs”, *seppa* 切羽, le *tsuba* 鐔 ou 鐔, la pièce de garde, ainsi que le *habaki*.

La distinction *omote* 表 / *ura* 裏

L'un des premiers éléments de description rencontré dans le domaine des sabres japonais est la distinction *omote* / *ura*. Ces deux termes vernaculaires permettent de préciser et définir de quel côté du sabre on parle, peu importe son positionnement dans l'espace. Ainsi, contrairement aux termes envers / endroit ou dextre/senestre, la paire *omote* / *ura* ne dépend pas du sens dans lequel on visualise l'objet et aucune confusion n'est possible.

Le côté *omote* désigne le côté visible du sabre, c'est-à-dire la face qui est visible par une personne extérieure lorsque le sabre est porté. A l'inverse, le côté *ura* désigne la face cachée au regard de l'autre, c'est-à-dire celle qui se situe contre la personne qui porte le sabre. Ces deux termes sont internationalement adoptés pour décrire les sabres japonais et leurs différents éléments au sein des milieux spécialisés. J'ai repris cette distinction dans ce mémoire, dans la perspective de mettre mon travail en dialogue avec une communauté de professionnels plus vaste.



Utagawa Kuniyoshi, 1860
Aspects of the 6 Lucky and Unlucky
Days of the Week: Shakku.



Photographie de Kusakabe Kimbei, 1880

Sur cette impression sur bois représentant un guerrier s'apprêtant à dégainer son sabre, le spectateur est placé en face de la scène. La face visible des sabres du guerrier correspond à la face

omote, tandis que la face qui se situe contre son corps correspond à la face *ura*, invisible. Cette distinction est plus compréhensible sur la photographie de Kusakabe Kimbei.

Généralement, la mise en œuvre des différents éléments du sabre est différenciée selon qu'il s'agisse de la face visible ou invisible. Ainsi, les plus beaux ornements, ou les décors les plus impressionnants seront systématiquement placés sur le côté *omote* (visible). Cela s'applique même pour ce qui semble être du détail, par exemple la disposition des denticules de galuchat de la poignée.



Vue de l'ensemble de l'objet côté ura



Vue de l'ensemble de l'objet côté omote

2.4. Synthèse technico-matérielle

A) La lame

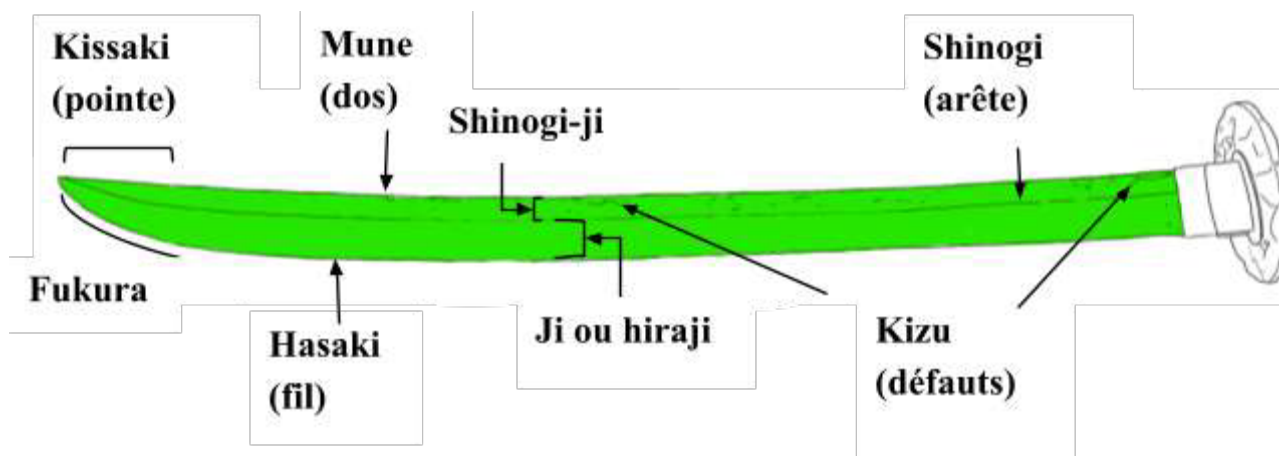


Image 11 : Schéma de la lame avec termes vernaculaires⁶²

⁶² Le *fukura* désigne le fil de la lame au niveau de la pointe (*kissaki*)

Bien qu'il soit peu utilisé, le terme permettant de désigner l'ensemble de la lame est *tôshin*. Il est cependant plus fréquent de retrouver les termes *nagasa*⁶³ et *nakago*⁶⁴, qui désignent respectivement la partie visible (glissée dans le fourreau) et la partie dissimulée (glissée dans la poignée) de la lame. La limite entre ces parties est marquée par deux crans, sur le dos de la lame (*mune machi*), et sur son côté tranchant (*ha machi*).

La lame est considérée comme le cœur du sabre, et de nombreuses références y font allusion comme l'âme du samouraï. La signature des lames est d'ailleurs arrivée bien plus tôt dans l'histoire que la signature des éléments de monture (démocratisée lors de la période Edo). Cela peut s'expliquer par le fait que l'art d'apprécier les belles et bonnes lames ait été pratiqué dès la période Kamakura (1185 – 1333)⁶⁵.

Les lames possèdent en effet un ensemble de caractéristiques formelles et esthétiques renvoyant à différentes typologies rattachées à un style et une époque. Pouvoir identifier la typologie d'une lame est une étape essentielle dans l'appréhension d'un sabre puisqu'elle donne des indications sur la biographie de l'objet.

Identification de la typologie



Images : lame côté *ura* (en haut) et *omote* (en bas)

Le *shinogi-ji* désigne la zone située entre le *mune* et le *shinogi*

Le *Ji* ou *hiraji* désigne la zone située entre le *shinogi* et le *ha* (non visible sur cette lame, qui correspond à la zone trempée entre le *hamon* et le *hasaki*)

Les *kizu* désignent les défauts de la lame. Ils peuvent prendre plusieurs formes ayant chacune leur propre terme. Ici, il s'agit de *ware* (fissures horizontales) situées dans le *shinogi-ji* : on peut utiliser le terme plus précis de *shinogi-ware*

⁶³ Synonymes *ha cho* ou *ha watari*. Désigne plus précisément la longueur de la lame, mesurée de la pointe au cran du dos (*mune machi*). Incidemment, cela correspond à la partie visible de la lame.

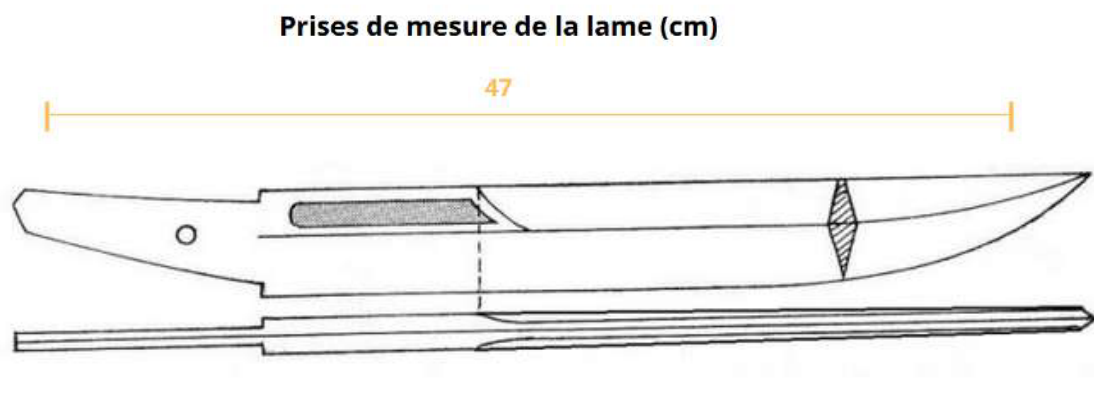
⁶⁴ On peut également utiliser le terme *tang*. Il s'agit de la soie de la lame, dissimulée au sein de la poignée lorsque le sabre est monté.

⁶⁵ C'est l'empereur GoToba 後鳥羽 (1180 - 1239), passionné de sabres, lui-même expert et forgeron, qui permit d'atteindre l'âge d'or des sabres japonais durant la période Kamakura (1185 – 1333). Il encouragea grandement la production de sabres et récompensa par des titres honorifiques les meilleurs forgerons.

Dans son *Nihontô Kantei Hô* (日本刀鑑定法, 1973), Hon'ami Mitsuhiro suggère l'existence de preuves faisant remonter l'organisation de concours amateur d'expertise de lame (*nyûsatsu-kantei*) au *bakumatsu* (1853 - 1868). Cependant, il affirme également que cette pratique est beaucoup plus ancienne. La famille Hon'ami est extrêmement reconnue dans le milieu des sabres japonais. En effet, c'est elle qui, de génération en génération, a expertisé les sabres depuis la période Muromachi (1393 – 1573). Ils ont ainsi servis plusieurs empereurs et shogun successifs.

Les notions d'harmonie et d'équilibre sont centrales dans l'esthétisme des sabres japonais. Ainsi, la forme globale de la lame *sugata* 姿 est la première chose à observer. En fonction de sa longueur (*nagasa* 長さ), de l'importance de sa courbure (*sori* 反り), de l'emplacement de son point le plus courbe, de sa largeur (*mihaba* 身幅) et son épaisseur (*kasane* 重ね) à sa base et vers sa pointe, et d'autres critères encore plus précis, l'observateur peut déjà estimer une date de production, voire une école de forge. Ces différentes mesures sont donc essentielles à l'identification du sabre.

Image 15: schéma de la lame avec mesures précises (en cm). A noter : le *nagasa* (longueur de la lame) a été mesuré sans enlever le *habaki* et présente donc une marge d'erreur de quelques millimètres.



L'étude de la géométrie particulière de la lame, notamment l'absence de *yokote* 横手 (arête verticale vers la pointe du sabre) et l'amincissement de son épaisseur dans la première moitié de sa longueur, permet de rapprocher cette lame de la forme *kanmuri-otoshi*.

Image 16 : forme générale (*sugata*) de type *kanmuri-otoshi*⁶⁶

Mon échange en février 2024 avec Mr Ford Hallam⁶⁷ m'a permis de m'orienter vers une typologie⁶⁸ *naginata-naoshi* 薙刀直し. Il s'agit d'une typologie spécifique correspondant aux lames retravaillées à partir d'une lame de *naginata* 薙刀, un fauchard japonais.

Une présentation plus détaillée de cette typologie ainsi que de la *naginata* est intégrée en annexe. La pratique consistant à raccourcir ou réadapter une lame existante, nommée *suriage* 磨上, est assez commune⁶⁹. Le *suriage* ne modifie pas la forme de la lame (une lame *kanmuri-otoshi* restera *kanmuri-otoshi*) mais seulement certaines valeurs (courbure maximale *sori*, longueur de la lame *nagasa*, etc.).

⁶⁶ Image prise sur le site de Markus Sesko. Consulté le 4/02/25

Disponible à l'adresse suivante : <https://markussesko.com/2015/02/14/kantei-1-sugata-1/>

⁶⁷ Artisan basé en Angleterre et spécialiste de la métallurgie japonaise. Il a notamment collaboré avec le Victoria & Albert Museum. Etant allé plusieurs fois au Japon pour perfectionner sa formation et ses connaissances, il est devenu une référence dans le domaine des sabres japonais en Europe.

⁶⁸ On lit dans son mail de réponse (traduction) "Par rapport à la forme, il s'agit d'une adaptation de lame de fauchard, appelée *naginata-naoshi*."

⁶⁹ Cela permettait par exemple de supprimer des défauts de la lame, de se conformer à de nouvelles réglementations ou types de bataille, etc. Les *suriage* ont notamment été effectués lors de la période Edo, qui s'accompagne d'une réglementation plus stricte vis-à-vis des typologies d'armes autorisées pour les civils et les samourais.

Malgré la suggestion de Mr Hallam qui semble confirmée par mes recherches, cette attribution de typologie reste au stade d'hypothèse. Pour la valider, il serait nécessaire de vérifier qu'un *suriage* ait bien été effectué sur cette lame en démontant le sabre pour observer plus attentivement le *nakago*⁷⁰. A défaut, il serait nécessaire de rendre lisible la ligne de trempe. En effet, son motif vers la pointe⁷¹ pourrait également permettre de confirmer l'hypothèse de *naginata-naoshi*.

Matière première : l'acier *tamahagane* 玉鋼⁷²

La matière première utilisée pour la fabrication des lames au Japon est le *tamahagane*, un acier endémique obtenu à partir de sable ferrugineux (*satetsu*)⁷³. Le processus de transformation du sable ferrugineux est appelé *kerasoshi*. Il faut 5 personnes ayant chacune un rôle spécifique et travaillant durant 4 jours et 4 nuits (temps nécessaire à la réalisation d'un cycle) en continu pour mener à terme la production du *tamahagane*.

Les recherches archéologiques suggèrent que ce procédé est apparu au Japon en provenance du continent vers le 1er ou le 2^e siècle. Sa forme actuelle serait quant à elle apparue au 13^e siècle⁷⁴. Depuis l'interdiction de production d'acier et de sabres à la suite de la victoire des Alliés lors de la Seconde Guerre Mondiale (j'y reviens en partie 5), c'est la NBTHK⁷⁵ qui relance le *tatara*⁷⁶ de la province de Shimane en 1977 afin de fournir l'acier *tamahagane* pour les forgerons, à hauteur de 3 à 4 tonnes / an⁷⁷.

Placé dans de grands fours en terre cuite (*tatara*), le sable est chauffé à très haute température (entre 1200 et 1500°C) avec plusieurs tonnes de charbon de bois. Il faut environ 15 tonnes de charbon de bois et 15 tonnes de sable ferrugineux pour obtenir un noyau d'acier de 3 tonnes. Au sein de ce noyau, on retrouve notamment de l'acier de cémentation (2.3 à 2.4 tonnes)⁷⁸ (dont fait partie le *tamahagane*, de 700 à 800 kg) et de la fonte brute (600 à 700 kg)⁷⁹. Seule une petite partie de ce noyau, environ 1/3, est de qualité suffisante pour la forge des

⁷⁰ Plusieurs caractéristiques uniquement visibles sur le *nakago* permettent de confirmer ou d'infirmer l'hypothèse d'une lame *suriage*. Elles sont détaillées en annexe (p.22).

⁷¹ Dans certains cas, la ligne de trempe *hamon* peut en effet effectuer un "retour" (*kaeri*) avant de rejoindre le dos de la lame (*mune*). Les *naginata-naoshi* ne peuvent pas présenter de *kaeri*, puisque la lame n'est pas seulement raccourcie mais également réadaptée. Afin d'en réduire la courbure, la zone de la pointe est coupée vers le dos, supprimant tout *kaeri* originellement visible sur la lame de *naginata*. Cet aspect est développé plus en détail en annexe (pp. 23 - 25).

⁷² Les caractères utilisés pour le désigner 玉鋼 signifient littéralement "bijou" et "acier"

⁷³ Le Japon ne possède pas de minerais de fer brut. Leur production d'acier dépend donc entièrement de ce sable ferrugineux présent dans certaines régions de l'archipel, particulièrement sur certaines montagnes. Il est caractérisé par sa faible teneur en phosphore et en soufre et une proportion de fer allant de 2 à 5%.

⁷⁴ J.Kozuka, 1966

⁷⁵ Nihon Bijutsu Token Hozon Kyokai, 日本美術刀剣保存協会 "Société de préservation des sabres d'art japonais"

⁷⁶ Sorte de four en terre cuite utilisé pour la transformation du *satetsu* en *tamahagane*.

⁷⁷ T.Inoue, 2002

⁷⁸ Définition du Grand dictionnaire terminologique du Québec : "Acier de construction dont la teneur en carbone est relativement faible; après recarburation et trempe, ils possèdent en surface une dureté élevée et une bonne résistance à l'usure, alors que le cœur présente avant tout une bonne ténacité."

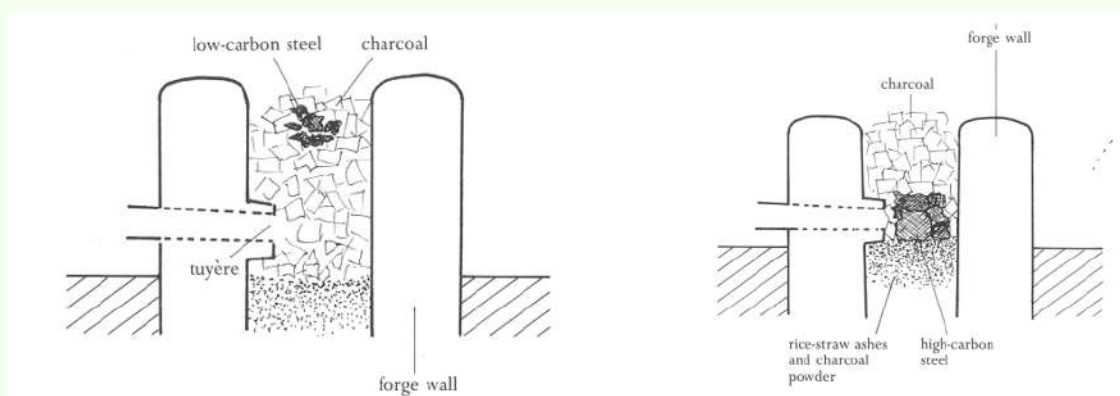
⁷⁹ Le noyau est en fait un mélange d'acier de cémentation, de fer spongieux, de scories, et quelques pièces de charbon.

sabres. Il s'agit généralement des bords du noyau, qui correspondent aux parties les mieux désoxydées (grâce aux flux d'air circulant avec les tuyaux en bois *kirokan*) qui contiennent donc entre 1.0 et 1.6 % de carbone.

Composition	Carbone (C)	Silicium (Si)	Manganèse (Mn)	Phosphore (P)	Soufre (S)	Titane (Ti)
Kozuka, J. 1968 : p.43	1.0 à 1.6	0.04	Tr.	0.008	0.006	N/A
Inoue T, 2002 : p.134	1.0 à 1.4	N/A	N/A	0.02 - 0.03	0.006	0.003-0.004

Tableau 2 : Composition de l'acier *tamahagane* selon différentes sources

Même s'il est attentivement sélectionné, le *tamahagane* obtenu peut rarement être mis en forme en l'état. Des opérations de carburation et décarburation sont nécessaires pour ajuster la teneur en carbone et permettre la forge d'une lame de qualité. Il faut en effet éviter un taux trop élevé (l'acier est trop dur et cassant, ce qui empêche de le mettre en forme et le replier), ou trop bas (l'acier est trop souple et peut se tordre)⁸⁰. C'est pourquoi il est souvent nécessaire d'affiner l'acier : c'est l'étape de l'*oroshigane*.



(à gauche) schéma du *tatara* durant l'*oroshigane* lorsque le taux de carbone est trop élevé ; (à droite) schéma du *tatara* durant l'*oroshigane* lorsque le taux de carbone est trop bas⁸¹.

L'acier est ensuite martelé et plié⁸² pour répartir le carbone, éliminer l'oxygène et ainsi que les impuretés⁸³. Ainsi, c'est environ 10 kg de *tamahagane* qui sont nécessaires à la forge

⁸⁰ M.Morimoto, 2004 : 10 - 11

⁸¹ Ibid.

⁸² L'acier peut ainsi aller de 1 000 à 33 000 couches. Le nombre de couches ainsi que les sens des plis de l'acier influent directement sur le motif de surface de la lame terminée (*jihada* et *jigane*) et dépendent donc largement des différentes écoles de forge. Chaque pli requiert environ 30 minutes de travail (M.Morimoto, 2004 : 12)

⁸³ Dans le documentaire de la NHK "Tamahagane - Miracle steel of Japanese Swords" un forgeron démontre pourquoi seul le tamahagane est utilisé lors de la forge des sabres. Un acier ordinaire se brise trop facilement lors du martelage et il n'est pas possible de le replier sur lui-même.

L'extrait est disponible en ligne [ici](#) (consulté le 30 avril 2025).

d'une lame de 700 à 1000g ⁸⁴. Plusieurs préparations d'acier, de teneur en carbone différenciée, sont généralement effectuées pour une seule lame⁸⁵. Cela permet de réaliser des assemblages optimisant les propriétés mécaniques obtenues, et combinant la résistance aux chocs avec un tranchant irréprochable⁸⁶. Cependant, la plupart des lames courtes (*tantô* ou *wakizashi*) sont formées seulement à partir de *kawagane*⁸⁷.

Fabrication

Une fois l'acier préparé, affiné et assemblé, plusieurs étapes de forge se succèdent afin d'obtenir la forme finale : création d'une première forme, *sunobe*; création du tranchant, des arêtes et de la pointe *hizukuri* 火造, et finitions de la forme *harashiage* 荒仕上げ.

L'organisation des atomes (de carbone et de fer) au sein de l'acier varie selon les processus de chauffe et la vitesse de refroidissement, influençant directement ses propriétés mécaniques. C'est pour cela que la trempe⁸⁸ (*yakiire* 焼入れ) est précédée d'une étape d'enduction⁸⁹ d'un mélange d'argile et de poudre de charbon (*yakiba-tsuchi*) : elle permet d'obtenir des structures cristallines différenciées (selon l'épaisseur de l'argile, qui atténue les chocs de température). C'est cela qui garantit un équilibre entre dureté et ductilité de l'acier.

Traditionnellement, ce sont trois artisans spécialisés qui interviennent successivement, depuis la production du *tamahagane* jusqu'au polissage de la lame, processus nécessitant plusieurs semaines.

Celui-ci, réalisé par le *togishi*, révèle les spécificités de forge et rend la lame utilisable tout en mettant en valeur ses qualités artisanale et esthétique. C'est également le rôle du *togishi* de restaurer les lames dégradées⁹⁰ : plus la lame est estimée, plus expérimenté doit être le *togishi*. La formation du polisseur dure environ 10 ans et se fait dans une dynamique maître-élève très répandue au Japon. Ce rôle ambivalent d'artisan-restaurateur est caractéristique de la culture nippone et s'applique à d'autres objets traditionnels comme les bâtiments en bois ou les peintures sur soie.

⁸⁴ Inoue T., 2002 : p.135

⁸⁵ On distingue ainsi le *kawagane* 側鉄 (selon les sources, entre 0.6 et 0.7% de carbone), et le *shingane* 芯鉄 (selon les sources entre 0.2 et 0.3%). On trouve également des mentions du *hagane*, dont la teneur en carbone est la plus élevée et qui est utilisé pour certains assemblages plus complexes (par exemple le *hon-sanmai-gitae*)

⁸⁶ Plus l'acier a un pourcentage de carbone élevé, plus il est dur et cassant. A l'inverse, si l'acier n'a pas beaucoup de carbone, il est beaucoup plus souple mais moins dur. Généralement, un acier dur est choisi pour le cœur de la lame : c'est lui qui garantit le tranchant de la lame. Il est ensuite enveloppé par un acier plus souple qui permettra d'atténuer les chocs et de répartir les tensions, évitant le bris. C'est l'assemblage *kobuse*.

⁸⁷ Les lames formées à partir d'un seul type d'acier correspondent à un assemblage appelé *maru*.

⁸⁸ La trempe s'effectue généralement de nuit afin de pouvoir estimer la température du métal grâce à sa couleur. Le forgeron doit chauffer uniformément la lame forgée à une température de 800 à 850 °C, permettant d'obtenir une structure uniforme d'austénite, avant de la plonger en entier dans un bac d'eau à 40°C (Inoue, T. 2002 : 137)

⁸⁹ Cette étape se nomme *tsuchitori* 土取

⁹⁰ Dans son ouvrage, *The Art of the Japanese Sword*, Kunihiro Kawachi dédie quelques pages à son travail de restauration de lames archéologiques (pages 18 à 21).

Cette approche synthétique des processus de forge et de polissage des sabres est détaillée et complétée en annexe.

B) La garde

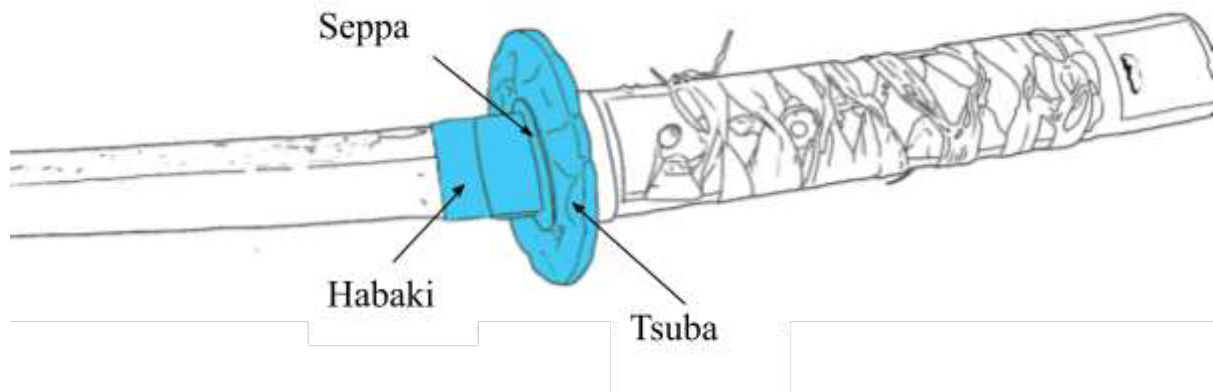


Image 17 : Schéma mettant en évidence la partie “garde” ainsi que ses éléments constitutifs

Pour plus de clarté, j’ai pris le parti de regrouper sous le terme “garde” l’ensemble *tsuba*, *habaki*, et *seppa*.

La garde a plusieurs fonctions utilitaires :

- Protéger la main de l’utilisateur
- Déplacer le point d’équilibre du sabre afin qu’il soit plus proche de l’utilisateur
- Permet le maintien de la lame en équilibre au sein du fourreau afin d’éviter les frottements lors de la dégaine (qui ralentirait le geste)
- Permet de protéger la structure en bois de la poignée en absorbant et répartissant les chocs.

Lors de la période Edo et à l’image du reste de la monture, la garde (notamment le *tsuba*), devient un élément essentiellement décoratif.

Le habaki⁹¹

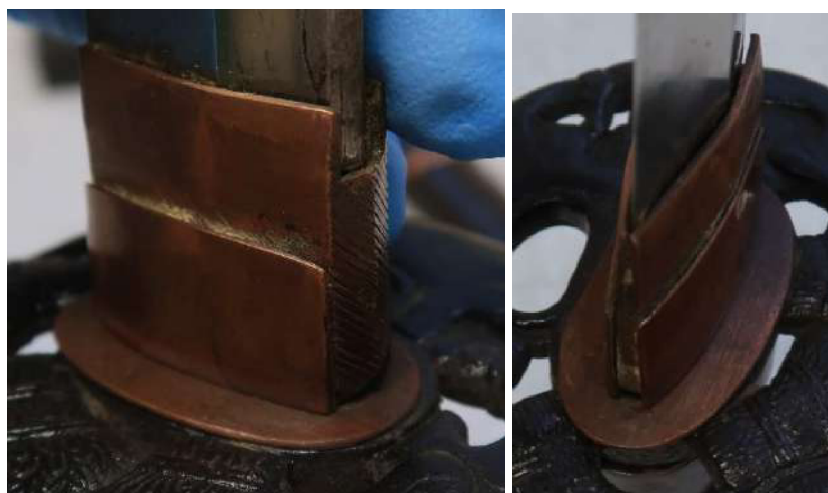


Image 18 : Niju-habaki en alliage cuivreux du wakizashi 71.1929.14.829.1-2

⁹¹ Le processus de fabrication du *habaki* est présenté en annexe

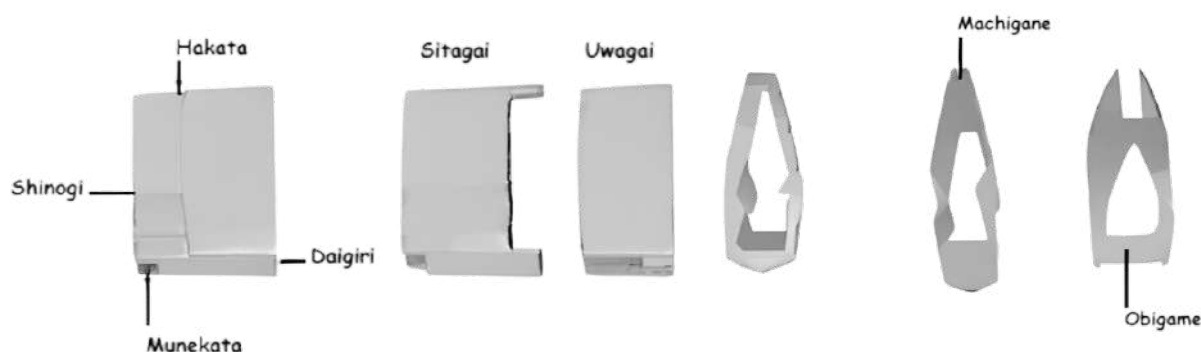


Image 19 : Schéma explicatif des différentes parties d'un niju-habaki

Malgré sa petite taille, et la discrétion de la pièce, le *habaki* est un des éléments les plus essentiels de la monture. Il a trois fonctions essentielles :

- Son adaptation parfaite avec le *koiguchi* (la "bouche" du fourreau) permet au *habaki* de maintenir la lame dans le fourreau sans qu'elle soit en contact avec les parois. Cela permet d'éviter les rayures mais aussi le contact avec le bois qui peut augmenter le risque d'oxydation de la lame.
- Il permet également de sécuriser la lame dans le fourreau et de faire en sorte qu'elle ne se dégaine pas seule lorsque le sabre est penché ou retourné⁹².
- Placé sur la zone de transition entre le corps de la lame et la soie, il agit comme un amortisseur des chocs, permettant de limiter les contraintes exercées sur le *tsuba*, et surtout sur la poignée en bois.

Généralement fabriqué en alliage cuivreux, notamment en laiton⁹³, le *habaki* peut être en une ou deux parties, et plus ou moins décoré.

Le *habaki* de ce *wakizashi* est en deux parties (appellation vernaculaire : *niju-habaki* 二重鍔) ce qui peut être, selon Ford Hallam, l'indice d'une lame assez ancienne⁹⁴. Les *niju-habaki* ont par ailleurs été repopularisés durant la période Edo, car ils étaient estimés plus esthétiques que leur variation à une pièce, et sont en outre beaucoup plus difficiles à réaliser (ils avaient donc une valeur plus élevée)⁹⁵.

⁹² C'est d'ailleurs pour cela qu'il est nécessaire de débloquer la lame en poussant légèrement le *tsuba* avec le pouce avant de pouvoir le dégainer entièrement

⁹³ On peut en trouver plus rarement en argent et en or, ou en alliage cuivreux avec un revêtement en argent.

⁹⁴ Dans sa réponse du 7 février 2024, Mr Hallam me dit : "These [niju-habaki] can sometimes indicate a better or older blade"

Traduction : Ils peuvent indiquer une lame plus ancienne ou de meilleure qualité.

⁹⁵ Mr Albert Yamanaka explique ainsi que le prix d'un *niju habaki* était presque le double de celui d'un *habaki* à une pièce.

Newsetter de la Japanese Sword Society of the United States, volume IV n°2, mars-avril 1972.

Disponible en ligne à l'adresse : https://jssus.org/1972V4no2_Yamanaka_Masazane_Saneyuki.pdf

Consulté le 20/02/25)

La couleur du métal semble indiquer que celui-ci est effectivement réalisé en alliage cuivreux⁹⁶.

Le tsuba



Image 20 : Tsuba du wakizashi 71.1929.14.829.1-2, face *omote*

Le *tsuba*, pièce centrale des sabres japonais, est prisé des collectionneurs européens dès l'ouverture du Japon. Il reflète en effet les innovations métallurgiques successive des artisans japonais. Il est par ailleurs un bon indicateur de la richesse et du statut social du propriétaire. Déjà présent sur les sabres archéologiques retrouvés au Japon, il remplit avant tout une fonction utilitaire : empêcher la main de glisser sur la lame, la protéger des coups adverses et déplacer le point d'équilibre du sabre plus proche du porteur.

Ce *tsuba* est de forme *nademaru-gata*⁹⁷. Son étude stylistique a révélé une coïncidence intrigante : un *tsuba* identique est en vente dans une galerie parisienne et d'autres sont présents dans des archives en ligne⁹⁸ ainsi que dans le catalogue des *tsuba* de la collection du Cleveland Museum of Art⁹⁹. Ses nombreuses occurrences suggèrent ainsi une fabrication en série.

⁹⁶ Ford Hallam le désigne d'ailleurs sous l'appellation "copper habaki", c'est-à-dire "habaki en cuivre" mais il est difficile de l'attester sans analyse élémentaire plus poussée. Un test à l'aimant a en tout cas confirmé l'absence de métal ferrugineux sur cette pièce.

⁹⁷ Markus Sesko définit cette forme comme "un *tsuba maru-gata* qui n'est pas parfaitement rond mais symétrique de gauche à droite et de haut en bas"

⁹⁸ Notamment sur le forum spécialisé Nihonto Message Board.

Fil de conversation lié à cette série de *tsuba* disponible à l'URL : <https://www.militaria.co.za/nmb/topic/43646-an-edo-period-cast-iron-tsuba/> Consulté le 4 janvier 2025

⁹⁹ AISBECK D.R, *Tsuba in the Cleveland Museum of Art*. Blurp, 3 août 2021 : 332.

Voir en annexe



Images 21-24 : exemples de tsubas similaires ou identiques visibles dans les archives mentionnées

Une telle production en série a été rendue possible par le développement des techniques de moulage. Ce procédé, peu documenté et souvent considéré comme moins prestigieux, consiste à créer un modèle en cire ou en argile, puis à couler du métal à l'état liquide dans un moule en sable ou en argile réfractaire réalisé à partir du modèle. La pièce obtenue peut ensuite être retravaillée à la main pour y ajouter certains détails (incrustations, polissage, etc). Le visage vide du personnage suppose ainsi qu'il a été pensé pour être personnalisé à la main après le moulage, de même que les détails d'harnachement du cheval (en témoignent les images b et c). En effet, certaines méthodes d'incrustations s'effectuent sur une surface plane, à l'image du *nunome zogan*.

Le sujet de tsuba en fer fabriqué par moulage, avant et durant la période Edo, est une question qui fait beaucoup parler sur les forums spécialisés. Il y a en effet un manque de documentation et de

recherches, puisque ces exemplaires sont jugés peu dignes d'intérêt¹⁰⁰. Par ailleurs, la plus grande fragilité des pièces moulées augmente leurs risques de destruction ou de refonte. Il est cependant convenu que c'est sous le gouvernement Tokugawa (1603-1868) que se seraient développées des chaînes de production de *tsuba* moulé destiné aux sabres plus modestes. Cela aurait permis de répondre aux exigences du gouvernement Tokugawa, qui imposait que chaque sabre soit équipé d'un *tsuba*¹⁰¹.

Cette méthode de moulage permettait de produire à moindre coût tout en maintenant un niveau acceptable de détail et de qualité. Les découvertes archéologiques près de Nara en 2015, comprenant plus de 800 objets liés à cette production¹⁰² ont réactualisé les débats sur ces pratiques.

Ces recherches nous permettent ainsi d'affirmer que nous sommes en présence d'un *tsuba* moulé et très probablement produit lors de la période Edo. Il peut arriver que les *tsubas* moulés soient signés, mais il s'agit alors de *gimei*, c'est-à-dire de fausses signatures, ou de signatures rajoutées après la fabrication.

Cette découverte peut coïncider avec l'hypothèse d'une typologie de lame en *naginata-naoshi*. En effet, il est possible qu'après avoir été retravaillée en wakizashi, la lame ait été montée en utilisant des éléments de monture disponibles à l'époque. Cela suppose ainsi que l'apparence actuelle de ce wakizashi remonte à la période Edo. La présence d'un tel *tsuba* semble également indiquer que ce sabre appartenait à une personne relativement modeste.

Il est difficile de déterminer si les manques d'éléments sur le *tsuba* sont liés à des pertes ou s'ils sont d'origine. En effet, les autres *tsuba* de la série ne sont parfois pas complétés. Il est probable que le moule utilisé n'inclue pas certains éléments pensés pour être rajoutés à la main afin de personnaliser le *tsuba*. L'observation de la surface ne semble pas indiquer de perte (la surface est bien lisse, il n'y a pas de traces de microreliefs ou de résidus quelconque) mais l'absence de ces éléments nuisent à la lisibilité de la scène représentée.

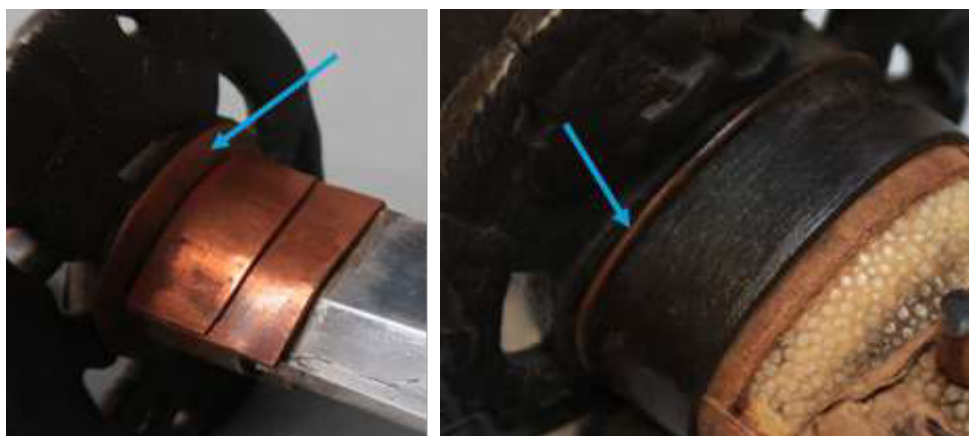
¹⁰⁰ Les *tsuba* n'appartenant pas à des écoles / mouvements / époques spécifiques reconnues ne sont pas jugés dignes d'intérêt par les collectionneurs ou les experts.

¹⁰¹ A ce sujet, voir :

SESKO Markus, Cast Sword Fittings. Mis en ligne le 20 janvier 2016. Consulté le 5 janvier 2025
Disponible à l'adresse : <https://markussesko.com/2016/01/20/cast-sword-fittings/>

¹⁰² Datés du début du 17^e siècle

Les seppa



Images 25, 26 : les deux seppa du wakizashi 71.1929.14.829.1-2

Les *seppa*, les deux rondelles métalliques situées de part et d'autre du tsuba, servent à l'ajustement optimal des différents éléments de la poignée. Cet assemblage serré permet en outre la stabilité de la garde et sécurise ainsi le maniement du sabre. Comme le *habaki*, les *seppa* sont souvent en alliage cuivreux.

C) La poignée

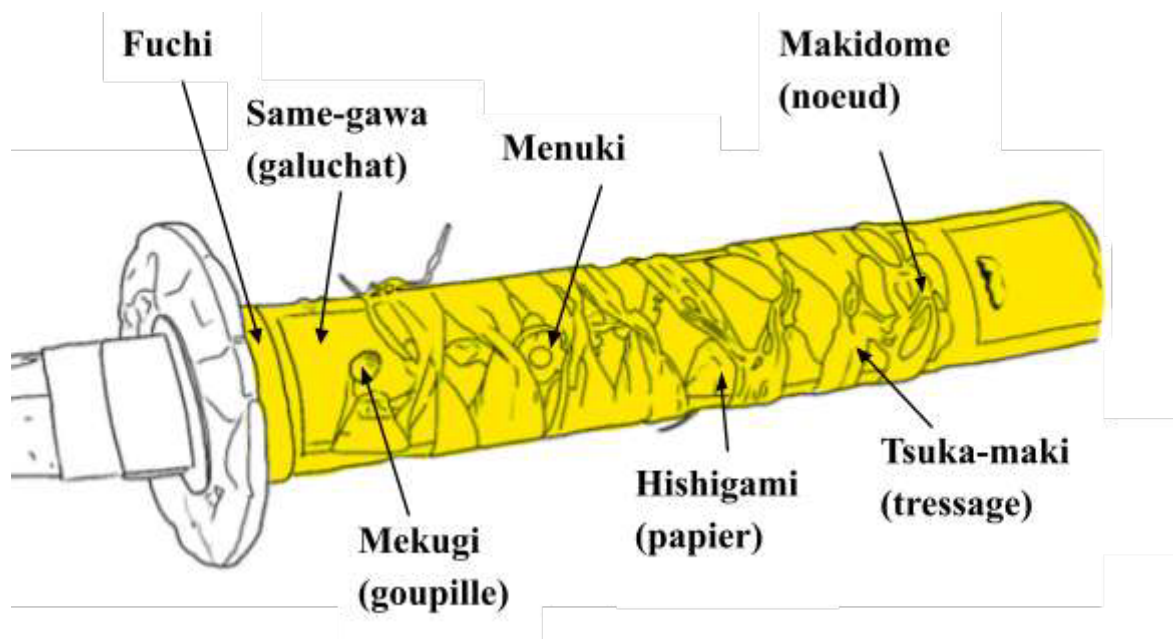


Image 27 : Schéma mettant en évidence la poignée ainsi que ses éléments constitutifs, côté *omote*

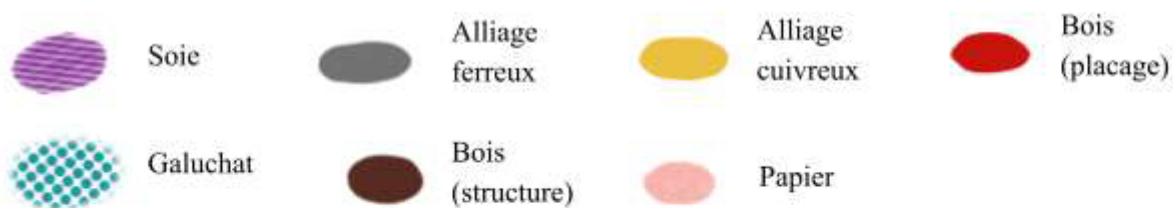
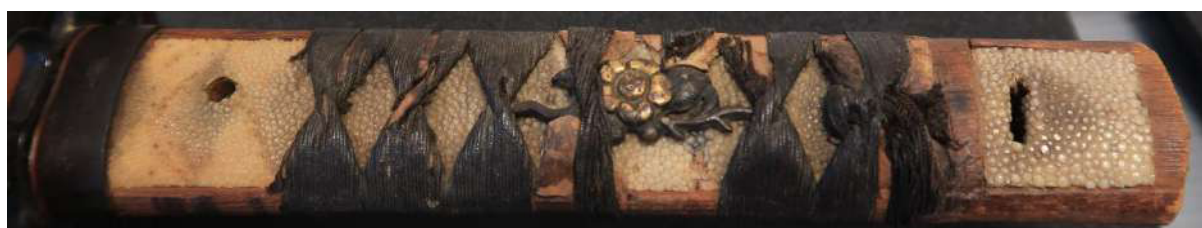


Image 28 : Schéma représentant la poignée et ses matériaux constitutifs, côte omote



Images 29, 30 : poignée du wakizashi 71.1929.14.829. (en haut) côte omote (en bas) côté ura

La poignée est constituée d'une structure en bois, recouverte de galuchat (peau de raie ou de requin) sur laquelle est appliqué un tressage en textile dont l'objectif est de maintenir les ornements de poignées (*menuki*) et de faciliter la préhension du sabre. La poignée est également constituée de deux extrémités métalliques : le *fuchi* (collier métallique situé du côté de la garde) et le *kashira*¹⁰³ situé de l'autre côté (ici manquant).

Mise en oeuvre :

C'est généralement le même artisan qui réalise les structures en bois du fourreau et de la poignée. L'essence de bois sélectionnée dépend principalement de l'artisan, mais aussi de facteurs externes comme la disponibilité de chaque essence au moment de la fabrication.

¹⁰³ Le *kashira* peut aussi se nommer *kabuto-gane* dans le cas de certaines typologies de monture (montures de *tachi* ou monture de type *handachi*)

Concernant la poignée de ce wakizashi, il n'est pas possible de déterminer avec certitude l'essence utilisée. En effet, la difficulté d'accès au bois et l'exotisme des bois sélectionnés nécessiteraient des analyses plus approfondies. Par ailleurs, cela n'impacte aucunement les interventions de restauration envisagées pour la poignée. Les réactions des différents bois suivent les mêmes tendances et la plupart des caractéristiques de sensibilité aux solvants et de conservation préventive est valable pour l'ensemble des bois envisagés.

Une présentation plus précise des critères de sélection du bois sera présentée dans la partie dédiée au fourreau (p.65).

La mise en œuvre de la poignée se déroule de manière similaire à celle du fourreau : l'artisan choisit un morceau de bois préalablement séché plusieurs années afin d'éviter les déformations les plus importantes. Ce morceau est découpé en deux parties égales dans la longueur. L'empreinte du *nakago* est reportée sur elles afin de s'adapter parfaitement à sa géométrie. L'objectif de la poignée est en effet d'être ajustée au dixième de millimètre près. Une fois les deux parties creusées à la gouge, le trou pour la goupille (*mekugi-ana*) est créé. Les parties sont ensuite collées l'une à l'autre avec de la colle de riz (*sukui*) puis maintenues sous pression lors du séchage. La forme extérieure est alors ajustée au rabot et ciseaux, puis polie.

En fonction de la technique d'application du galuchat ainsi que de la forme des éléments placés aux extrémités (*kashira* et *fuchi*), la structure peut ensuite être travaillée plus finement afin de créer des contre formes. Enfin, la forme finale de la tsuka est ajustée par l'artisan qui applique de fines bandelettes¹⁰⁴ de bois¹⁰⁵ sur les côtés de la poignée à l'aide de résine de pin (*matsu-yani*). Ces bandelettes permettent également d'obtenir un résultat final homogène et pratique (c'est-à-dire sans écart de hauteur entre les éléments métalliques *fuchigashira* et le tressage).



Images 31, 32 : placages sur les côtés de la poignée (à gauche) vue du côté *ura*; (à droite) vue du côté *omote*

Le galuchat

Le galuchat est utilisé sur la majorité des poignées de sabre japonais : il est collé au bois et recouvert du *menuki* (l'ornement de poignée) ainsi que du *tsuka-maki* (*tressage*)

Le galuchat est utilisé pour les poignées de sabre depuis l'époque Nara (710-794). Il est apprécié pour ses propriétés pratiques et esthétiques. Sa surface granulée empêche les mains de glisser, comble les espaces entre les fils du tressage et imperméabilise le bois de la poignée.

¹⁰⁴ Ces très fines feuilles de bois sont appelées *kyôgi* et sont traditionnellement utilisées pour emballer la nourriture.

¹⁰⁵ Le *maki no ki* est mentionné dans cette vidéo : [#103 柄巻師 久保 謙太郎 / 明日への扉 by アットホーム, 2018](#). Il s'agit de l'espèce de pin *podocarpus macrophyllus*.

Provenant de la peau des raies et requins¹⁰⁶, le galuchat est constitué de denticules cutanés (placoïdes) fixés au derme par des fibres de collagène (voir schéma ci-dessous). Durant la période Edo, à cause de la rareté des raies autour des côtes japonaises¹⁰⁷, le galuchat devient un marqueur de richesse et de bon goût. Certains galuchats, en fonction de l'espèce de raie¹⁰⁸ dont ils sont issus¹⁰⁹, peuvent en effet créer des motifs naturels. La partie dorsale est particulièrement prisée pour ses gros grains caractéristiques¹¹⁰.

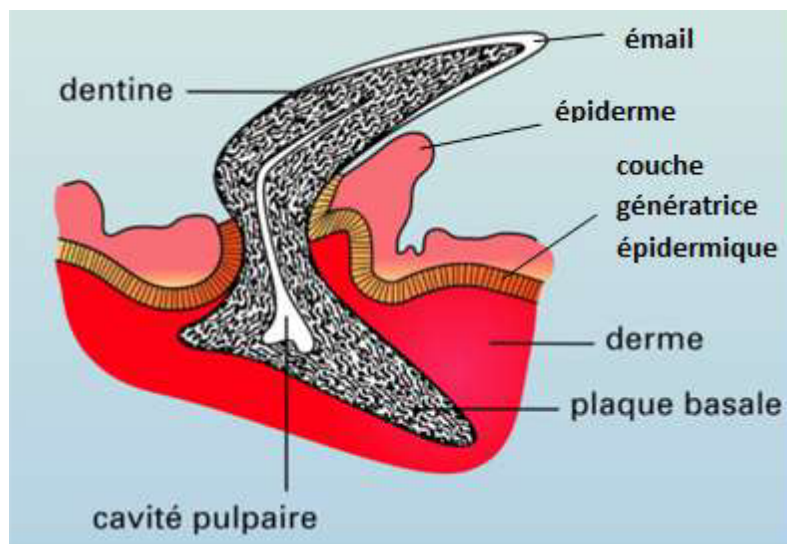


Image 33 : Schéma d'une écaille placoïdale ©Encyclopedia Universalis¹¹¹

Avant d'être appliqué sur les poignées, le galuchat est assoupli par réhumidification, puis frotté avec une poudre d'insecte¹¹² pour obtenir un effet brillant¹¹³. La couleur du galuchat peut également être modifiée par les artisans pour un aspect vieilli¹¹⁴. Le vocabulaire japonais permet de décrire précisément ses nuances, motifs et zones de prélèvement, soulignant son importance culturelle et esthétique dans l'artisanat des sabres.

¹⁰⁶ Et plus généralement, de la peau des animaux de la classe des Chondrichthyens

¹⁰⁷ "As stingrays do not exist near Japan's surrounding waters, we've been importing them for over a thousand years" Hisashi Mitani, artisan des poignées de sabres au Japon

Traduction : "Puisque les raies n'existent pas dans les eaux entourant le Japon, nous les avons importées depuis des milliers d'années"

¹⁰⁸ Il est d'ailleurs possible de déterminer l'espèce à qui appartient la peau. La science de l'étude de l'écaille s'appelle la lépidotaxie.

¹⁰⁹ L'espèce impacte directement la disposition des denticules (différences de forme, de disposition et des espacements entre les différents denticules). L'apparence peut également varier d'un individu à l'autre.

¹¹⁰ La présence de denticules plus gros présents le long de la ligne dorsale de la raie, appelés Oyatsubu 親粒 est une des caractéristiques les plus prisées du galuchat. La bande contenant ces nodules était considérée comme la partie la plus qualitative de la peau. En revanche, seule une seule bande de ce type pouvait être prélevée par peau.

¹¹¹ Disponible [ici](#). Consulté le 16/03/25

¹¹² Il s'agit des insectes de l'espèce *ericerus pela*, qui vivent toute l'année sur les Troènes Japonais (*Ligostrum Japonicum*).

¹¹³ La poudre est frottée sur la peau à l'aide d'un pinceau spécial *uzuku*, réalisé à partir de tiges d'herbe séchées assemblées.

¹¹⁴ Certains artisans appliquent volontairement un jus de plante afin de jaunir la peau pour lui donner un aspect vieilli.

Ici, la taille et la forme des denticules semblent orienter vers un galuchat de raie (Super ordre des *Batoidea*)¹¹⁵. L'identification de l'espèce précise pourrait être possible avec l'aide d'un expert en lépidotaxie.

En revanche, l'absence de nodules ainsi que la disposition des denticules excluent l'utilisation de la partie dorsale de la peau. On remarque par ailleurs une légère différence de qualité entre le galuchat côté *omote* et celui côté *ura* (il est possible que le côté *omote* ait été réalisé avec le galuchat du flan de l'animal, alors que le côté *ura* avec une bande prélevée vers la tête)



Image 34 : détail du galuchat du côté *omote*



Image 35 : détail du galuchat du côté *ura*

Du point de vue qualitatif et esthétique, il existe plusieurs types d'application du galuchat sur la poignée. Ici, c'est la méthode du *tanzaku-kise* 短冊着, qui a été adoptée. Elle consiste à découper

¹¹⁵ Lorsque la surface de la peau n'est pas encore altérée, le galuchat de raie et le galuchat de requin se distinguent assez facilement : observée sous la loupe binoculaire, la peau de raie a des grains circulaires ou rectangulaires (en fonction de l'espèce), alors que la peau de requin a plutôt une forme d'écailles pointues.

et coller¹¹⁶ deux bandes dans des enformes préalablement creusées dans l'âme en bois de la poignée. Cette méthode d'application est la plus répandue car la plus économique.

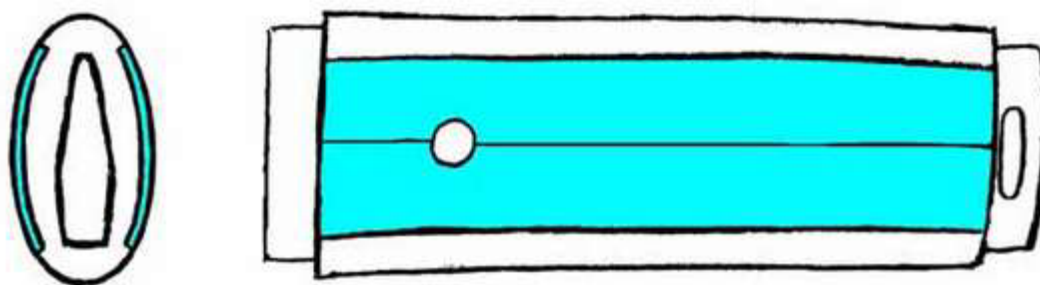


Image 36 : schéma de l'assemblage tanzaku-kise 短冊着. ©HanbonForge

Le tissage en textile

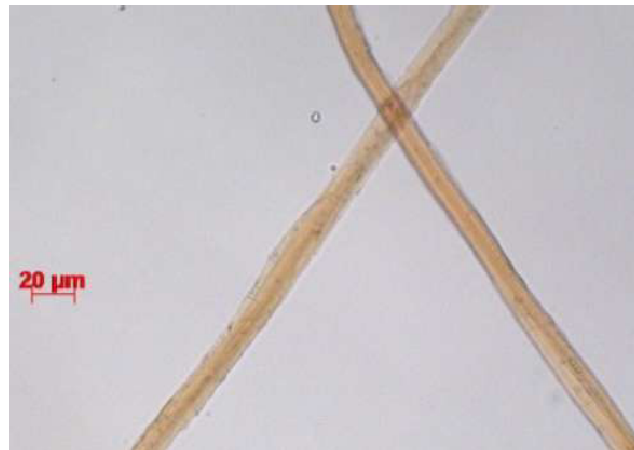
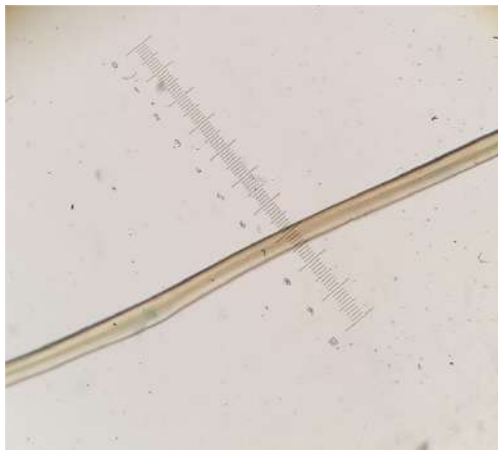
La poignée est recouverte d'un tissage en textile. Le type de tissage peut être révélateur de l'utilisation faite du sabre et du statut de son propriétaire. Par ailleurs, certains styles sont caractéristiques d'un type de monture et donc d'une époque. C'est la raison pour laquelle il est intéressant de les identifier.

Identification de la fibre utilisée

Traditionnellement, une assez grande variété de textile peut être sélectionnée, allant du tissu de récupération à la soie, en passant par le coton ou le cuir. En effet, avant de devenir le témoin des savoir-faire de l'époque Edo, la poignée était originellement un élément purement pratique de la monture. Le tissage pouvait être plus ou moins temporaire et servait uniquement à améliorer la prise en main du sabre.

Avec l'harmonisation des montures de la période Edo, les possibilités sont plus resserrées, notamment au regard de cette mise en œuvre. Il est en effet très probable qu'il s'agisse de soie. Afin de confirmer cette hypothèse, j'ai réalisé une observation au microscope des fibres désolidarisées lors des différentes manipulations. J'ai ensuite comparé le résultat obtenu à des images références, telles que celles présentées ci-dessous. On peut observer les nombreuses similitudes entre les deux images : l'apparence générale de la fibre est lisse et régulière, sans torsion ou aspérité de surface. Par ailleurs, une ligne plus foncée est visible au centre de la fibre. Elle s'explique par la structure générale d'une fibre de soie, constituée de deux brins de fibroïne enveloppés de séricine. Celle-ci présente ainsi un léger creux au centre de la fibre.

¹¹⁶ C'est une colle de riz appelée *sokui* qui est utilisée. Il s'agit donc de la même colle utilisée pour coller les parties du bois pour la poignée et le fourreau.



Images 36, 37 : (à gauche) Observation des fibres du tressage s'étant désolidarisées. 200X_ 02/04/24;
(à droite) Observation d'une fibre issue d'un corset en taffeta de soie marron daté de 1860-1869.
200X_11/05/2014¹¹⁷.

Le matériau soie

La soie correspond à l'un des matériaux les plus dégradés sur cet objet ce qui en fait une zone particulièrement sensible étant donné la fragilité de la soie dégradée.

Qu'est-ce que la soie ?

La soie la plus courante est celle produite par le *Bombyx Mori*, communément appelé ver à soie, et constitue ce qu'on nomme la soie naturelle. Sa production se développe principalement dans les pays des zones tempérées et tropicales, avec une prédominance en Asie du Sud-Est. Le fil de soie, techniquement de la bave, est composé de deux filaments (brins) de fibroïne accolés et soudés l'un à l'autre par de la sérécine, également appelé grès. Ces deux protéines sont synthétisées par le ver à soie dans ses glandes sérécigènes. La sérécine joue un rôle crucial en soudant les deux brins et en permettant l'adhésion du fil sur lui-même pour former le cocon.

Les principales qualités de la soie sont sa résistance, sa brillance et son élasticité.

Un motif de tressage réservé à l'élite

Le motif de tressage présent sur cette poignée est celui du *morohineri-maki*. Les fils du bas et du haut sont tordus au milieu de la poignée. Une des particularités du tressage ici présent est qu'il est réalisé à partir de fils individuels. En effet, des fils retors sont assemblés par deux (l'un est en retors S et l'autre en retors Z¹¹⁸) donnant l'impression visuelle d'un tressage très fin, avant d'être mis en œuvre sur la poignée. Le fait de privilégier l'utilisation de fil (*jabaro-ito*, 蛇腹糸) plutôt que de cordon (*tsunegomi-ito*) est un gage d'une qualité supérieure, puisque le temps nécessaire à la réalisation du tressage est beaucoup plus important. Les tressages *jabara-ito* sont, de fait, plutôt réservés aux sabres d'apparat, non destinés à être utilisés en tant qu'arme. Ils influent directement sur l'aspect esthétique de la poignée et sont beaucoup plus coûteux que les tressages de cordon.

¹¹⁷ Image référence issue du site Conservation and Art Materials Encyclopedia Online, CAMEO

¹¹⁸ Successivement *migiyori ito* et *hidariyori ito*

Jusque récemment, il était courant que des antiquaires demandent à refaire faire les tressages de poignée en style *jabara-ito* afin d'augmenter la valeur marchande du sabre¹¹⁹.



Images 38 et 39 : Motif de tressage morohinerimaki en jabara-ito¹²⁰ et comparaison avec le tressage du wakizashi 71.1929.14.829.1-2

L'enduction du tressage

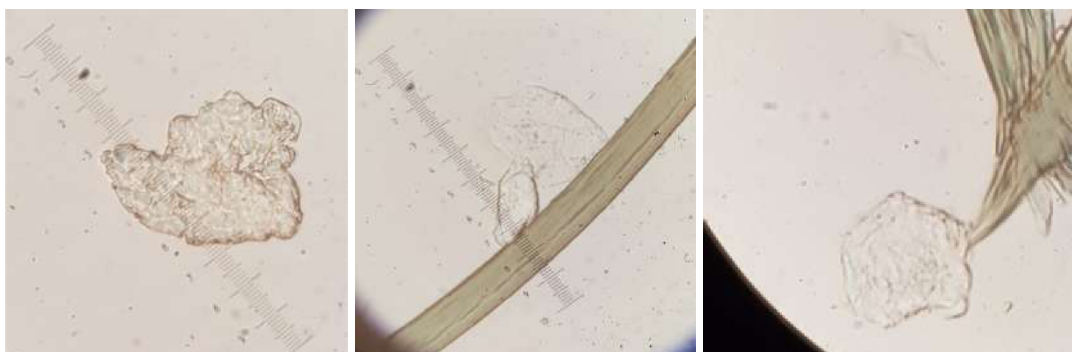
Traditionnellement, le *tsuka-maki* n'est pas enduit. Ici, la présence d'une enduction sur le textile de la poignée pourrait avoir plusieurs explications, notamment celle d'une intervention plus récente¹²¹. Il existe par ailleurs des exemples de tressages entièrement laqués une fois terminés (notamment ceux réalisés en cuir, en peau ou en papier). A l'image du laquage du galuchat, cela permettait probablement de les imperméabiliser et d'en augmenter la durabilité.

L'hypothèse d'une enduction de la soie est confirmée par une observation microscopique qui met bien en évidence la présence d'un corps étranger transparent autour des fibres de soie. La présence éparse de ces particules, leur similarité, et leur placement contre les fibres sont autant d'éléments qui écartent l'hypothèse de résidus accidentels sur la lame du microscope.

¹¹⁹ Mr Christian Binet m'a d'ailleurs indiqué que certains antiquaires lui avaient demandé de réaliser des tressages en *jabara-ito* sur des poignées originellement tressées en *tsunegomi-ito*

¹²⁰ Image issue de la référence : "Introduction to Japanese Swords Through Pictures". All Japanese Swordsmith Association Zen Nippon Tosho Kai. ISBN: 4990231627

¹²¹ Les restaurations de poignée sont en effet très courantes pour les sabres japonais, en particulier si l'objet a subi des dommages ou si des réparations ont dû être réalisées. Dans un tel cas, il n'est pas impossible que l'artisan ait choisi d'enduire le textile afin d'en améliorer la stabilité, la durabilité ou l'esthétique.



Images 40, 41, 42 : Observations en X400 _ 02/04/2024

Des analyses élémentaires¹²² plus complètes de ces particules pourraient permettre l'identification du composé utilisé pour l'enduction et éventuellement indiquer s'il s'agit d'une enduction originelle appliquée au Japon ou d'un vernis ultérieur rajouté en France.

Fuchi et menuki

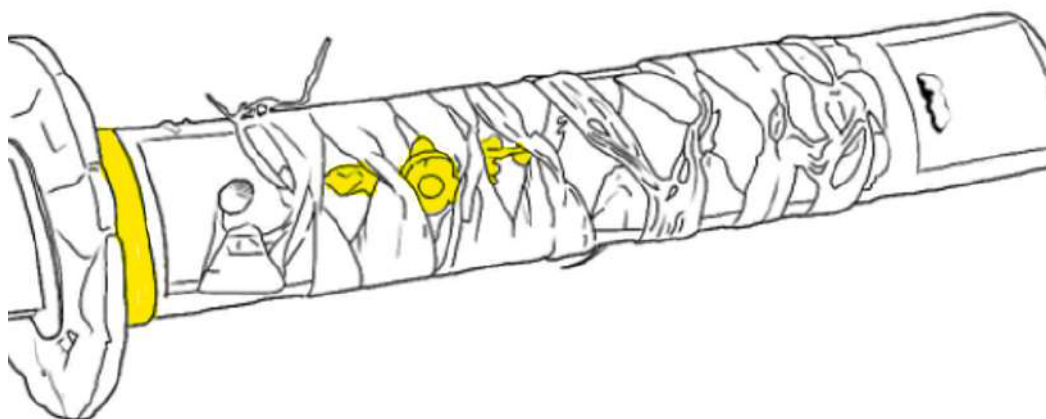


Image 43 : Schéma mettant en évidence les éléments fuchi (à gauche) et menuki (à droite)

¹²² On pourrait envisager une analyse IRTF (spectrométrie à infrarouge à transformée de Fourier) grâce aux pertes du tissage conservées à part, mais également une analyse par XRF (spectrométrie de fluorescence de rayons X) qui a l'avantage de ne pas être destructive et peut se faire avec un spectromètre portable.



Images 44, 45 : détail *fuchi* du wakizashi 71.1929.14.829.1-2 côté *ura* (à gauche) et *omote* (à droite)

Le *fuchi*, que l'on peut décrire comme un bracelet de poignée, remplit une fonction principalement utilitaire. Avec le *kashira*, situé à l'autre extrémité de la poignée, il permet de renforcer la structure en bois et de prévenir la formation de fissures. Le *fuchi* est plus particulièrement utile lorsque le *nakago* de la lame est inséré dans la poignée. Il est également possible qu'il agisse, à l'image des autres éléments métalliques, comme un absorbeur de choc, afin de minimiser la tension sur le bois.

En plus de son aspect utilitaire, le *fuchi* remplit une fonction esthétique. Généralement associé au *kashira* (*fuchigashira*), ils peuvent être assortis et considérés comme un ensemble¹²³.

Ici, un test à l'aimant a révélé la présence de fer dans le *fuchi*. Il s'agit donc d'un alliage ferrugineux, à l'image du *tsuba* et du *kojiri*.

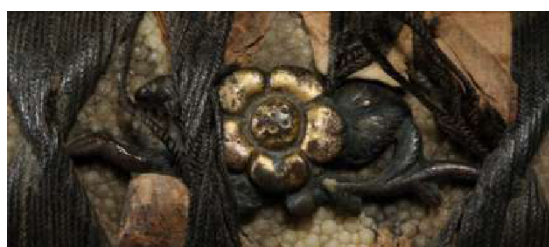


Image 46 : *Menuki* côté *ura*

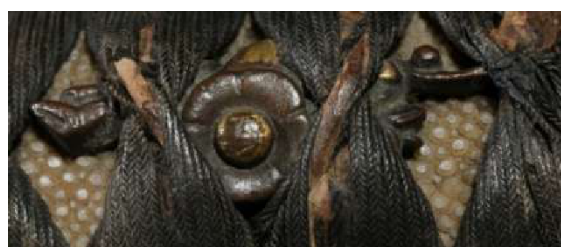


Image 47 : *Menuki* côté *omote*

Les *menuki*, systématiquement par paire, se placent de part et d'autre de la poignée. Bien qu'ils aient originellement eu une fonction plus utilitaire associée à la goupille *mekugi*, leur rôle est aujourd'hui majoritairement esthétique. Pour certains, ils permettent cependant de faciliter la préhension de la poignée. Les deux *menuki* sont presque systématiquement indissociables : "l'un est souvent l'image

¹²³ Des exemples de *fuchigashira* sont présentés en annexe

symétriquement inversée de l'autre"¹²⁴. Ils sont susceptibles de différer dans leurs détails, notamment dans leurs couleurs, comme c'est le cas ici.

Pour ce *wakizashi*, les *menuki* représentent un rameau d'arbre à fleurs. La représentation du végétal est très répandue dans l'artisanat japonais, chaque espèce étant symbolique. Il semble s'agir d'une fleur de prunier (*ume*) mais cela est à confirmer. Les *menuki*, comme les *tsuba*, étaient principalement réalisés à la main dans un premier temps. Cependant, des ateliers de production en masse (par moulage) se sont également mis en place. Il est difficile de déterminer s'il s'agit d'un moulage ou non. Il faudrait pouvoir en trouver d'autres exemples similaires pour l'affirmer. En revanche, la surface a été travaillée à la main, notamment pour les détails des feuilles et le rehaut doré. La plupart des *menuki* sont constitués d'une plaque martelée en suivant une technique appelée *uchidashi*¹²⁵. Le relief est ensuite précisé par ciselure. Les *menuki* sont donc creux.

L'assemblage des *menuki* est principalement garanti par le tressage extrêmement serré qui passe par-dessus et plaque l'ornement contre la poignée. Cependant, un vestige de formes plus anciennes de *menuki*, un ergot¹²⁶ est présent sur le revers du *menuki*. Celui-ci faisant saillie par rapport au reste de la pièce, le galuchat est généralement légèrement creusé afin de permettre son emboîtement.

Ces *menuki* sont réalisés en alliage cuivreux. Le test à l'aimant révèle l'absence de fer. Leur couleur sombre, proche du noir, est probablement liée à l'application d'une patine artificielle quasiment systématique pour les ornements en alliage cuivreux.

D) Le fourreau

¹²⁴ Franz Baldauff, Conférence 15 octobre 2016.

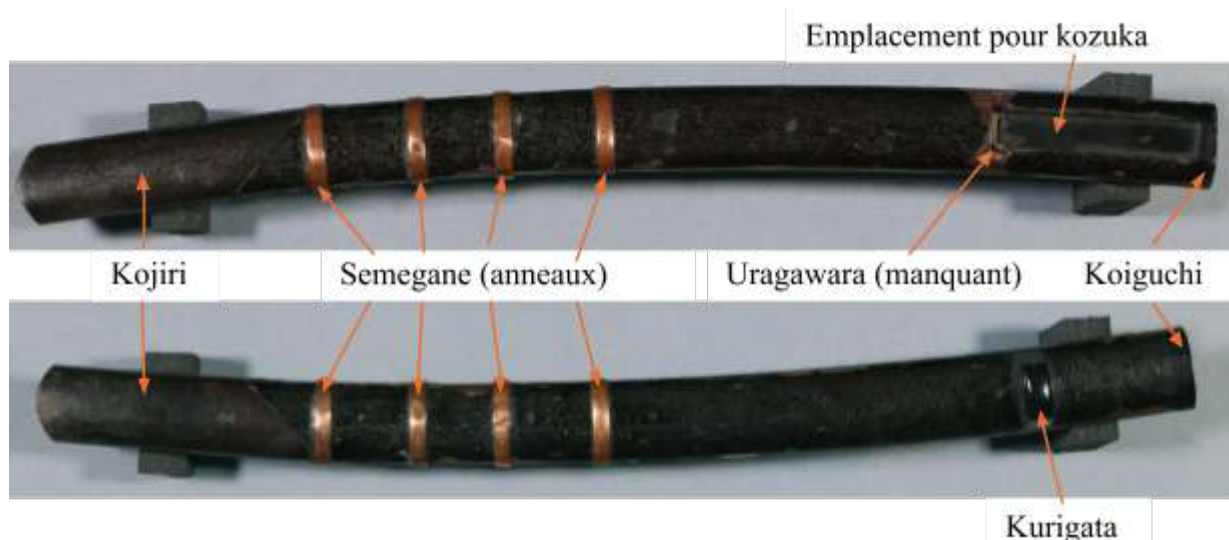
Résumé de la conférence disponible en ligne à l'URL suivante : [Microsoft Word - menuki - resume - corrections](#). Consulté le 14/04/25

¹²⁵ Il s'agit d'une technique de métallurgie japonaise traditionnelle comparée à la technique du repoussé.

Ford Hallam propose une série de vidéos retraçant le processus de fabrication d'un *menuki* en *uchidashi*. Elles sont toutes disponibles sur Youtube. La partie 6 est la plus parlante pour comprendre cette technique. Disponible à l'URL suivante : <https://youtu.be/j6S3t2EvB0s?feature=shared>. Consulté le 14 avril 2025.

¹²⁶ Définition du Larousse : Un ergot est une "petite pièce, généralement cylindrique, faisant saillie d'une pièce massive et destinée à servir de butée, de clavette, etc."

Il est désigné par plusieurs termes vernaculaires : *ne*, *kon*, *negane* ou *ashi*



Images 48, 49 : fourreau côté *ura* (en haut) et *omote* (en bas) avec termes vernaculaires

A l'image des autres éléments composant le sabre japonais, le fourreau résulte d'un processus de fabrication très spécifique réalisé par un artisan spécialisé : le *saya-shi*. Comme je l'ai évoqué précédemment, c'est également lui qui s'occupe de la fabrication de la structure de la poignée. Ce support en bois est ce qui va constituer la base de la monture. Adapté au millimètre près à la lame qu'il accueille, il doit être réalisé sur-mesure.

Une fois le fourreau fabriqué, il est envoyé au *nuri-shi*, le laqueur, qui va poser le revêtement en laque afin de le renforcer, de l'imperméabiliser et de le décorer. Dans le cas des montures les plus sophistiquées, il est possible que ce ne soit pas le même artisan qui s'occupe des couches préparatoires et de la décoration et finition.

Identification du style de fourreau

Concernant le style du fourreau, la notice de l'objet rédigée en 1981 indique une monture *handachi*. Cependant, cette hypothèse est rapidement écartée par quelques recherches¹²⁷.

Ce fourreau est assez hétérogène. Par ailleurs, certains éléments sont en décalage avec les styles de montures connus et référencés. Cela témoigne probablement d'interventions antérieures sur l'objet.

La pièce posant le plus question est le *kojiri*. Si certains *kojiri* de forme similaire peuvent être observés¹²⁸, ils sont rarement aussi long ou aussi sobre. Les recherches effectuées sur ce type de *kojiri* n'ont rien donné¹²⁹. Il serait nécessaire d'étendre la recherche ou de s'adresser à des interlocuteurs spécialisés dans l'étude des *kojiri*.

¹²⁷ Voir annexe.

¹²⁸ J'ai pu observer un *kojiri* de forme similaire lors de mon stage au musée des Confluences d'octobre à décembre 2024. Cependant, il n'était d'ailleurs pas réalisé en alliage ferreux mais en alliage cuivreux doré. Par ailleurs, la surface était travaillée en bas-relief.

¹²⁹ Que ce soit en ligne ou sur les ouvrages spécialisés que j'ai pu consulter.

L'aspect global de la monture semble se placer à l'intermédiaire d'un style *handachi* et d'un style plus commun pour les *uchigatana*¹³⁰. Bien qu'elle semble plutôt constituer un assemblage spécifique unique à ce *wakizashi* (et directement lié à son parcours), j'ai trouvé deux autres exemples de monture¹³¹ présentant les mêmes caractéristiques : *semegane* simples et long *kojiri* en fer sobre. Malheureusement, aucune information sur la provenance, ou la date éventuelle d'acquisition ou de fabrication n'accompagne les photographies.

Une recherche plus ciblée pourrait permettre d'orienter vers une datation, un lieu, ou un événement particulier.

Mise en œuvre et composition du fourreau

La structure en bois

Le bois est utilisé pour réaliser la structure de la poignée et du fourreau et peut varier en fonction des préférences de l'artisan¹³², de la disponibilité au moment de la réalisation, et de la demande du client. Le choix s'effectue par rapport à différents critères esthétiques, ou caractéristiques recherchées (poids, durabilité, équilibre, etc). Ainsi, le choix du bois a historiquement beaucoup dépendu de la qualité de la lame et de l'utilisation faite du sabre.

Toutefois, le bois le plus fréquemment utilisé est le bois de magnolia¹³³, léger, à la mise en œuvre facile, et dont la composition naturelle crée une barrière efficace à l'humidité¹³⁴.

De manière générale, l'artisan recherche surtout certaines propriétés permettant une bonne compatibilité avec le métal. Voici par exemple, quelques critères de choix estimés essentiels pour la réalisation d'une *tsuka* ou d'un *saya* :

- Eviter les bois acides (qui risqueraient de catalyser des réactions d'oxydation)
- Pas de bois trop dur (plus difficile à sculpter avec précision)
- Eviter des bois ayant des grains irréguliers (idem) et privilégier les bois ayant une structure uniforme
- Eviter les bois à structure de grains ouverte (qui peuvent abraser la surface du métal)

¹³⁰ La famille des *uchigatana* regroupe l'ensemble des sabres portés glissés dans la ceinture, tranchant vers le haut.

¹³¹ Voir annexe

¹³² Par exemple, dans la vidéo *Katana Scabbard Maker*, Q2 Japan, Youtube [en ligne]

Mr Ishizaki, *sayashi* dit : "In terms of trees, I prefer wood with consistent grain and not many knots."

Traduction "en termes d'arbres, je préfère les bois avec un grain régulier et sans nœuds".

¹³³ Le terme japonais est Hônoki 朴ノ木. Il peut désigner le bois du magnolia hypoleuca ou du magnolia obovata (Schiller, Takeuchi)

¹³⁴ Citation de Ted Tenold, polisseur de lames japonaises depuis 1996, sur un post du forum Nihonto Message Board : " One of the things most folks [...] don't realize is that Honoki [...] has a natural wax in its structure. [...] This makes the wood very amenable for protecting the sword from humidity [...]"

Traduction : Une des caractéristiques du honoki, généralement peu connue, est que ce bois contient une résine naturelle dans sa structure. Cela permet au bois de protéger la lame de l'humidité.

Consulté le 31/01/25 à l'adresse : <https://www.militaria.co.za/nmb/topic/739-wood-for-tsukasaya/>

- Eviter les bois trop poreux, susceptibles d'être plus réactifs à l'humidité ou à la graisse et à gonfler
- Privilégier des bois stables, dont les dimensions ne varient plus une fois sec
- Choisir une essence à la fois souple et résistante, ayant une bonne résistance à la contrainte, et qui ne se fend pas

Le revêtement en laque

Concrètement, la laque désigne la sève de certaines espèces d'arbres, qui, par polymérisation, peut former un film aux propriétés physico-chimiques étonnantes. Parmi ses propriétés, la force du matériau, la souplesse du film créé, la bonne cohésion entre les couches individuelles (il n'y a généralement pas de délamination entre les couches de laque pure), ont fait d'elle un matériau largement utilisé comme adhésif ou comme revêtement décoratif¹³⁵. Une fois polymérisé, le film de laque est dur et durable. Il est par ailleurs insensible à l'eau ou aux solvants organiques et il ne perd que peu de brillance s'il est exposé à certains acides ou forts alkalis.

Cette sève provient de certaines espèces d'arbre de la famille *Anacardiaceae*, dont trois espèces sont reconnues pour produire de la laque : *Toxicodendron vernicifluum*¹³⁶, *Toxicodendron succedanea* et *Gluta usitata*¹³⁷. Ces espèces se distinguent non seulement par leur zone de répartition, mais également chimiquement par leur composant principal. Dans le cadre de ce mémoire, je m'intéresserai uniquement à la laque récoltée sur le *Toxicodendron Vernicifluum*, qui est celle utilisée au Japon. Son composé principal est l'urushiol.

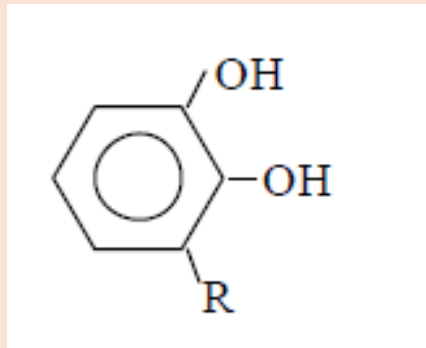


Image 50 : Représentation de la molécule d'urushiol¹³⁸.

¹³⁵ Notamment en Chine, Japon, Corée, Thaïlande, Burma, Cambodge, Laos et Vietnam

¹³⁶ Anciennement Rhus, du grec Rhudd, signifiant "rouge" en référence à la couleur des feuilles de l'arbre en automne qui prennent une couleur rouge vif. Ces espèces ont depuis été renommées en Toxicodendron suite à la découverte d'une substance toxique susceptible de provoquer d'importantes réactions cutanées en cas de contact.

¹³⁷ Une carte de répartition de ces différentes espèces est présentée en annexe

¹³⁸ Il s'agit d'un dérivé du catéchol substitué en 3 par une longue chaîne latérale d'hydrocarbures. Celle-ci, de longueur variable allant de 15 à 17 atomes de carbones, peut être saturée ou insaturée, et de géométrie cis ou trans.

On parle de chaîne insaturée lorsqu'il existe un ou plusieurs liaisons doubles ou triples entre les atomes de carbone. Pour cette raison, les composés insaturés sont plus réactifs chimiquement que les composés saturés.

Il est à noter que l'urushiol n'est pas une substance unique, mais un mélange d'isomères et de molécules similaires. C'est cette variabilité naturelle qui rend complexe la compréhension du processus de polymérisation, mais c'est aussi elle qui est garante des propriétés finales de la laque.

Ce sont les liaisons doubles présentes dans la chaîne latérale qui procurent à l'urushiol sa grande réactivité chimique et permettent sa polymérisation.

Relativement toxique et impure lorsqu'elle vient d'être récoltée, la laque nécessite de nombreuses opérations d'affinage et de préparation avant de pouvoir être utilisée. Après chaque procédé, elle prendra un nom différent, qui donne également un indice sur sa qualité. La fermentation et le filtrage ont pour but d'éliminer la poussière, les fibres de bois ou tout autre résidu présent dans la sève. S'en suivent des procédés de fermentation et de raffinage qui permettent d'obtenir un liquide translucide plutôt brun, contenant environ 5% d'eau.

Il est possible d'ajouter de l'huile à cette laque, notamment pour la réalisation des couches intermédiaires et de la couche de finition, mais aussi des pigments, des colorants, et autres charges (*jinoko*, *tonoko*, etc.).

Composition chimique de la laque :

La composition chimique, l'organisation moléculaire, et les propriétés qui en découlent varient en fonction de la qualité de la laque récoltée, mais changent également après sa polymérisation. C'est ce qui rend difficile la généralisation des propriétés physico-chimiques des laques.

Composition générale de la laque¹³⁹: urushiol : 60-65%, eau (20- 30 %), polysaccharide de laque (3 à 7 %), glycoprotéine insoluble à l'eau (1 à 2 %), laccase (0,2 %), stellacyanin¹⁴⁰(0,02 %).

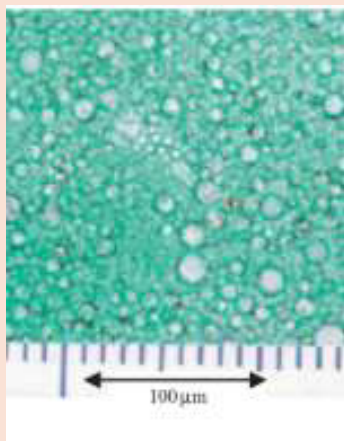
A l'état brut, la laque est une émulsion d'eau dans un corps gras (urushiol). Ce sont les glycoprotéines, insolubles dans l'eau, qui agissent comme un émulsifiant¹⁴¹. Les gouttelettes d'eau, d'environ 10 µm de diamètre, sont dispersées dans le corps lipidique. Les laccases et la stellacyanin sont principalement présentes à la surface d'interface des phases aqueuses et lipidiques, sous forme de solutions aqueuses.

¹³⁹ La composition exacte est susceptible de varier d'un échantillon de laque à un autre. Elle se distingue en effet par de nombreux facteurs. La composition que je cite ici permet simplement de donner un ordre d'idée. Celle-ci est exposée dans « Polymerization mechanism of natural lacquer sap with special phase structure | Scientific Reports ». Consulté le 16 décembre 2024. <https://www.nature.com/articles/s41598-020-69823-0>. P.1

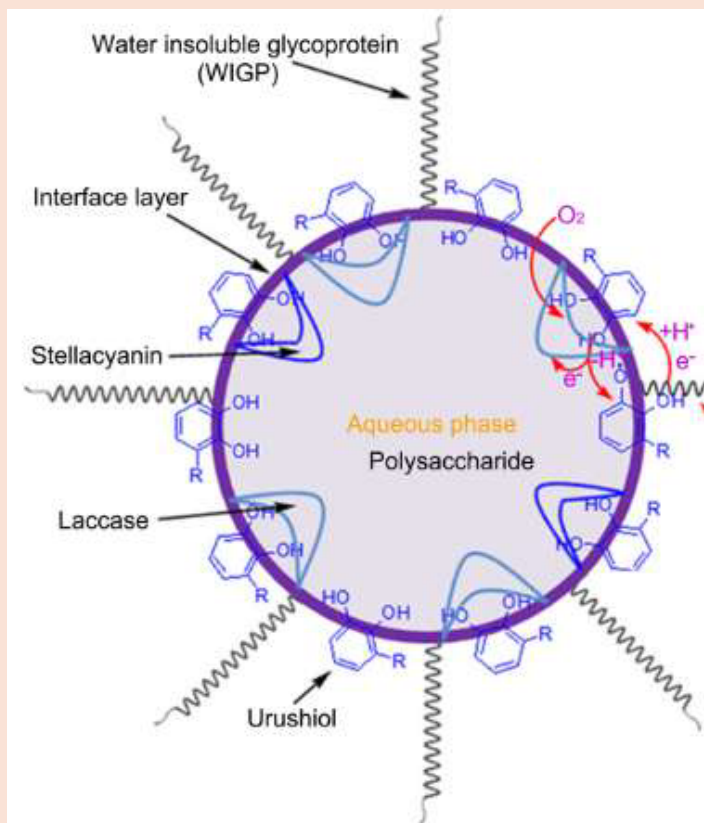
¹⁴⁰ Protéines régulant la concentration de radicaux

¹⁴¹ Un émulsifiant est un produit qui favorise la formation et la stabilité d'une émulsion. Il s'agit souvent d'une molécule possédant une extrémité hydrophile et une extrémité hydrophobe, permettant ainsi de lier les deux.

Une émulsion est un mélange de deux ou plusieurs liquides non miscibles (qui ne peuvent pas être facilement mélangés sans se séparer). Les émulsions simples sont soit de l'huile dispersée dans une phase aqueuse, soit de l'eau dispersée dans de l'huile.



Images 51 et 52 : (en haut) microphotographie de laque fraîche teintée au bleu de méthylène¹⁴² ; (à droite) illustration schématique de la structure de l'interface de phase de la sève laque¹⁴³.



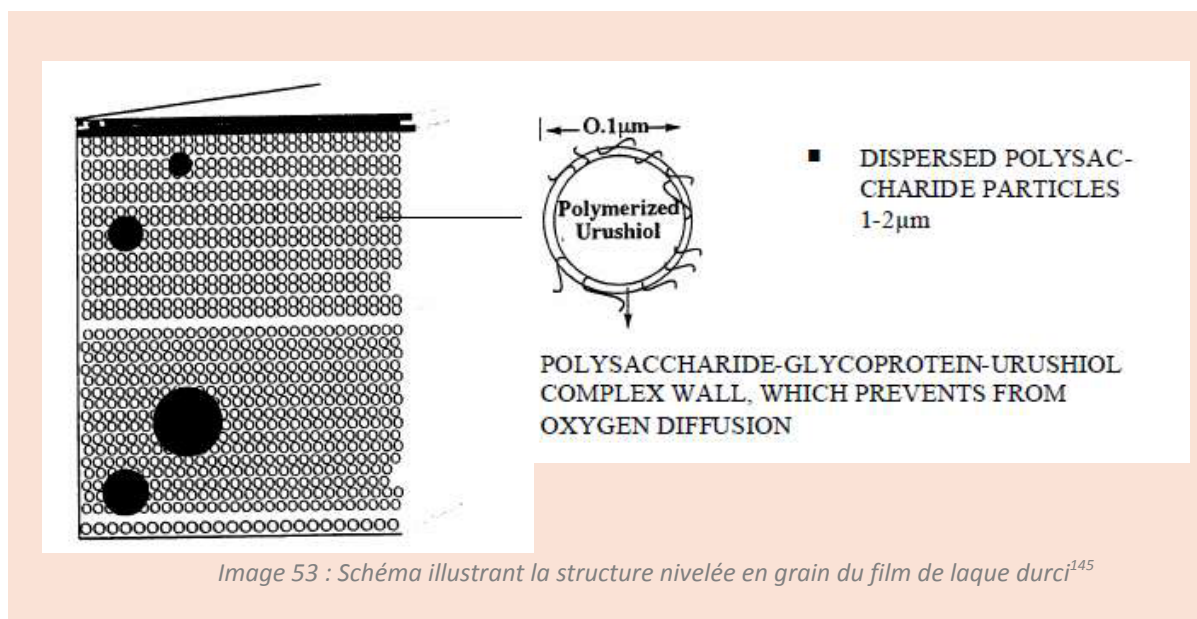
La polymérisation de l'urushiol est une polymérisation en chaîne catalysée par les laccases. Elle se fait à la fois par oxygène et par action enzymatique et nécessite des conditions environnementales particulières¹⁴⁴. La laque devient progressivement un polymère tridimensionnel aux nombreuses liaisons covalentes qui permettent sa grande résistance. Malgré les recherches déjà effectuées au Japon et à l'international concernant le mécanisme de polymérisation de la laque, sa compréhension reste encore lacunaire.

La structure finale du film de laque se divise en plusieurs niveaux hétérogènes. Les couches supérieures se caractérisent par une plus grande concentration de produits de polymérisation permettant de limiter les réactions d'oxydation du film en empêchant les éventuelles réactions avec les radicaux libres. Cette composition particulière permet d'assurer la stabilité et la résistance physico-chimique du film de laque.

¹⁴² Lu, Rong, et Tetsuo Miyakoshi. *Lacquer Chemistry and Applications*. Elsevier, 2015. P.21

¹⁴³ « Polymerization mechanism of natural lacquer sap with special phase structure | Scientific Reports ». Consulté le 16 décembre 2024. <https://www.nature.com/articles/s41598-020-69823-0>. P.3

¹⁴⁴ Une température comprise entre 30 et 40°C, un pH légèrement acide, et une humidité relative élevée entre 70 et 80 %.



Assemblage du fourreau

La base du fourreau est en bois laqué selon une technique particulière impliquant l'incrustation de particules iridescentes. Les deux extrémités du fourreau sont renforcées par deux pièces : l'une, très visible ici, placée à l'extrémité extérieure du fourreau est le *kojiri*¹⁴⁶ 鐙; l'autre, plus discrète, est placée vers la garde : le *koiguchi*¹⁴⁷ 鯉口, la "bouche" du fourreau. Par ailleurs le *kurigata*¹⁴⁸ 栗形, une pièce semi-circulaire ajourée est collée sur le support en bois. Dans certains cas, d'autres éléments métalliques viennent s'ajouter, comme des *semegane* 責金 (anneaux) : on en voit quatre dans la moitié inférieure du fourreau.

Comme la grande majorité des fourreaux de sabre, ce fourreau est laqué. Il existe une multitude de possibilités concernant la mise en œuvre de la laque. Ces méthodes se distinguent par le nombre de

¹⁴⁵ Schéma issu de N. SCHELLMAN, 2003 : 15

¹⁴⁶ C'est la pièce qui renforce l'extrémité du fourreau la plus proche du sol (et donc la plus susceptible de se dégrader. Il peut être réalisé en corne de buffle, ou en différents métaux. Ici, un test à l'aimant a prouvé l'hypothèse visuelle d'un métal ferreux.

¹⁴⁷ Signifie littéralement "bouche de carpe" constitue la pièce de l'entrée du fourreau. Elle est renforcée pour éviter tout incident lors du dégainage rapide du sabre. Traditionnellement en corne de buffle, elle peut aussi être réalisée en bois laqué, ou en métal divers. C'est cette partie qui est en contact avec le *habaki* et permet de maintenir la lame droite dans le fourreau sans qu'elle touche les parois. C'est aussi grâce à cela que la lame est sécurisée et ne se renverse pas si jamais le sabre est retourné.

Les lacunes de laque sur le fourreau permettent d'observer une partie de la surface du *koiguchi* : il s'agit probablement de bois.

¹⁴⁸ lit. "forme de chataigne" est placé du côté *omote*. Systématiquement ajouré, il permet d'y faire passer un cordon (*sageo*) sécurisant le sabre à la ceinture. A l'image du *kojiri* ou du *koiguchi*, il peut être réalisé en corne de buffle ou plus rarement en métal. La plupart sont cependant en bois laqué, à l'image de celui-ci.

couches¹⁴⁹, le type de préparation¹⁵⁰, la composition de la laque¹⁵¹, les décors¹⁵², les matériaux utilisés¹⁵³, les techniques d'application¹⁵⁴, etc.

Technique de laque : aogai mijin-nuri

Je ne détaillerai que la technique mise en œuvre ici : l'*aogai mijin-nuri*¹⁵⁵.

Celle-ci consiste à saupoudrer des fragments de nacre (souvent de l'*usugai*¹⁵⁶ réduit en poudre) sur une base de laque *jinuri*¹⁵⁷. Elle est ensuite recouverte par plusieurs autres couches de laque, qui sont abrasées avec un charbon *togisumi* afin de faire ressortir les particules de nacre. L'artisan termine ensuite avec un polissage *dōzuri*¹⁵⁸ et *tsuyaage*¹⁵⁹.

La nacre utilisée pour cette technique est appelée *aogai*¹⁶⁰, littéralement "coquille bleue". Cependant, cette appellation n'est pas directement liée à sa couleur naturelle. En effet, les reflets

¹⁴⁹ Qui varie de manière croissante en fonction de la qualité d'une laque, ou qui peut être lié à certaines mises en œuvre, comme la laque sculptée ou creusée.

¹⁵⁰ Il existe plusieurs possibilités pour les couches de préparation du support : des charges minérales, cellulodiques ou protéiniques, à proportion variable peuvent être ajoutées à la laque pour modifier les propriétés d'un revêtement laque.

¹⁵¹ Parfois plusieurs types de laques, se distinguant par leur qualité (dépendant d'une multitude de facteurs) sont mélangés au sein d'une même couche.

¹⁵² Ils peuvent être figuratifs ou abstraits, en relief ou non, etc.

¹⁵³ Parfois certains matériaux sont intégrés au sein d'un revêtement en laque, comme charge ou incrustation (nacre, particules métalliques, poudre d'or, galuchat, etc.).

¹⁵⁴ Plusieurs méthodes d'application sont possibles en fonction de l'aspect de surface désiré. Pour une surface lisse, par exemple, un pinceau extrêmement doux, généralement en cheveux de femme, est préféré.

¹⁵⁵ Cette technique est un dérivé de la technique aogai-nuri qui consiste en l'incrustation de très fines lamelles de nacre assemblées en motifs divers.

¹⁵⁶ Lit. "fine coquille".

¹⁵⁷ Le *jinuri* correspond à la couche de laque appliquée en préparation à une pulvérisation de particules (notamment maki-e et aogai mijin-nuri). L'*urushi* est appliqué en fine couche régulière grâce à un pinceau plat spécifique : le *jinuribake*. Pour les plus petites zones ou les décors, c'est un pinceau rond appelé *jinurifude* qui est préféré. L'épaisseur de la couche dépend de la taille des particules appliquées ensuite. Une surface irrégulière peut entraîner le regroupement des particules et une distribution inégale. De même, une viscosité de laque trop élevée rend visible les traces du pinceau.

¹⁵⁸ Il s'agit d'un polissage réalisé à l'aide d'une pièce de tissu et un mélange de poudre tonoko dans de l'huile de colza. Il permet de retirer les éventuelles traces laissées par le charbon et aplanit au maximum la surface d'*urushi*.

¹⁵⁹ Etape finale d'un revêtement laque, suivant généralement plusieurs étapes de *dozuri* et *suri-urushi* réalisées en alternance. Une dernière couche d'*uwanuri* est appliquée comme dernière couche. Celle-ci est polie directement avec les doigts ou la paume de la main afin d'obtenir une surface brillante. Ce dernier polissage s'effectue avec de l'huile de colza et une petite quantité de *tsunoko* (poudre de corne de cerf) ou autre poudre abrasive extrêmement fine.

¹⁶⁰ Plusieurs espèces produisent une nacre pouvant servir de matière première à cette technique. La plus appréciée est celle de l'ormeau japonais (*awabigai*), mais elle peut aussi provenir de coquillages issus de la famille des Turbinadées (notamment Turbo marmoratus *yakōgai*) ou éventuellement d'huîtres à perle (*chōgai*), d'ormeaux mexicains ou d'huîtres à perle Akoya (*shinjugai*).

bleutés de l'objet terminé sont une conséquence de la finesse de la nacre, réduite à environ 0.1 mm grâce à différents processus¹⁶¹. Cette extrême finesse permet au noir profond de la laque de passer partiellement au travers et de donner cet effet bleuté caractéristique. C'est une technique assez appréciée, car elle permet de faire ressortir ses couleurs naturelles et de contraster avec la laque¹⁶².

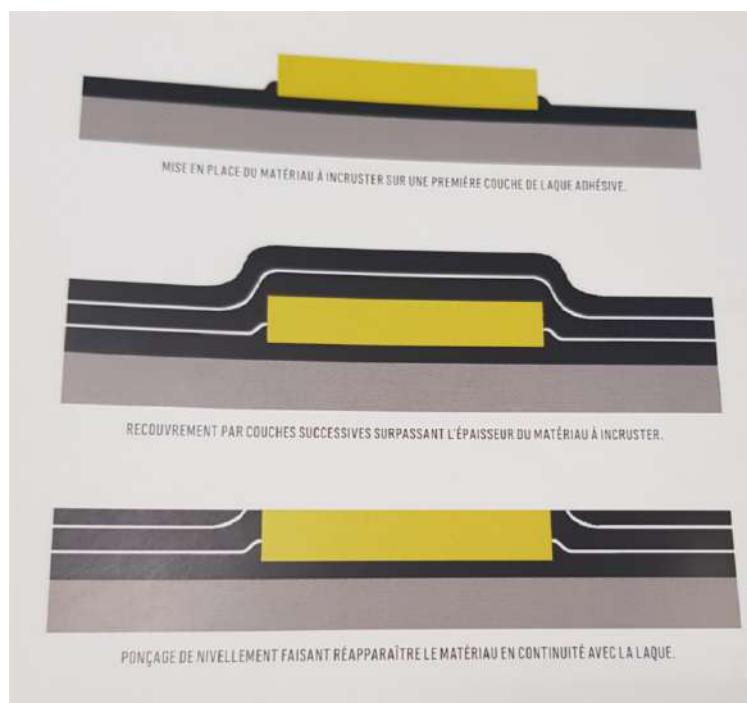


Image 54 : Schéma illustrant le principe de l'incrustation noyée, convenant aux matériaux minces comme la nacre, la coquille d'œuf, etc.¹⁶³

Caractères vers le koiguchi

Enfin, une observation attentive de l'ouverture du fourreau m'a permis de remarquer des caractères japonais tracés à l'intérieur du fourreau, relativement proches de l'ouverture (*koiguchi*). Peu visibles, on peut cependant émettre l'hypothèse des deux caractères japonais *ka*¹⁶⁴ et *roku*¹⁶⁵. Une observation à l'endoscope a été effectuée afin de vérifier la potentielle présence d'autres caractères à l'intérieur du fourreau, mais l'espace restreint et l'obscurité à l'intérieur du fourreau ont

¹⁶¹ Par ponçage (technique *surigai*) ou par la séparation des couches de nacre, possible après avoir été bouillie (technique *nigai*)

Voir [About Mother-of-pearl inlay \(Raden\) | Gallery Japan](#), consulté le 14/04/2025

Ainsi que [Essential Bilingual Glossary of Japanese Urushi Materials and Techniques.pdf](#) p.45

¹⁶² A noter, ce n'est qu'une fois que toutes les étapes sont terminées que la nacre prend réellement sa couleur bleutée.

¹⁶³ Schéma issu de l'ouvrage :

Bousquet, Jean-Pierre, Rey Martine, Emmerique Isabelle, et al. *La laque : art et techniques*, Editions Vial, Paris (2022) : 18

¹⁶⁴ *ka*, écrit か, peut avoir plusieurs significations selon le contexte. Il est difficile de le traduire seul.

¹⁶⁵ *Roku*, écrit 六, signifie 6

rendu difficile l'observation. Je n'ai pas non plus pu prendre de photo satisfaisante des caractères et ne peux donc pas affirmer s'il y a présence ou non d'autres inscriptions que celles mentionnées précédemment.

Ces caractères ont très probablement été tracés à l'encre de chine au moment de la fabrication du fourreau, avant le collage des deux parties constitutives. Je n'ai pas trouvé de références mentionnant directement la possibilité de numéroter un fourreau. En revanche, j'ai pu l'observer plusieurs fois sur différentes montures conservées au musée des Confluences¹⁶⁶. Il faudrait pouvoir échanger plus amplement avec des figures expertes afin de pouvoir étoffer davantage cette hypothèse. Quoiqu'il en soit, seul le fourreau est annoté, ce qui pourrait confirmer la présence d'un assemblage ultérieur d'éléments disparates.

Synthèse

Cette description technologique et matérielle met en évidence toute la richesse du sabre japonais. Chaque élément, même le plus petit, nécessite une grande précision dans sa fabrication et requiert souvent plusieurs techniques spécifiques, ce qui contribue à la valeur artisanale du sabre et participe à son appréhension en tant qu'objet d'art.

En résumé, ce *wakizashi* est composé d'une poignée tressée pour une appréciation esthétique (le *jabara-ito* est un type de tressage destiné aux armes d'apparat), ce qui dénote avec la qualité des autres éléments de la poignée (galuchat sans grains dorsaux, *fuchi*, *kojiri* et *menuki* sobres et plutôt modestes). Le tsuba moulé témoigne d'une production de masse destinée à l'exportation ou aux montures des sabres appartenant aux classes plus modestes lors de la période Edo. La forme allongée du *kojiri* et l'ajout d'anneaux *semegane* suggèrent par ailleurs un renforcement structurel du fourreau. Cela peut indiquer que la monture a été remaniée au Japon dans une optique utilitaire. La poignée, seul élément essentiellement esthétique, a pu être réalisée au Japon (afin de permettre la vente d'un ensemble à des occidentaux) ou retressée en France (afin d'en augmenter la valeur marchande).

La lame, quant à elle, semble avoir été retravaillée à partir d'une lame de *naginata*, dont l'utilisation s'étend du 12^{ème} au 17^{ème} siècle. Ce type d'adaptation s'effectue assez régulièrement lors de la normalisation des typologies d'armes blanches au début de la période Edo. Elle suggère donc également un remaniement au Japon.

Ce *wakizashi* est ainsi le résultat d'un assemblage disparate qui confirme l'impression visuelle d'un aspect général hétérogène. Par ailleurs, certaines de ses caractéristiques matérielles indiquent qu'il ait été remanié dans un contexte culturel différent du Japon (je le développe en 3.2, p.87). Ces spécificités ne correspondent pas à des traces de fabrication ou d'usages potentiels du sabre et suggèrent un ou plusieurs changements de statut au cours de l'histoire de cet objet.

¹⁶⁶ Les caractères étaient alors systématiquement tracés en noir à l'intérieur du fourreau, au niveau du *koiguchi*, et signifiaient toujours un nombre. Parfois, les mêmes caractères pouvaient d'ailleurs être retrouvés sur d'autres éléments de la monture (tsuba, seppa, fuchi, etc.). Cela pourrait indiquer l'existence de montures en série.

Pour conclure, l'avancement de cette étude ne nous permet pas, pour le moment, de comprendre l'identité de ce *wakizashi*. Il est en effet difficile de déterminer s'il a été utilisé ou s'il résulte d'un assemblage rapide destiné à l'exportation. En outre, la question de la terminologie évoquée en début de partie nécessite d'installer l'objet dans un contexte culturel et de comprendre quel regard est porté sur lui. Ces deux points nous amènent donc à la nécessité de retracer la biographie de ce *wakizashi*.

Partie 3. Biographie de l'objet

Chaque étape de la vie d'un objet influe sur son état actuel et sur sa perception contemporaine. Etudier la biographie d'un objet patrimonial permet ainsi d'éclairer ses différents statuts, depuis sa création jusqu'à aujourd'hui, en passant par les hypothèses de son parcours au sein de différents contextes culturels. Son analyse met en lumière les enjeux liés à la transmission, à l'authenticité et à la pérennité d'un objet donné, susceptibles de différer grandement d'une culture à l'autre.

Ici, cette démarche vise non seulement à retracer les évolutions matérielles de ce *wakizashi*, mais aussi les contextes culturels, sociaux et économiques qui ont influencé sa trajectoire au Japon et en France. Comprendre ses usages successifs, les modifications ou restaurations qu'il a subies, ainsi que ses changements de statut et de signification, constitue un préalable indispensable à toute intervention de conservation-restauration.

En articulant ces grands axes, cette partie mettra en évidence la complexité du sabre japonais en tant qu'objet patrimonial et préparera le terrain pour aborder les problématiques contemporaines de sa conservation-restauration en France. Elle permettra ainsi de mieux appréhender les choix méthodologiques de la restauration, entre respect de l'intégrité matérielle de ce *wakizashi*, et prise en compte des valeurs immatérielles.

3.1. Une biographie lacunaire

L'approche biographique des objets s'inscrit au cœur de la réflexion éthique et technique propre à la conservation-restauration. Elle permet ici d'avancer des propositions de traitement ajustées aux histoires de ce *wakizashi*. Cependant, à l'instar de beaucoup d'objets issus de collections privées, et en particulier d'objets extra-occidentaux longtemps considérés comme des objets de curiosité, il est difficile de retracer l'histoire complète de ce sabre court. On sait finalement peu de choses sur cet objet, en dehors des quelques archives associées à sa fiche d'identification¹⁶⁷.

Parcours de l'objet depuis sa patrimonialisation

Entré dans les collections du Musée du Trocadéro en 1929, ce sabre faisait partie d'un lot d'objets légués¹⁶⁸ par Joseph Louis Capitan (1854 - 1929), anthropologue et docteur français réputé dans le milieu de l'archéologie précolombienne¹⁶⁹. Le document du legs ne mentionne aucune

¹⁶⁷ Une fiche objet, une fiche d'inventaire de 1981, et la mention au sein de la liste du legs de Louis Capitan.

¹⁶⁸ Il s'agit d'un lot d'objets d'Extrême-Orient et d'Asie du Sud-Est

¹⁶⁹ Il développe une méthode pluridisciplinaire faisant appel à sa formation en anthropologie mais aussi à la photographie au dessin ainsi qu'à la customisation d'un carnet de bord retraçant ses impressions, ses découvertes, et les informations trouvées. Il occupe notamment la chaire d'anthropologie au Collège de France et propose des conférences à différents musées, notamment le musée Guimet. Outre son intérêt pour l'archéologie et l'anthropologie, Louis Capitan joue un rôle primordial dans l'avancée de la paléontologie.

information relative à la provenance et à la date d'acquisition de ce *wakizashi*. La biographie du sabre avant son entrée en collection est donc largement lacunaire, et il n'existe aucun indice permettant de retracer son parcours en France, ou ses conditions d'importation depuis le Japon.

De même, peu d'informations sur les études ou analyses menées sur l'objet depuis son entrée dans les collections sont archivées. Seul l'échange oral avec Daria Cevoli lors de l'aller-voir de l'objet en septembre 2023 m'a permis d'apprendre que la collection avait été vue au début des années 2000 par Robert Burawoy afin d'en établir les valeurs d'assurance. Par ailleurs, certaines poignées de sabre ont été observées afin de déterminer les espèces de raies ou de requins desquelles étaient prélevées les galuchats. Lors de ma conversation avec Christian Binet¹⁷⁰, il a également évoqué que la collection des sabres du musée de l'Homme avait été vue par Laurent Milhau dans les années 90.

Le dossier d'objet conservé dans la base de données du musée du Quai Branly – Jacques Chirac, fait état d'une mise à jour des informations relatives à l'objet effectuée en 1981.

29.14.829

- 1) Japon
- 2) Sabre moyen : wakizashi de type han-dachi
- 3) Lame de type kanmuri-otoshi, non signée, un mekugi-ana. 16e s.
Garde en fer ajouré avec caractères, personnage et cheval.
Nagato ? Fourreau et manche en mauvais état.
Dimensions : longueur lame 45,4 cm
- 4)
- 5) Japonais
- 6) Don du Dr Capitan
- 7)
- 8) Dépt Asie, 3-1981, C.F. et J.K.

Image 54 : Notice historique de l'objet 71.1929.14.829.1-2, réalisée en mars 1981 par C.F et J.K¹⁷¹

L'explication et la mise à distance de cette notice sont effectuées en annexe (p.65).

Un des aspects les plus intéressants de cette description est l'évocation de plusieurs informations inaccessibles lorsque l'objet est assemblé comme il l'est actuellement. En effet, lorsqu'il est monté, certaines zones des différents éléments ne sont pas visibles, ce qui rend inaccessibles certaines zones

¹⁷⁰ Christian Binet est responsable d'enseignement à l'Institut National du Patrimoine, en spécialité "mobilier", et restaurateur d'objet ethnographique et archéologique. Il a eu l'occasion de réaliser et de remplacer des tressages de poignée de sabres japonais, et d'échanger brièvement avec un *tsukamakishi* au Japon. Echange téléphonique réalisé le mardi 30/01/2024

¹⁷¹ L'étude des sabres japonais étant très spécifique, le nombre de personnes susceptibles d'effectuer une telle analyse sur l'objet est restreint, ce qui tend à baliser le terrain de recherche. En outre, la mise à jour de cette description ayant été effectuée en 1981, il pourrait être encore envisageable de retrouver et d'interroger la personne responsable de sa rédaction, à partir des archives ou de témoignages oraux de certains employés qui travaillent encore pour le musée.

pourtant décrites dans cette fiche objet. Par exemple, sont relevées l'absence de signature de la lame et la présence de caractères chinois sur le *tsuba*. Or, la signature de la lame se situe sur sa soie, c'est-à-dire sur sa partie dissimulée dans la poignée (*nakago* ou *tang*). En outre, la spécification de la présence de caractère chinois¹⁷² sur la pièce de la garde pose question. En effet, l'observation poussée de la pièce ne permet pas de relever un quelconque caractère, ou un élément susceptible d'être confondu avec un caractère chinois. Ainsi, cette mention pourrait indiquer une éventuelle signature du *tsuba*. Celle-ci se réalise systématiquement dans une zone appelée *seppa dai*, recouverte par les *seppa* et visible uniquement lorsque le sabre est démonté. Etant donné que ce *tsuba* est issu d'un moulage, cette signature serait fausse (*gimei*).

Etant donné l'utilisation de termes vernaculaires spécifiques, on peut émettre l'hypothèse que les rédacteurs de cette fiche objet avaient une certaine connaissance du sabre japonais. Il est donc peu probable que la lame ait été considérée non signée (*mumei*) par une simple observation de sa partie visible. En effet, les signatures ne sont jamais visibles sur les lames. Le plus probable est que l'absence de signature de la lame ait pu être relevée, tout comme la signature du *tsuba*, à la suite d'un démontage.

Malgré cette probabilité, il n'est pas possible de définir quand ce démontage a été réalisé. Etant donné que ces informations ne figurent pas sur l'inventaire du Dr Capitan, l'hypothèse la plus probable est qu'un démontage ait eu lieu après son entrée au musée. Cela pourrait par d'ailleurs expliquer le mauvais placement de la goupille, insérée à l'envers¹⁷³ dans le *mekugi-ana* (et donc bloquée), mais également donner un indice quant à l'impression de déséquilibre de la garde. En effet, le sabre ne semble pas droit. Cela est lié à l'espacement anormal entre les *seppa* et le *tsuba*, ce qui peut également indiquer un mauvais remontage¹⁷⁴.

Un caractère lacunaire

Les lacunes biographiques relevées avec ce *wakizashi* se retrouvent dans la plupart des collections ethnographiques. Elles témoignent de l'évolution de notre rapport à l'altérité et aux productions extra-occidentales, initialement envisagées comme des souvenirs de voyage, ou comme des témoignages de sociétés "exotiques" et "primitives". L'art extra-européen a pendant longtemps souffert d'une mentalité colonialiste et post-colonialiste : l'importance de l'archivage des informations ainsi que la nécessité de conservation de ces objets étaient alors sous-estimées. Leur intérêt patrimonial n'était en effet pas attesté. Cela a mené à des gestions généralement peu rigoureuses, notamment dans le cas d'objets extra-occidentaux. Ces manques d'informations biographiques se retrouvent particulièrement¹⁷⁵ sur ce type d'objet, qui a bénéficié d'un attrait

¹⁷² Il n'est pas faux de parler de caractère chinois, même s'il s'agit d'un objet japonais, puisque certains mots, et tous les noms japonais s'écrivent en kanji, en caractères chinois. Cela pose d'ailleurs des difficultés de lecture des signatures, puisque la forme des caractères et la manière de les écrire a évolué au fil du temps. La plupart des Japonais d'aujourd'hui sont d'ailleurs incapables de les lire.

¹⁷³ La goupille, ou *mekugi*, n'est pas parfaitement cylindrique : une de ses extrémités est plus large que l'autre, lui donnant une forme légèrement conique. Elle a donc un sens.

¹⁷⁴ Une poignée pas assez enfoncée après le remontage, ou un assemblage d'éléments incompatibles.

¹⁷⁵ Du fait de l'important nombre d'amateurs et de collectionneurs d'arts asiatiques et orientaux, influencés par les courants orientalistes et japonistes du 19^e siècle. Les objets ont en effet changé régulièrement de milieu et de propriétaire au gré des ventes, décès, dons, legs, et achats.

particulier au 19^e siècle. Ces manques sont essentiellement liés à la succession de propriétaires¹⁷⁶ (en deux temps ici : d'abord du Musée du Trocadéro au Musée de l'Homme, puis du Musée de l'Homme vers le Musée du quai Branly – Jacques Chirac), ainsi qu'à l'évolution des pratiques de gestion du patrimoine.

La seule certitude concernant le parcours de cet objet est donc qu'il a fait partie de la collection privée de Louis Capitan. Or, les documents d'archives accessibles ne font pas mention d'un voyage de Capitan en Asie. Il est donc difficile de connaître son contexte d'acquisition. Joseph Louis Capitan était plutôt spécialisé en archéologie précolombienne et a ainsi beaucoup voyagé en Amérique centrale. Il s'était par ailleurs procuré l'intégralité de la collection privée d'un de ses confrères : le capitaine Berthon¹⁷⁷. Cet achat indique le tempérament collectionneur du Dr Capitan, confirmé à plusieurs reprises par Vauffrey¹⁷⁸. L'hypothèse d'autres achats dans des domaines artistiques plus variés est donc plausible.

Plusieurs possibilités quant au parcours de cet objet¹⁷⁹ peuvent en effet être envisagées. Malgré tout, on peut tout de même affirmer que l'histoire de ce wakizashi est fortement liée au milieu des collectionneurs d'art du 19^e siècle. Il témoigne ainsi du mouvement japoniste¹⁸⁰ ayant émergé au sein de la bourgeoisie parisienne dont Joseph Louis Capitan faisait partie grâce à ses activités de

¹⁷⁶ Au-delà même des considérations de déplacement des collections, le changement de musée ou l'évolution d'un musée existant implique une actualisation des normes d'archives, une revue des collections, une réorganisation des réserves et des espaces d'exposition, voire même un nouveau plan scientifique et culturel.

¹⁷⁷ On lit par exemple "Il avait ensuite acquis la majeure partie de la magnifique collection péruvienne du capitaine Berthon." p.406

Dans VAUFFREY R., Nécrologie de Louis Capitan. Journal de la société des américanistes, 1929, pp.402-409 [en ligne]

Disponible à l'adresse : https://www.persee.fr/doc/jsa_0037-9174_1929_num_21_2_3681

¹⁷⁸ Ibid.

"La curiosité de ce vrai Parisien, attaché toutefois exclusivement aux habitudes de vie et aux préoccupations du quartier des Facultés, était pourtant universelle. Dès l'âge de quinze ans, il était assidu chez un collectionneur [...]" p. 403

"Servi par son inlassable curiosité, il avait enfin accumulé des collections de toutes sortes. Les plus importantes ont été léguées par lui à nos grands Musées, les collections préhistoriques à Saint-Germain, les collections ethnographiques et américanistes au Trocadéro, et tous les objets intéressant le vieux Paris à Carnavalet." P.406

¹⁷⁹ Des précisions pourraient éventuellement être trouvées en consultant des archives plus spécifiques. Un échange informel réalisé avec Lucie Chopard au Musée Calvet le 9 avril 2024 m'a permis de cibler davantage les documents qu'il serait intéressant de rechercher : des actes de leg, des possibles correspondances entre le conservateur de l'époque et la personne en charge du leg, des actes notariés, des documents officiels relatifs à un achat en maison de vente. Ainsi que les lieux susceptibles de conserver de telles archives : minutier central des notaires de Paris ou les archives de l'institut national d'histoire de l'art.

¹⁸⁰ Le japonisme désigne l'importante influence exercée par le Japon sur l'art occidental dans la seconde moitié du XIX^e siècle et jusqu'au début du XX^e siècle. Ce terme est employé pour la première fois par le collectionneur et critique Philippe BURTU en 1872 et fait suite à la signature de plusieurs traités commerciaux entre le Japon et certains pays occidentaux dans les années 1850, puis de la restauration de Meiji en 1868. Ces épisodes successifs entraînent l'arrivée en masse d'objets japonais, et la formation de groupes "japonisants" à Paris, constitués d'artistes, de collectionneurs, et industriels. L'intérêt et la fascination du public vis à vis des arts japonais s'étendent grâce aux expositions universelles et à la formation des premières collections d'art de l'Extrême-Orient (Cernuschi, Guimet, etc.). A cet engouement répond l'ouverture de boutiques spécialisées dans l'importation. Les produits de l'artisanat japonais, et l'esthétique nippone qui semble s'en dégager influencent grandement les courants artistiques de l'époque moderne (impressionnisme, art déco, voire surréalisme)

médecin, paléontologue et américaniste. Il fréquentait par ailleurs des personnalités dont l'attrait pour les arts asiatiques est bien avéré, à l'image d'Émile Guimet¹⁸¹.

3.2. Un parcours mouvementé

Le peu d'informations disponibles sur ce sabre, y compris parmi les archives du musée sont le reflet de l'évolution de notre rapport au patrimoine et des pratiques muséales qui en sont les conséquences. Comme beaucoup d'objets dispersés dans les collections des musées de France, ce *wakizashi* souffre d'un inventaire d'entrée très succinct ne contenant pas de description complète de l'objet, ni d'information sur sa méthode et sa date d'acquisition. Par ailleurs, d'autres éléments n'ont pas été renseignés (le nom complet du rédacteur de la notice de 1981, la réalisation ou non d'un démontage, quand et par qui, l'observation éventuelle par un expert, etc.), ce qui contribue à l'incertitude entourant le parcours de cet objet.

Malgré cette approche documentaire incomplète vis-à-vis de la biographie de ce *wakizashi*, l'observation directe fournit de nombreux indices qui permettent de formuler des hypothèses plausibles. Grâce aux informations issues des recherches documentaires, il est possible d'interpréter certaines caractéristiques de l'objet de façon à dresser le constat de nombreuses manipulations et interventions ultérieures à la création de l'objet, et qui suggère un parcours mouvementé.

Comme j'ai déjà pu le mentionner dans la partie précédente, la lame est le seul élément traditionnellement considéré comme pérenne du sabre japonais. Il est ainsi très probable que la monture soit bien plus récente que la forge de la lame¹⁸². Son observation nous permet par ailleurs de relever de nombreuses interventions ultérieures à l'assemblage de ce sabre, ainsi que la présence de plusieurs éléments qui tendent à questionner l'homogénéité de la monture :

- Un tsuba au motif incomplet, en série
- Un déséquilibre global, lié à un manque d'ajustement entre les éléments de la garde.

¹⁸¹ Émile Guimet (1836-1918) industriel lyonnais, grand voyageur et collectionneur passionné, joua un rôle majeur dans l'introduction et l'appréciation des arts asiatiques en France. À partir de ses voyages en Extrême-Orient en 1876 et 1877 (notamment au Japon, en Chine et en Inde), il se constitue une large collection d'objets qu'il exposa à Lyon puis à Paris où il fonde le musée national des Arts asiatiques-Guimet, inauguré en 1889. Son voyage au Japon est consigné et illustré par son acolyte Félix Régamey qui publie ces *Promenades Japonaises* en 1878 et 1890. Ils y furent accueillis "avec tous les égards" grâce "un ordre de mission officielle signé par le ministre de l'Instruction publique" demandant à E. Guimet d'étudier les religions d'Extrême-Orient Cramerotti, Cristina "[GUIMET Émile \(FR\)](#)" in *Collectionneurs, collecteurs et marchands d'art asiatique en France 1700-1939 – INHA*

¹⁸² La lame ayant été reconnue comme une *naginata-naoshi*, une lame de *naginata* retravaillée pour être montée comme un *wakizashi*, la monture du sabre n'est de toute façon pas celle d'"origine", c'est-à-dire qu'elle ne correspond pas à la monture qu'avait la lame lors de son premier montage.



Images 55 et 56 : à gauche, le tsuba est légèrement penché vers la droite, donnant l'impression que le sabre n'est pas droit. A droite, mise en évidence de la mobilité des pièces de garde avec un ajour de quelques millimètres.

- Le frottement entre la lame et le fourreau lors de la dégaine/rengaine de l'arme. Les fourreaux étant créés sur mesure pour être parfaitement adaptés à chaque lame, il est fortement improbable d'observer des frottements entre une lame et son fourreau, sauf en cas de dégradation structurelle du bois, qui est une hypothèse plausible. Autre hypothèse : une dissociation du fourreau et de la lame ayant entraîné un nouvel assemblage de deux éléments n'étant pas pensés comme un ensemble¹⁸³.
- La forme particulière du *kojiri* (extrémité du fourreau¹⁸⁴) et son assemblage¹⁸⁵

¹⁸³ Le fait qu'une lame soit associée à un fourreau qui n'y corresponde pas exactement est relativement répandu, notamment au sein des collections muséales. En effet, lors de mon stage effectué au musée des Confluences fin 2024, de nombreux sabres avaient été associés à des fourreaux qui n'y correspondaient pas. La question de savoir si cet assemblage hasardeux résulte d'anciennes pratiques muséales, de désolidarisation lors des déménagements des collections, ou s'il est antérieur se pose quand même à chaque fois. Les descriptions sommaires et générales des mentions d'entrée, quand elles existent, ne permettent généralement pas d'identifier le fourreau duquel il est question. On peut ainsi lire "sabre et son fourreau", par exemple.

Bien que traditionnellement, les fourreaux étaient effectivement créés sur mesure pour chaque lame, l'ouverture du Japon et la perte des privilèges des samouraï a entraîné une vente massive et hâtive de toutes les possessions des guerriers. Les européens y répondant extrêmement positivement, la majorité des sabres de l'époque s'est retrouvée en vente dans les ports de commerce comme celui de Yokohama. Dans l'objectif de réussir leurs ventes, les commerçants japonais ont pu eux-mêmes associés des éléments disparates afin de pouvoir vendre un ensemble. Ce type d'association a pu par la suite se retrouver dans les milieux d'antiquaires en France.

¹⁸⁴ Je n'ai pas pu voir d'autres exemples de *kojiri* comme celui-ci. La sobriété de la pièce, ainsi que sa longueur sont particulièrement intéressantes. Ce *kojiri* pourrait correspondre à une typologie particulière, éloignée des principales typologies exposées dans les livres spécialisés. Une recherche plus spécifique pourrait éventuellement permettre de retrouver une période durant laquelle ces *kojiri* ont été produits et montés.

¹⁸⁵ Normalement, l'étape de laquage finalise la fabrication du fourreau. Ainsi, il n'est pas censé y avoir d'écart visible entre le fourreau laqué et le *kojiri*. On voit ici un léger décalage, des soulèvements et des lacunes, qui pourraient éventuellement indiquer un ajout postérieur (c'est-à-dire après l'étape de laquage) du *kojiri*.



Images 57 et 58: au niveau du contact entre le fourreau et le kojiri, on voit qu'il y a un très léger espace. La laque ne va pas jusqu'au kojiri et ses couches supérieures sont lacunaires à certains endroits.

De manière générale, ces observations posent à minima la question d'un assemblage postérieur à la fabrication de la lame, voire des éléments de monture. Il reste à essayer de déterminer si cet assemblage a été effectué au Japon ou en France, et dans quel contexte. Il n'est pas à exclure que certains éléments aient été assemblés au Japon afin d'en permettre la vente, ou en France dans les milieux marchands du 20^e siècle afin d'augmenter la valeur du sabre.

En effet, les milieux des antiquaires, galeries, et collectionneurs sont historiquement omniprésents dans la circulation de sabre japonais en France. Essentiellement motivés par des enjeux monétaires, il est probable que des antiquaires associent plusieurs éléments dissociés afin de reconstituer un ensemble, ou qu'ils demandent à refaire les tressages de poignées. Il est donc également possible que les différents éléments de ce sabre ne soient pas arrivés en France ensemble, mais aient été importés individuellement puis assemblés arbitrairement. C'est en tout cas une hypothèse à ne pas écarter.

3.3. Des interventions postérieures à la création de l'objet

Ce *wakizashi* porte des traces évidentes de plusieurs interventions postérieures à sa fabrication. Celles-ci sont responsables de l'apparence hétérogène de l'objet, et contrastent avec l'esthétique traditionnelle des montures de sabres selon laquelle chaque élément doit s'accorder avec les autres. On identifie ainsi majoritairement :

- **Application de vernis** : Un vernis a été appliqué sur plusieurs éléments métalliques, comme le *kojiri*, le *semegane*, le *tsuba*, et le *habaki*. Probablement pensé initialement comme une couche de protection du métal, il a également recouvert les zones adjacentes, provoquant des variations de brillance et de légers reliefs de surface.



Images 59, 60 : résidus de vernis sur les éléments métalliques dépassant sur la laque adjacente



Images 61, 62, 63 : mise en évidence d'un vernis hétérogène sur les éléments de la garde par l'observation sous lumière UV

- **Absence du *Kashira*** : Le *kashira*, pièce métallique située à l'extrémité de la poignée, est absent. Ce manque semble être la conséquence d'une intervention délibérée, en témoigne la nette découpe des fils du tressage et les traces sur le bois sous-jacent.



Images 64, 65: il manque le *kashira*. On remarque la délimitation très droite de l'extrémité des fils ainsi que la trace d'impact sur le bois en dessous. Par ailleurs l'encrassement délimité confirme l'absence d'un élément.

- **Absence de l'*uragawara*** : De même, on peut noter l'absence de l'*uragawara*, censé délimiter l'ouverture pour le *kozuka* tout en participant à l'harmonie d'ensemble de la monture.
- **Nettoyage avancé** : Les *semegane* ont subi un nettoyage poussé qui a probablement supprimé la patine originelle, laissant apparaître le métal nu.
- **Polissage amateur** : La lame montre un ensemble de rayures extrêmement régulières pouvant suggérer une tentative de polissage.



Image 66 : nombreuses rayures sur la lame qui supposent une abrasion de surface délibérée.

- **Interventions de restauration :** Le tressage de la poignée a été arbitrairement réassemblé et collé, entraînant une rigidification des fils et la rupture de l'homogénéité du tressage. Des retouches colorées ont été appliquées pour masquer les lacunes des fils. Quelques comblements sont visibles sur le fourreau laqué.



Images 67, 68 : (à gauche) assemblage, torsion et recollage des fils au niveau du menuki; (à droite) retouche picturale sur l'enforme de papier du haut, à gauche sur la photo.



Images 69,70 : comblements visibles des lacunes de la surface laquée

- **La forme du *kurigata*** : Le *kurigata*, pièce protubérante collée sur le fourreau, pourrait avoir été récupéré d'une autre monture. La forme du trou assez inhabituelle¹⁸⁶ pourrait suggérer qu'il a été pensé pour être adapté avec un autre élément.



Image 71 : kurigata avec trou en forme de trèfle

- ***Semegane* collés** : Des traces d'adhésif sont visibles sous les *semegane* (anneaux métalliques du fourreau) indiquant une intervention de collage.



Images 72, 73 : on voit sur l'image de gauche qu'il y a un léger espace entre le fourreau et les anneaux. Par ailleurs, sous certains d'entre eux, des résidus d'adhésif ayant blanchi et craquelé sont visibles (image de droite).

La mise en évidence de ces interventions rend compte de l'histoire complexe de l'objet et de ses probables changements de statut. Elles témoignent en effet de pratiques de conservation japonaises et françaises¹⁸⁷.

Qu'il s'agisse des traces de plusieurs interventions sur l'objet, ou de l'hétérogénéité de sa composition, ces observations confirment un parcours mouvementé traversant deux cultures entretenant un rapport très différent avec ce *wakizashi* : la période Edo (1604 – 1868) et le début de

¹⁸⁶ Qui évoque fortement le trou des *tsuba* destiné à faire passer le *kôgai* : *kôgai hitsu-ana*.

¹⁸⁷ Les traces d'anciennes restauration constituent par ailleurs un précieux témoignage de l'évolution des pratiques de restauration en France depuis la fin du 19^e siècle.

l'ère Meiji (1868 – 1912), ainsi que le japonisme en France, qui dura de la seconde moitié du 19^e siècle au tout début du 20^e siècle.

3.4. Un contexte d'appréciation spécifique en France durant le japonisme (deuxième moitié du 19^e)

L'import en masse d'objets japonais est rendu possible par le traité d'amitié entre la France et le Japon, signé en 1858. L'ouverture de certains ports et de quartiers européens permirent aux marchands de s'installer au Japon afin d'organiser les premières importations de produits japonais en France¹⁸⁸. Un très grand nombre d'objets japonais affluent à Paris, créant une véritable vogue dans toutes les sphères de la société : le japonisme. La fascination pour cet ailleurs à peine sorti de sa période féodale entraîne un engouement particulier pour la figure du samouraï.

C'est avec l'exposition universelle de Paris en 1867, à laquelle le Japon participe activement, que commence la période de fascination pour l'art japonais dans toutes ses formes¹⁸⁹. Cet intérêt marqué se confirme par ailleurs lors de l'exposition universelle de 1878.

Les Français¹⁹⁰ partis au Japon rapportent de nombreux objets permettant d'enrichir les collections privées. Un cercle d'amateur se crée et inclue des figures importantes du paysage culturel français. Bien que ce soit d'abord les artistes de l'avant-garde qui s'intéressent à l'art japonais¹⁹¹, ils sont vite rejoints par les peintres¹⁹², et les écrivains¹⁹³. Des marchands¹⁹⁴ ouvrent leurs boutiques en plein cœur de Paris et constituent des lieux d'échange privilégiés entre passionnés.

Les productions de l'époque s'imprègnent de l'art japonais, tout comme les marques et entreprises françaises qui en empruntent certains motifs et formes¹⁹⁵. L'engouement est total, et se diffuse au-delà des cercles d'intellectuels et de l'élite parisienne.

L'un des points les plus intéressants avec ce courant japoniste est la mise en réseau des amateurs, des collectionneurs, et des marchands qui se réunissaient souvent¹⁹⁶. Raymond Koechlin écrit dans

¹⁸⁸ La boutique E.Desoye, une des premières, s'installe près du Louvre en 1862 et se spécialise en art japonais.

¹⁸⁹ Notamment les estampes, la céramique, les bronzes, les gardes de sabres, etc.

¹⁹⁰ Notamment des entrepreneurs, diplomates, aventuriers, scientifiques, etc

¹⁹¹ Parmi eux, on peut citer : les frères GONCOURT, Théophile GAUTIER, Charles BAUDELAIRE, les graveurs Félix BRACQUEMOND et Jules-Ferdinand JACQUEMART, ou encore le critique Zacharie ASTRUC

¹⁹² Edouard MANET, James TISSOT, Henri FANTIN-LATOURE, Edgar DEGAS, Claude MONET, James WHISTLER, entre autres

¹⁹³ CHAMPFLEURY, Philippe BURTY, Emile ZOLA, etc.

¹⁹⁴ Parmi eux, les plus connus sont Siegfried Bing et Hayashi Tadamasu

¹⁹⁵ Quelques exemples d'affiches publicitaires de l'époque sont présentés en annexe

¹⁹⁶ Entre août 1868 et mars 1869, la "société Jing-Lar" se réunit une fois par mois. A partir de 1892, Siegfried Bing organise ses "Dîners de japonisants" à la même fréquence, auxquels participe notamment Henri Rivière et Raymond Koechlin.

"En outre, bien qu'animés par une certaine rivalité, la plupart d'entre eux se connaissaient voire entretenaient de véritables liens d'amitié, se retrouvant régulièrement au cours de réunions et de dîners." Saadoun, Angélique. "Le japonisme – Les cercles et réunions d'amateur d'art japonais".

Souvenirs d'un vieil amateur d'art de l'Extrême-Orient : "l'habitude était prise que chacun en apportât quelques-unes [de ses estampes] pour les soumettre à l'admiration de ses collègues" tout en reprécisant que " C'est en dehors de ces séances que se traitaient les affaires ; on y était entre amateurs et jamais la question d'argent n'y intervenait."¹⁹⁷ Ce témoignage confirme ainsi que les échanges et achats étaient avérés entre ces amateurs.

Siegfried Bing¹⁹⁸ ne se contente pas de l'organisation de ses dîners. Il crée la même année (1892) la "Société des Amis de l'art japonais" dont il prend la direction jusqu'à son décès en 1905, puis publie la revue mensuelle "Le Japon artistique" de mai 1888 à 1891. Il devient ainsi une figure absolument majeure du japonisme et agit comme un entremetteur entre les artistes, les collectionneurs, et les amateurs.

A la suite de l'exposition universelle de Paris en 1900, la Société franco-japonaise de Paris est fondée le 16 septembre et institutionnalise ce que S.Bing avait mis en place. Il y participera d'ailleurs en tant que vice-président aux côtés d'Emile Guimet et de Raymond Koechlin¹⁹⁹. De cette Société émanera notamment le Bulletin de la Société Franco-Japonaise de Paris.

Le japonisme s'étend finalement sur plusieurs décennies, et on peut considérer que deux générations de japonisants se sont succédées²⁰⁰. Or, les décès de ces japonistes ont entraîné de nombreuses ventes aux enchères²⁰¹ afin d'écouler leur collection privée²⁰². Plusieurs centaines d'objets japonais de très grande qualité sont ainsi vendus.

En plus de ces différents éléments, l'importante circulation des objets japonais à cette époque est attestée par les archives personnelles des collectionneurs et marchands qui rendent compte des nombreux prêts effectués²⁰³. Certains pouvaient même proposer des dons à leurs confrères ou aux musées parisiens²⁰⁴, ou encore proposer le rachat de certaines pièces à la suite des expositions.

Disponible en ligne à l'adresse : [Le Japonisme - Les cercles et réunions d'amateurs d'art japonais](#) - Meiji 150ème anniversaire

¹⁹⁷ Raymond KOECHLIN, « Souvenirs d'un vieil amateur d'art de l'Extrême-Orient », Châlon-sur-Saône, Imprimerie française et orientale E. Bertrand, 1930, p. 21-23

¹⁹⁸ Marchand et figure majeure du japonisme, il se lance dans le commerce de l'art d'extrême-orient dès les années 1870 dans sa boutique située 19 rue Chauchat à Paris. Son succès est tel qu'il ouvrira trois nouvelles boutiques en 1881. Koechlin dira qu'il est, avec Tadamasa Hayashi, « le plus intelligent intermédiaire entre le Japon et Paris[...]"

Pour plus de renseignement sur Siegfried Bing, consulter le portrait dressé par la CCFJT : [Le Japonisme - Siegfried BING](#) - Meiji 150ème anniversaire

¹⁹⁹ La présidence était assurée par Louis-Emile Bertin, et le secrétariat par Félix Regamey

²⁰⁰ Ce qui est particulièrement intéressant avec ce constat, c'est que la seconde génération, incarnée notamment par Koechlin, a pu bénéficier des grands efforts de documentation et de pédagogie entrepris par la première.

²⁰¹ La collection des Goncourt (1897), de Tadamasa Hayashi (1902-1903), de Charles Gillot (1904) ou encore celle de Siegfried Bing (1906)

²⁰² Voir A.Saadoun "Le Japonisme – Raymond Koechlin"

²⁰³ Ces prêts étaient d'ailleurs plus ou moins officiels. Ils pouvaient s'effectuer dans le cadre restreint et privé des amateurs ou bien dans des cadres plus institutionnalisés lors d'expositions d'art japonais

²⁰⁴ " Hayashi ne se contentait pas de prêter des objets et ouvrages ou d'en envoyer aux japonisants étrangers afin de leur permettre de faire un choix, il fit également plusieurs dons à divers musées d'œuvres japonaises de qualité." Koyama-Richard B. (2024)

Qu'il s'agisse d'objets "médiocres", de "bibelots japonais", de "japoniaeries" ou bien de véritables œuvres d'art japonais, les artéfacts japonais ont tous en commun un parcours mouvementé et peu documentés. Cet enjeu bibliographique constitue un questionnement récurrent lors de l'étude d'objets d'Extrême-Orient. Ainsi, plusieurs colloques, conférences, et publications s'adressent à la difficulté de retracer leur parcours²⁰⁵. Le japonisme a durablement affecté la production artistique de l'époque, qu'il s'agisse de la peinture, des dessins, des bronzes, ou des objets décoratifs. Encore aujourd'hui, de nombreuses expositions y sont dédiées.

3.3. Le bakumatsu (1853 – 1868) et la déchéance des samouraïs au Japon

Si le parcours de ce *wakizashi* en France est incertain et lacunaire, son itinéraire dans son milieu culturel d'origine, le Japon, demeure également extrêmement hypothétique. Les nombreux changements de statut des sabres ont en effet entraîné leur circulation au sein de l'archipel. Par ailleurs, et comme j'ai déjà pu l'évoquer plus tôt, la typologie spécifique de *naginata-naoshi* suggère une première occurrence de l'objet en tant que lance. Cela rend la biographie de cet objet encore plus complexe. Seuls quelques moments du parcours de l'objet peuvent ainsi être précisés, le reste demeurant hypothétique.

Il me semble important de développer ici l'époque de transition entre la période Edo et l'ère Meiji. En effet, il s'agit d'un moment décisif de l'histoire des sabres. Dès le début du 19^e siècle, la hiérarchie sociale bien établie depuis le début de la période Edo est brinquebalante. Chacune des classes sociales s'adonnent à des activités normalement réservées à d'autres²⁰⁶, et les marchands s'enrichissent considérablement en s'engouffrant dans les brèches du système.

La période des troubles de la fin de la période Edo, appelée *Bakumatsu* (1853 – 1868), commence avec l'arrivée du Commodore Matthew Perry, qui force l'ouverture du Japon dans les intérêts des Etats-Unis²⁰⁷. Le premier traité signé avec les Etats-Unis en 1854²⁰⁸ ouvre la voie à d'autres traités avec les puissances européennes qui profitent de l'opportunité afin de signer les cinq traités d'Ansei²⁰⁹. Le *Bakumatsu* est une période fortement agitée durant laquelle les armes sont de nouveau utilisées après deux siècles de paix. Des armements modernes (fusils, mitrailleuses, etc.)

²⁰⁵ Une liste non-exhaustive de ces recherches est présentée en annexe

²⁰⁶ "Les riches marchands achètent les rangs de samouraï et leurs terres. Les samouraïs appauvris s'engagent dans la culture et d'autres occupations afin de suppléer à leur traitement inadéquat. Les paysans abandonnent les terres pour s'installer illégalement en ville, alors que les artisans prospères s'adonnent à des activités commerciales." Janet Hunter, *The Emergence of Modern Japan*, pp. 65-6 (trad.)

²⁰⁷ Arrivé avec quatre bateaux militaires, il lance un ultimatum afin de permettre le ravitaillement des navires américains, le sauvetage des naufragés et le développement de relations diplomatiques.

²⁰⁸ Signé le 31 mars 1854, le traité de Kanagawa ouvre ainsi deux ports aux Américains, Shimoda et Hakodate et autorise la création d'un consulat américain.

²⁰⁹ Voir glossaire.

Pour plus de détail, consulter le Dictionnaire historique du Japon, Lettre A. pp. 46-47

sont importés dans l'archipel mais pas encore systématisés. Certains domaines féodaux, notamment Chōshū et Satsuma se préparent à renverser le shogunat Tokugawa.

En octobre 1858, le traité signé entre le Japon et la France comporte, entre autres, les points suivants²¹⁰ :

- Ouverture des ports de Kanagawa²¹¹, Hakodate et Nagasaki à partir du 15 août 1859
- Ouverture des ports de Niigata à partir du 1er janvier 1860 et de Hyogo à partir du 1er janvier 1863
- Autorisation de résidence dans les ports ouverts avec un droit de circulation limité
- Ouverture au commerce d'Edo (1er janvier 1862) et d'Osaka (1er janvier 1863)
- Libre convertibilité des monnaies et liberté du commerce

Au sein des ports ouverts au commerce, les communautés européennes²¹² s'installent dans des quartiers dédiés (*kannai*) autour desquels s'organisent les marchands japonais. A Yokohama, le quartier des plaisirs *Yoshiwara*, construit par le shogunat, accentue l'esprit de légèreté et d'amusement²¹³. Les formes de sociabilités européennes s'y reproduisent à plus petite échelle²¹⁴.

Les Européens ayant majoritairement traité avec le *shogun*, considéré alors comme l'empereur effectif du Japon, la signature des différents traités est interprétée par beaucoup de Japonais comme un aveu de faiblesse du shogunat, voire comme une trahison. La population se divise ainsi entre les partisans de l'empereur et les partisans du shogun. La cour impériale, outrée par la présence de "barbares" sur le sol nippon scande le slogan politique *sonno-joi* "Révérez l'empereur, expulser les barbares". C'est la première fois en plusieurs siècles qu'elle s'implique directement dans la politique du pays. Certains domaines de samouraïs mécontents de la politique shogunale s'y rallient et forment des alliances dans le but de renverser le shogun²¹⁵.

En 1863, l'Empereur signe un décret ordonnant au shogunat de respecter le *sonno joi*²¹⁶. Certains samouraïs sans maître (*ronin*), extrêmement patriotiques, adoptent cette vision xénophobe et

²¹⁰ E.Seizelet, 2008 : 769-770

²¹¹ Kanagawa correspond à l'actuelle ville de Yokohama

²¹² Notamment les diplomates, marchands, et aventuriers, présents à proportions variables selon les ports.

²¹³ Ernest Satow, jeune traducteur arrivé en 1862, explique dans ses mémoires que cette petite société est alors considérée comme "la racaille de l'Europe". Il évoque aussi la fraude et l'escroquerie des marchands japonais, qui profitent de la barrière de la langue.

²¹⁴ Des clubs de gentlemen sont créés, accueillant la boisson et les discussions d'affaires, des soirées sont organisées, etc.

²¹⁵ Ainsi, les domaines de Chōshū et de Tosa s'allient en formant l'alliance Satchō. Ils sont ensuite rejoints par le domaine de Satsuma, mené par Takamori Saigō.

²¹⁶ Il s'agit du *Jōi jikkō no chokumei* ou « édit d'expulsion des barbares »

assassinent les représentants du shogunat ou des occidentaux²¹⁷. Ce climat de tension interne et international multiplia les incidents et aboutit à des interventions militaires occidentales²¹⁸. L'écrasante supériorité de ces dernières entraîna un changement d'opinion des Japonais au service de l'Empereur. Il ne s'agissait plus tellement d'expulser les étrangers que d'apprendre d'eux afin de renverser le shogunat et créer un nouvel Etat fort capable d'être l'égal de ces puissances occidentales.

En 1865, l'empereur reconnaît officiellement les traités inégaux signés avec les Occidentaux. Le shogunat est largement affaibli contrairement à l'alliance Satcho qui contraint Yoshinobu Tokugawa à abdiquer le 9 novembre 1867 et proclame dans la foulée la Restauration du pouvoir de l'Empereur le 3 janvier 1868.

Revenant sur sa décision, Yoshinobu Tokugawa tente de reprendre le pouvoir, ce qui démarre la guerre civile de Boshin²¹⁹, entre 1868 et 1869. Les Occidentaux, quant à eux, signent un traité de neutralité les tenant éloignés du conflit interne. Ce dernier se termine par la défaite finale des Tokugawa : l'Empereur Meiji, à la tête du Japon, s'installe à Edo, rebaptisée Tokyo. Le 23 octobre 1868 constitue le début officiel de l'ère Meiji.

La chute du *bakufu* (gouvernement militaire) entraîne la fin de la division sociale alors établie, qui plaçait les samouraïs au sommet de l'échelle sociale. Cela se traduit concrètement par plusieurs lois adoptées les unes après les autres et supprimant petit à petit tous les privilèges des guerriers. L'abolition du statut des samouraïs se fait ainsi en plusieurs étapes successives.

En 1871, une première loi met fin au système des han²²⁰ (domaine féodal) et confisque ainsi leurs terres aux samouraïs. Elle est suivie du *Sanpatsu-Dattorei* encourageant fortement les samouraïs à se défaire de leur chignon *chonmage*, et leur permettant de ne plus porter leurs sabres. En 1873, les allocations versées aux samouraïs commencent à être imposées par l'Etat, et le 10 janvier, une conscription officielle²²¹ voit le jour, mettant fin à l'exclusivité militaire des samouraïs. En mars 1876,

²¹⁷ On peut évoquer par exemple :

- L'assassinat d'un interprète américain en janvier 1861
- En juillet 1861, l'attaque du consulat britannique fait 2 morts et 10 blessés. Il est de nouveau attaqué le 28 juin 1862, puis incendié en 1863.
- En juin 1863 la légation américaine à Edo est incendiée
- l'incident de Nanamugi (Nanamugi Jiken), le 14 septembre 1862, durant lequel le marchand anglais Charles L. Richardson est tué par l'escorte du seigneur du domaine de Satsuma, alors en déplacement

²¹⁸ Notamment le bombardement de Kagoshima du 15 au 17 août 1863 opposant les Britanniques au domaine de Satsuma, puis l'expédition conjointe (Britannique, Français, Américains et Hollandais) menée contre le domaine de Chōshū en septembre 1864, connue sous le nom de "Bombardement de Shimonoseki"

²¹⁹ Pour plus de précision sur la guerre de Boshin, consulter : Dictionnaire historique du Japon, volume 2, 1970. Lettre B. pp. 51-52.

²²⁰ Loi *Haihanchiken*, le 29 août 1871

²²¹ *Chouheirei* 徴兵令

l'édit d'*Haitorei* (廃刀令) interdit le port du sabre à tous sauf à la police et aux militaires²²². Le 5 août 1876, les allocations héréditaires des samouraïs est remplacée par des certificats d'Etat. Cet ensemble de mesures permet de rendre la société plus égalitaire mais entraîne de nombreuses protestations de la part des samouraïs, privés de leurs privilèges²²³.

La perte de leur statut les pousse à une reconversion rapide. Leur haut niveau d'éducation leur permet de rejoindre l'administration du nouveau gouvernement ou les rangs militaires de l'armée. Les samouraïs les plus modestes basculent dans la pauvreté et sont contraints de vendre leurs possessions, principalement liées à leur ancien statut (armes, armures, mobilier, etc).

Ces événements concomitants entraînent nécessairement une grande dévalorisation des objets liés à la culture samouraï, notamment des armes²²⁴, qui se retrouvent en nombre dans les marchés ouverts aux Occidentaux (ports de commerce ou Edo). Les Occidentaux y sont très réceptifs et un marché de production réservé à l'exportation est même mis en place.

Les ports du Japon, véritables lieux de contact entre Japonais et Occidentaux nouvellement acceptés sur le territoire, deviennent des zones de commerce florissant. Plusieurs des premières photographies du Japon représentent ainsi les boutiques se créant autour des quartiers occidentaux²²⁵. On y retrouve entre autres des pièces d'armures et des sabres. L'image ci-dessous illustre bien la perte de statut des sabres, parfois entassés les uns sur les autres, ou posés à même le sol.



Image 72 : Anonyme. Boutique japonaise. Impression albumine coloriée à la main. 20.50 x 26.30. Numéro PGP R 920.20 ©National galleries of Scotland

²²² Le port du sabre avait déjà été interdit pour les fermiers et les marchands en 1870.

²²³ Cela entraînera une série de rébellion, dont la plus importante, celle de Satsuma est menée par Saigo Takamori. Elle s'achève le 24 septembre 1877 par la défaite des rebelles et le suicide de Takamori. C'est la fin définitive des samouraïs.

²²⁴ Certaines pièces de monture circulent également séparément à cette époque, notamment les *tsuba*

²²⁵ D'autres photographies sont présentées en annexe

Cela est également mis en évidence par différents témoignages d'époque, révélant par ailleurs la grande quantité de sabres vendus aux Occidentaux²²⁶.

En résumé, il est assez probable que ce *wakizashi* se soit retrouvé mêlé à de nombreuses autres armes sur les marchés nouvellement ouverts aux Occidentaux. Témoin d'une époque révolue, son statut s'écroule en quelques années, parallèlement à la suppression de la classe des samouraïs. Cette période a très largement participé à l'exportation massive d'objets liés aux samouraïs, dont des sabres, qui sont parfois arbitrairement assemblés afin de constituer un ensemble (vendu plus cher que des pièces détachés).

La présentation de ces contextes spécifiques au Japon et en France au 19^e siècle permet de mieux comprendre le caractère hybride de cet objet. Son monde culturel d'origine (le Japon) et son monde culturel actuel (la France) diffèrent par leur concept de patrimoine et de conservation. Cela implique qu'ils aient chacun leur propre manière de penser la pérennité d'un objet donné²²⁷.

Cette affirmation n'a pas vocation à réduire la diversité des pratiques et des conceptions patrimoniales au Japon et en France. Elle me permet simplement d'évoquer les différences d'appréciation²²⁸, à la fois matérielle et conceptuelle qui m'ont posé question tout au long de ce projet de conservation-restauration et notamment lors le constat d'état.

²²⁶ Ces témoignages sont cités en annexe.

²²⁷ Cet écart auquel j'ai été constamment confrontée depuis le début de mon étude se manifeste plus concrètement par les traditions de restauration (comme le polissage traditionnel pour la lame et la restauration des laques en utilisant de l'*urushi*, terme japonais désignant la laque), de conservation, et de documentation du patrimoine

²²⁸ Je parle ici d'une double appréciation concrète et conceptuelle. Concrète car directement liée à la matérialité de l'objet et à sa réception (appréhension esthétique, technique, et matérielle) mais aussi conceptuelle car reliée à l'aspect immatériel de l'objet (ce qu'il représente, les savoir-faire dont il résulte, l'évolution de son statut, ce que l'on considère comme des dégradations, ce qui est souhaitable pour l'objet, le discours duquel il est porteur, etc.).

Partie 4 : Approche en conservation-restauration

4.1. Constat d'état d'altération

A. Altérations d'ensemble



Image 73 : Vue de l'ensemble de l'objet côté ura



Image 74 : Vue de l'ensemble de l'objet côté omote

a. Dégradations structurelles

Manque d'éléments constitutifs :

Il manque certains éléments constitutifs, notamment le **petit couteau (kozuka)** dont l'emplacement est vide, **l'extrémité de la poignée (kashira)**, ainsi que **l'uragawara**²²⁹. Ces manques peuvent être liés à des interventions délibérées, ou à des dissociations ayant eu lieu en contexte muséal. Ces dernières peuvent notamment arriver lors des déménagements des collections et sont plus fréquentes lorsqu'il y a : une documentation partielle et lacunaire, une absence de photographie de l'objet, des numéros d'inventaire qui ne sont pas inscrits sur chacun des éléments directement amovibles. Ces manques **impactent l'aspect global de l'objet**, et donc sa compréhensibilité.

Éléments mobiles, assemblage mobile :

Certains éléments sont anormalement mobiles, particulièrement au niveau de **la poignée et de la garde**, alors qu'ils sont censés être parfaitement ajustés et stables. Ils peuvent être la conséquence

²²⁹ L'uragawara est la fine bande placée à travers l'ouverture de l'emplacement du kozuka.

d'un mauvais réassemblage, ou résulter directement d'autres dégradations, comme le manque d'éléments ou le caractère lacunaire de certains autres (tressage de soie). Cette mobilité peut entraîner des chocs, des rayures des traces d'impact, et une abrasion de surface (pour la garde) mais aussi des **risques accrus de désolidarisation** (pour la poignée).



b. Dégradations de surface

Empoussièrement et encrassement d'ensemble :

L'objet est encrassé, ce qui est **particulièrement visible sur la poignée**. L'encrassement est assez normal, mais peut être aggravé par des conditions de stockage non adaptées (pas de circulation d'air, un espace mal entretenu, etc.). La poussière constitue un **substrat pour le développement de micro-organisme** et **gène la lisibilité** de l'objet.

B. Altérations de la lame

a. Dégradations structurelles

Déformation de la pointe de la lame :

On remarque une légère déformation de la pointe de la lame, qui s'est repliée sur elle-même. Cela peut faire suite un très gros impact ou à une maladresse d'utilisation (coup d'estoc sur une surface dure) auquel cas cette déformation constituerait une **trace d'usage**. Il est en effet difficilement pensable qu'elle puisse être liée à une mauvaise manipulation ou à une chute. Il n'y a **pas de risque d'aggravation**. La pointe est pliée mais l'acier ne semble pas fragilisé. On ne remarque pas non plus de fissure sur le pli.



Ébréchures **le long du tranchant** :

On voit quelques légères ébréchures **le long du tranchant**, sûrement des traces d'accroc et de **choc**. Le tranchant est en effet extrêmement dur mais relativement fragile. Cette dégradation est **stable**.



b. Dégradations de surface

Nombreuses rayures de surface :

Très nombreuses rayures sur la surface de la lame. On en distingue plusieurs types : larges et profondes (longitudinales); resserrées, régulières et peu profondes le long du tranchant (en hachures croisées); nombreuses autres rayures **éparses et diverses**. Les **rayures longitudinales** ont très probablement été causées par des **frottements avec le fourreau** lors de la dégaine et rengaine de la lame. Les rayures plus régulières **le long du tranchant** semblent plutôt résulter d'une **intervention volontaire**, peut-être une tentative de polissage ? Quant au dernier type de rayures, plus aléatoires, elles sont probablement **accidentelles** et provoquées par des frottements, chocs, et légers impacts lors de la **manipulation** ou du **transport**. Il est difficile d'établir si les rayures longitudinales sont provoquées par une déformation du bois, ou par une mauvaise manipulation. Dans les deux cas, **de nouvelles rayures risquent d'apparaître** lors de la dégaine / rengaine.



Présence de résidus :

Quelques résidus sont présents sur la lame, dont un **dépôt marron/jaune** légèrement craquelé **sur le côté tranchant** et qui peut faire penser à un vieux vernis. D'autres **résidus épars**, à **l'aspect graisseux**, sont présents sur la surface de la lame. Le dépôt jaunâtre est probablement **accidentel** et a pu être fait lors d'une éventuelle intervention sur le sabre. Les résidus graisseux, quant à eux, sont plus sûrement des **restes d'une enduction d'huile sur la lame**. A part **l'impact esthétique** de ces différents résidus, la dégradation de leurs composés pourrait éventuellement agir comme **catalyseur à l'oxydation** de la lame.



Opacité de la surface :

Certaines zones de la lame présentent une certaine opacité et peuvent correspondre à une **légère oxydation de surface**. Pour l'instant, cela ne pose **pas de risque**, surtout si l'objet reste dans de bonnes conditions de conservation.



C. Altérations de la garde

a. Dégradation structurelle

Abrasion des reliefs du tsuba

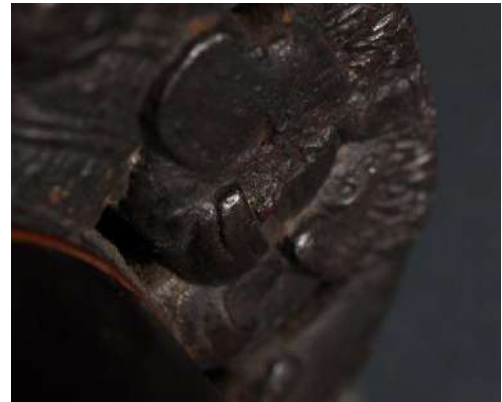
On remarque une légère abrasion des reliefs, notamment visible avec la perte de détails du *tsuba* (motif de la corde, des vêtements, etc.). Elle est probablement due à des **frottements répétés** lors de manipulation. Il s'agit d'une **altération stable**.



b. Dégradations de surface

Perte de la dorure du tsuba

Perte quasi totale de la dorure, dont des traces restent visibles. La comparaison avec les autres *tsuba* de la série (voir p.54), tend en effet à supposer que certains éléments étaient initialement dorés (les harnachements du cheval, certains détails du personnage, les liens des fagots, etc.). Cette perte s'explique probablement par des **frottements répétés** ayant entraîné l'abrasion de la surface, mais aussi par une qualité des matériaux et de la mise en œuvre relative à une production en série. Le risque majeur serait de perdre les dernières traces de cette dorure. Cependant, sans manipulation inadéquate répétée, ou d'abrasion volontaire des reliefs de la garde, ce **risque est extrêmement minime**.



Rayures

Quelques **rayures éparse**s, probablement liées à des **frottements**, sont visibles sur l'ensemble des éléments métalliques de la garde. On observe aussi de **légères déformations du métal** (surtout des renforcements), notamment sur le *habaki*, qui font suite à des chocs localisés. **Ces dégradations sont stables** et ne posent aucun risque pour l'objet.

Oxydation

La dernière dégradation relevée sur les pièces de la garde est l'**oxydation de surface** des métaux. Cette corrosion passive se manifeste notamment par des **dépôts de corrosion** rougeâtres sur le *tsuba*, et blanc / vert sur le *habaki*. Elle est surtout visible sur la surface de contact entre deux pièces ou dans les recoins des reliefs. **En l'état, elle ne pose pas de problème autre qu'une gêne esthétique, mais elle est à surveiller**. En effet, il faut veiller à l'absence de corrosion active et s'assurer que les différents éléments restent mobiles. **Des dépôts de corrosion trop importants entre les pièces métalliques pourraient condamner leur mobilité et rendre un démontage complet impossible**.



D. Altérations de la poignée

Général

Manque du kashira :

Le manque du *kashira*, élément métallique normalement situé à l'extrémité de la poignée, est notable. Ce manque peut être attribué soit à une **perte** lors d'une utilisation antérieure ou lors d'un renouvellement de monture, soit à un **retrait volontaire** comme semble l'indiquer la coupure nette du nœud de tressage. Cette absence affecte la **lisibilité globale** de l'objet.



Altérations de la structure en bois

a. Dégradations structurelles

Fissure longitudinale

La poignée présente une fissure longitudinale visible côté *omote*, **s'étendant du fuchi jusqu'au début du galuchat** sur une longueur d'environ un centimètre. Cette fissure a probablement été initiée par les impacts des éléments métalliques sur le bois, puis aggravée par des variations hygrométriques. Bien qu'elle ne compromette pas l'intégrité structurelle de la poignée, il serait utile d'examiner son étendue sous le *fuchi* pour vérifier son impact réel sur la structure en bois de la poignée.



Légère délamination

Les extrémités du placage de bois sur les côtés de la poignée montrent des signes de **légère délamination**. Cette dégradation est également liée aux pertes de textile ainsi qu'à une diminution du pouvoir collant de la colle d'origine. Les légers manques de l'extrémités du placage ont pu être causés par des **frottements** ou l'**accrochage** des parties délaminées.

b. Dégradation de surface

Changement chromatique

Des bandes plus ou moins claires sont visibles sur les côtés en bois de la poignée. Ce changement chromatique pourrait résulter d'un **éclaircissement naturel du bois** ou d'un **transfert pigmentaire** provenant du textile. En fonction des causes, ces variations colorimétriques pourraient soit s'accroître soit devenir moins perceptibles avec le temps.



Altérations du galuchat

a. Dégradations structurelles

Petite fissure

Une **petite fissure** est observable sur le galuchat à l'**extrémité de la poignée, côté omote**. Elle est due à une rigidification du matériau, à des variations dimensionnelles du support en bois et à une fragilisation causée par la photo-oxydation. Cette fissure **est stable**.

Légères lacunes

Quelques lacunes sont visibles dans les **grains de galuchat**, notamment **près du trou de la goupille côté ura**. Ces lacunes résultent de frottements répétés, du vieillissement naturel du matériau et d'une oxydation progressive. En milieu muséal, ces dégradations ne devraient pas s'aggraver significativement, sauf en cas de chocs ou de frottements importants.



b. Dégradations de surface

Craquèlement de la colle d'origine

La colle originelle utilisée pour fixer le galuchat et les placages au bois présente des **craquèlements visibles**, particulièrement côté *omote*. Ce **vieillissement naturel** de la colle conduit à un jaunissement et à des pertes partielles. Si ce processus se poursuit, il pourrait provoquer des lacunes autour du galuchat où la poussière pourrait s'accumuler, voire entraîner une perte totale d'adhérence.



Un **jaunissement généralisé** affecte légèrement le galuchat.

Altérations du tressage

a. Dégradations structurelles

Lacunes et manques

Des pertes importantes affectent tout ou une partie du tressage, nuisant à l'aspect esthétique de la poignée. Cela entraîne également la perte des enformes en papier sous-jacents, particulièrement près de la garde. Ces dommages sont causés par le **vieillissement naturel** de la soie, la **rupture de certains fils**, l'**abrasion répétée** et une **photo-oxydation progressive**. Sans intervention, ces pertes pourraient s'accumuler jusqu'à entraîner une **disparition totale du tressage**, mettant en péril les éléments maintenus par celui-ci.



Rupture des fils de soie

De nombreux **fils de soie se sont rompus** au niveau des zones soumises à des abrasions répétées. Cette rupture entraîne une perte de tension dans le tressage, rendant les extrémités pulvérulentes et instables. Ces dommages augmentent l'**instabilité globale du tressage** et **risquent d'entraîner davantage de pertes textiles**.



Défibration et rigidification des fils

Le textile recouvrant la poignée montre des signes avancés de défibration et de rigidification. La défibration est surtout visible au niveau de l'extrémité des fils rompus. La rigidification résulte du **vieillissement du vernis** appliqué sur le tressage.

Mobilité de certains éléments

Certains éléments en papier ou en soie présentent une mobilité variable en raison des **déchirures et pertes dans le tressage textile** qui les maintenait initialement en place. Cette instabilité augmente le

risque de désolidarisation complète et pourrait entraîner davantage de pertes matérielles si aucune mesure préventive n'est prise.

b. Dégradations de surface

Émiettement du papier

La surface des éléments en papier s'émiette facilement au toucher, avec des fragments millimétriques qui se détachent. La finesse extrême du papier combinée à son **exposition prolongée** entraîne sa fragilisation et son **oxydation**. Cette perte progressive pourrait **altérer les contrastes colorés** significatifs du verni appliqué ultérieurement

Jaunissement du papier

Léger jaunissement du papier résultant d'une **oxydation progressive**

Pulvérulence de la soie

Certaines zones du tressage présentent une importante pulvérulence. Elles sont principalement situées **autour des embouts des fils rompus, ainsi que vers le nœud makidome**. Cette pulvérulence favorise l'empoussièrement du reste de la poignée et impacte l'aspect esthétique de l'ensemble, par exemple en assombrissant le galuchat.

Altérations de l'ornement de poignée (menuki)

Mobilité du menuki

Le *menuki* côté *ura* est mobile en raison d'une dépendance totale au maintien assuré par le tressage textile. Avec la **fragilisation générale** du textile, ce *menuki* est particulièrement vulnérable à une désolidarisation complète

Perte et ternissement de la dorure

Les *menuki* dorés présentent une perte non uniforme et un ternissement général de leur dorure. Ces altérations sont dues à des abrasions répétées ainsi qu'à des **manipulations fréquentes** mais semblent être **stables** dans leur état actuel





Images 75, 76, 77 : Schémas de localisation des dégradations de la poignée côté omote



Images 78, 79 : Schémas de localisation des dégradations de la poignée côté ura

E. Altération du fourreau

Altérations de la structure en bois

a. Dégradation structurelle

Déformation du bois

Déformation probable du bois provoquant de nombreuses rayures sur la lame et sur la face interne du fourreau. Elle est liée aux variations hygrométriques entraînant le retrait ou le gonflement du bois mais pourrait également résulter d'ajouts ou modifications ayant créé des tensions internes (anneaux de renfort, ajout d'un *kojiri*, etc.). Par ailleurs, il est possible que le bois ait perdu en élasticité suite à

la **fatigue mécanique**²³⁰ résultant de nombreuses variations. Cette déformation est susceptible de provoquer de nouveaux frottements lors de la manipulation. Dans des conditions environnementales stables, il n'y a **pas de risque d'une aggravation de la déformation**. A noter, il est aussi possible que les frottements avec la lame soient liés à un assemblage avec un fourreau qui n'est pas adapté.

b. Dégradation de surface

Perte de lisibilité des inscriptions

Perte de lisibilité des **caractères calligraphiés à l'intérieur du fourreau**, déjà peu visibles à cause de l'empoussièrement et des frottements répétés du fourreau avec la lame. En cas de **manipulations inadaptées et répétées**, il est possible que les **frottements** du bois entraînent une perte accrue de lisibilité.

Altérations de la laque

a. Dégradations structurelles

Fragilisation générale

Le **risque d'aggravation des dégradations existantes** ou de **l'apparition de nouvelles dégradations** est accru pour toutes les zones où la **surface n'est plus homogène** et non protégée ultérieurement (par le vernis, notamment). En effet, l'absence d'interface entre l'air et les couches plus fragiles favorise la pénétration d'humidité et la **réactivité chimique** de la laque.

Réseau de micro-craquelure.

Des **réseaux de micro-craquelures** se sont développés **le long des fissures et autour des lacunes**. Ce phénomène est causé par la **photo-oxydation de la couche de laque**, de la fragilisation du revêtement ainsi que de l'apparition de nouvelles tensions.

Fissures

De longues fissures, notamment **sur les côtés du fourreau**, sont visibles. Elles suivent pour la plupart la ligne de jonction des deux morceaux constitutifs du fourreau ce qui suggère qu'elles



²³⁰ "La répétition de ces phénomènes [extension et rétraction des matériaux hydrophiles] provoque ce que l'on appelle la fatigue des matériaux. La fatigue est un processus qui, sous l'action de contraintes ou de déformations variables dans le temps, modifie les propriétés locales d'un matériau. Ce phénomène de fatigue est notamment caractérisé par le fait que la résistance mécanique du matériau se modifie de telle sorte que sa rupture intervient à un seuil de contrainte qui peut être bien inférieur à la limite d'élasticité du matériau."

[en ligne] Legroux, Caroline. "[Enjeux et problématiques des peintures japonaises expatriées](#)" Japon Pluriel n°12 : 54. Consulté en juin 2025.

sont **liées aux variations dimensionnelles du bois** ou à la **perte d'efficacité de la colle** utilisée entraînant de nouvelles tensions sur le revêtement.

Ecaillage et soulèvements

Des écaillages et des soulèvements sont présents **autour des lacunes existantes, des fissures et au sein des réseaux de craquelures**, témoignant d'une fragilisation générale du revêtement en laque ainsi que de la **délamination des couches supérieures** sur quelques millimètres. Cette **perte d'adhésion entre les couches** supérieures et les couches préparatoires peut entraîner un écaillage supplémentaire si elle n'est pas stabilisée.



Lacunes

Des lacunes importantes dans la couche de laque exposent parfois directement le bois sous-jacent. Elles sont réparties sur **toute la surface du fourreau**, plus particulièrement sur les côtés, et résultent probablement d'un environnement inadéquat ayant fragilisé les revêtements ainsi que d'éventuels chocs ou manipulations inadéquates.



b. Dégradations de surface

Matification de la surface

Ce **réseau microscopique de craquelures** altère la réflexion lumineuse sur la surface et diminue sa brillance. La couche superficielle de laque présente ainsi une **matification généralisée** : le noir profond apparaît désormais grisâtre, avec une **perte notable de brillance** et des **contrastes atténués**.

Rayures

Quelques **rayures plus ou moins profondes** sont dispersées sur **l'ensemble de la surface** de la laque. Elles peuvent être liées à des chocs, frottements, ou plus généralement à de mauvaises manipulations ou conditions de transport. Les rayures les plus profondes peuvent entraîner un soulèvement des bordures. Cependant la plupart sont superficielles et ont simplement un **impact esthétique**.



c. Apport théorique sur la dégradation des laques

Les laques posent de nombreuses problématiques de conservation, notamment dans les pays dans lesquels ils²³¹ ne font pas partie des traditions, comme la France. En effet, les dégradations des objets laqués diffèrent de manière plus ou moins importante d'un objet à l'autre, même lorsqu'ils ont été exposés aux mêmes environnements²³². Cette différenciation, encore peu comprise, rend complexe la formulation des fragilités et de comportements physico-chimiques généraux, malgré la multiplication d'études sur le sujet.

Par ailleurs, dans le cas des objets exportés du Japon, le choc soudain de conditions environnementales peut entraîner un ensemble de dégradations caractéristiques²³³. Par extension, il est possible, voire probable qu'en cas d'export au 19^e ou au 20^e, ces dégradations aient entraîné des interventions plus ou moins documentées. Ces interventions deviennent aujourd'hui elles-mêmes les causes de nouvelles dégradations, généralement provoquées par l'apport d'un matériau externe, comme du vernis, ou certains types de mastics.

Comment s'expliquent les dégradations de la laque ?

Les nombreuses dégradations des laques s'expliquent d'abord par sa structure multicouche complexe. En effet, un revêtement en laque est mis en œuvre avec plusieurs couches hétérogènes, de composition et préparation différentes selon leur placement au sein du revêtement (couches de préparation, couche de couleur, couches de finition, etc.). Par exemple, les couches de préparation peuvent être à base de cellulose ou de minéraux, ce qui influence nécessairement ses processus de dégradation et son domaine de solubilité. Par ailleurs, chacune de ces couches ne présente pas les mêmes comportements d'élasticité, ce qui rend difficile la compensation des tensions entre les

²³¹ Les objets laqués sont considérés au masculin (ex : la collection contient de nombreux laques peints", contrairement au matériau laque qui est féminin (ex : "la laque de cet arbre").

²³² La provenance géographique de la laque, qui peut varier selon les espèces d'arbres utilisées, influence directement ses propriétés. Même si l'on considère uniquement les laques issus d'un même pays ou réalisés avec la sève d'une même espèce d'arbre, la grande diversité de mise en œuvre et de composition du revêtement laqué entraîne irrémédiablement des variations de fragilités et de propriétés physico-chimiques.

²³³ "[...] certains types d'altération que l'on rencontre fréquemment sur des oeuvres en laque exportées en Europe étant donné l'écart existant des conditions climatiques entre l'Asie - lieu de production - et l'Occident - lieu de conservation actuel- : l'Europe représente généralement un climat plus sec que celui de l'Asie

strates. Cela a donc un impact sur les tensions existantes au sein du revêtement, qu'elles soient entre les couches constitutives ou au sein d'une même couche. Le comportement mécanique de l'ensemble du revêtement laque varie en outre en fonction du support.

Malgré tout, les dégradations des laques peuvent se regrouper en 4 catégories :

- Dommages physiques (liés à de mauvaises manipulations, à des chocs, etc.)
- Dommages liés à des mauvaises conditions environnementales (photodégradation, les UV et T°C extrêmes brisent certains liens chimiques, provoquent des dégradations irréversibles notamment concernant le domaine de solubilité de la laque, etc.)
- Dommages liés à la mise en œuvre des laques, pouvant donc varier en fonction des préparations et du type de substrat (écaillage de la surface, effondrement du substrat, perte d'adhésion des couches de préparation, etc.)
- Dommages liés à une intervention ultérieure ou à une mauvaise restauration

Le plus important facteur de dégradation d'une surface laquée est l'exposition à la lumière²³⁴. Celle-ci modifie en effet les propriétés physico-chimiques du film, qui devient plus acide et sensible à l'eau. Une surface laquée photo dégradée se caractérise à l'œil nu par une matification de la surface, et à l'échelle microscopique par des microfissures et des aspérités de surface.

Préconisations de conservation préventive pour la laque

Afin d'anticiper ces dégradations et conserver au mieux les objets laqués, un ensemble de préconisations de conservation spécifiques doivent être respectées :

- Limiter l'exposition à la lumière à 50 lux, pour une durée maximum de 6 mois tous les 5 ans²³⁵
- Dans la mesure du possible, privilégier un stockage dans une armoire hermétique et opaque afin d'éviter des résidus lumineux et le dépôt de poussières. S'il n'est pas possible d'avoir des armoires fermées, prévoir une couverture en intissé polyéthylène type Tyvek®
- Dans l'idéal, conserver les laques dans un environnement humide à 60%²³⁶. Si les laques sont conservées depuis longtemps à un taux d'humidité plus bas (50-55%), ils peuvent rester à ce niveau. Dans tous les cas, il faut éviter les variations.
- Eviter autant que possible la manipulation directe de l'objet : privilégier un support rigide de type plateau permettant le déplacement de l'objet.
- Etre particulièrement attentif aux vibrations : privilégier une conservation sur des unités de stockage non mobiles, attention aux transports, etc.

Autres dégradations du fourreau

²³⁴ La photodégradation des laques s'explique par les réactions d'oxydation provoquées par la lumière, causant la formation de petites molécules extrêmement polaires [notamment des groupements carbonyle (C = O), hydroperoxy- (- OOH), et acide carboxylique (- COOH)].

²³⁵ National Museum of Asian Art – Smithsonian Institution Light Duration Guidelines for exhibited works of Art. Disponible à l'adresse : [Light Duration Guidelines - National Museum of Asian Art](#). Consulté en avril 2025.

²³⁶ J.L.Williams (2008) : 38

Manque de plusieurs éléments constitutifs

Manque de plusieurs éléments constitutifs : **le kozuka (petit couteau)**, dont l'emplacement reste vide ; **l'ura-gawara (renfort intérieur)** ; ainsi que **le sageo (cordon)**. Ces absences sont probablement liées à des déplacements, des manipulations inadéquates ou sont le résultat d'interventions délibérées. Ces pertes **affectent la compréhensibilité globale de l'objet**.

Anciennes interventions

Plusieurs interventions anciennes sont visibles sur le fourreau et ont déjà été détaillées dans la partie 3.3 (p.89 - 92). J'en propose ici un rappel :

Vernis appliqué de manière hétérogène sur **l'ensemble du fourreau** qui coule parfois, notamment sur le *kojiri*. Cela entraîne une grande **différence de brillance**, des **reliefs de surface** (surtout pour les coulures), ce qui nuit à l'intégrité esthétique du fourreau.



Les **résidus d'adhésifs** sous les **anneaux semegane**. En fonction de la nature de l'adhésif, celui-ci peut craqueler, jaunir et perdre en pouvoir collant. Cela pourrait ainsi provoquer la mobilité des anneaux et entraîner des frottements avec la laque. Cependant, même si l'adhésif ne remplit plus sa fonction, le fait d'avoir été appliqué en grande quantité permettrait de maintenir les anneaux en place grâce au relief de surface.



Traces de **comblements**. Comme l'adhésif, un tel ajout est susceptible de créer de **nouvelles tensions sur la couche de laque** et **catalyser ainsi de nouvelles dégradations** à la suite de son application.



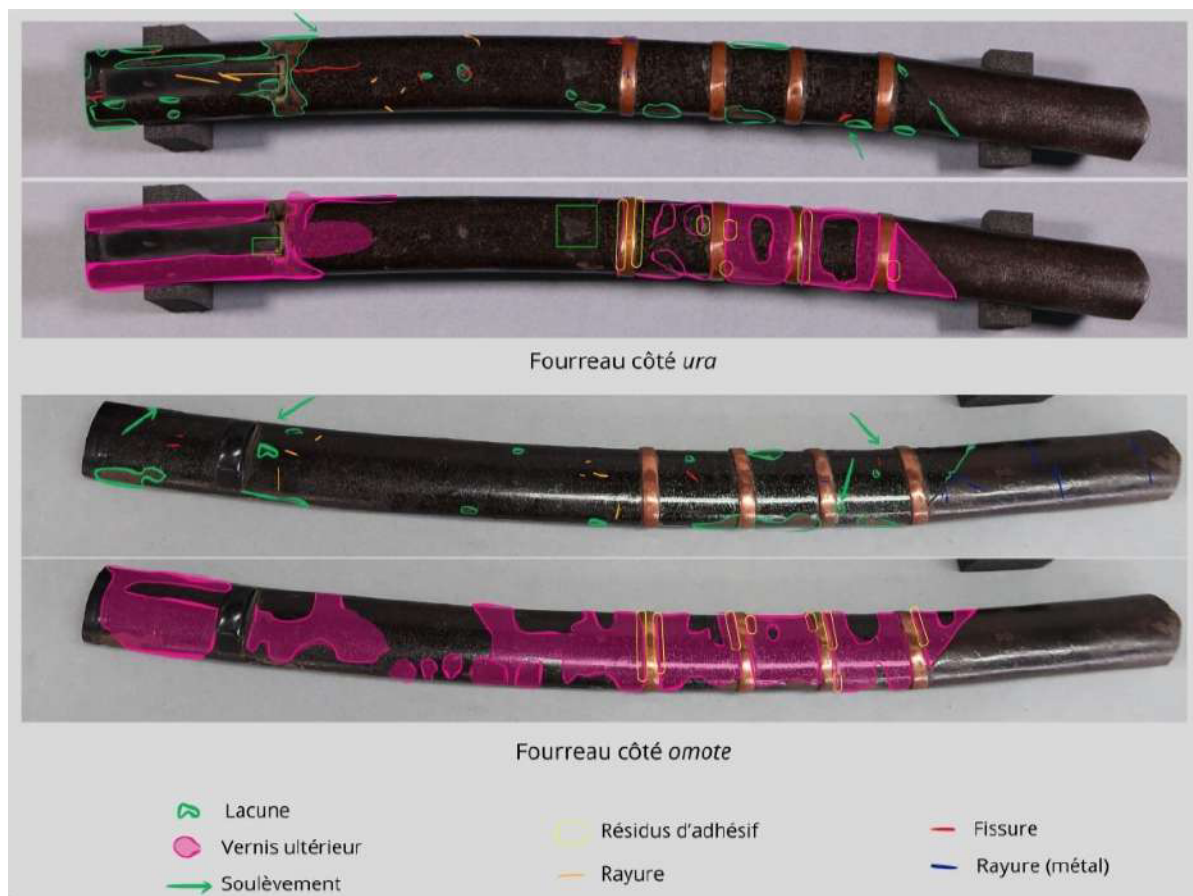


Image 80 : Schémas de localisation des dégradations du fourreau

F. Diagnostic / pronostic

De manière générale, ce sabre est dans un état de dégradation avancé. Le vieillissement, et la fragilité inhérente des matériaux constitutifs ont entraîné l'instabilité des différents éléments, notamment au niveau de la poignée et du fourreau. En effet, chaque manipulation risque de provoquer de nouvelles pertes. L'important encrassement de l'objet tend à attirer le regard sur les lacunes et les écarts entre les différents aspects de surface. Par ailleurs, l'un des points les plus importants de l'état général est l'instabilité de l'assemblage global, qui peut entraîner des frottements et des déformations et nuit à la lisibilité et à l'identité même du sabre. Par ailleurs, comme j'ai pu le préciser auparavant, l'aspect hétérogène de l'ensemble témoigne d'un parcours mouvementé comportant de nombreux remaniements et réadaptations de l'objet.

La lame est dans un état stable, tout comme les autres éléments métalliques de la monture (*tsuba*, *fuchi*, *kojiri*, *seppa*). Les dégradations relevées sont essentiellement des dégradations de surface qui ne mettent pas en danger l'intégrité de l'objet. La plupart sont d'ailleurs esthétiques. Il faut cependant surveiller les dépôts de corrosion à l'interface entre les différentes pièces métalliques, qui pourraient, à terme, rendre le démontage impossible.

La poignée, quant à elle, est dans un état de dégradation avancé. En plus de son encrassement important et ses marques d'usure, la fragilisation de ses matériaux constitutifs rend possible une aggravation des dégradations déjà observées.

La plupart des dégradations relevées sur la poignée sont plutôt d'ordre structurel. On remarque en effet plusieurs matériaux dont l'intégrité est atteinte. Le tressage de papier et soie est fortement instable et lacunaire, ce qui altère la perception de la poignée dans son ensemble. Au niveau des dégradations de surface, il s'agit principalement de changements de couleur et d'aspect de surface de degré variable.

La surface en laque du fourreau est également dans un état de dégradation avancé. On remarque de nombreuses lacunes plus ou moins importantes réparties sur l'ensemble de la surface. En l'état, ces lacunes sont instables et risquent d'évoluer. Elles s'accompagnent en effet de fissures, soulèvements, perte d'adhésion (entre les couches et le support ainsi qu'entre les couches elles-mêmes) et délamination. La ligne de jonction des deux parties structurelles du fourreau constitue une zone de dégradation particulièrement avancée. De même, la zone autour des *semegane* est grandement fragilisée. Ces altérations résultent notamment d'une exposition prolongée à la lumière, favorisant la photo-oxydation de la laque et le développement de micro-craquelures. Les interventions ultérieures à la production ont également pu entraîner de nouvelles tensions au sein de la laque (vernis, adhésifs, matériau de comblement), bien que le vernis ait aussi pu agir comme une interface protectrice. La méconnaissance des produits utilisés rend cependant difficile la formulation d'un diagnostic précis. En outre, l'ancienneté probable de ces interventions suppose que ces comblements se soient intégrés au revêtement et soient donc stables.

En résumé, la grande majorité des éléments structurels de ce *wakizashi* est stable et ne présente pas de risques. Les points d'attention majeurs sont liés à des éléments de surface, et notamment au tressage textile de la poignée ainsi qu'au revêtement de laque sur le fourreau. Seul l'assemblage instable constitue un problème structurel global à résoudre.

Suite au constat de l'ensemble des altérations relevées sur ce *wakizashi*, il est possible de dresser une liste des diagnostics les plus récurrents afin d'identifier les sources de dégradations principales de cet objet.

Les processus de dégradation liés à l'usage en contexte d'origine :

Comme j'ai pu l'expliquer dans la partie précédente, l'usage de ce *wakizashi* a pu être multiple, y compris dans son contexte d'origine. Ainsi, il a pu être utilisé comme arme, ou simplement porté comme élément dissuasif. La qualité artisanale de la lame et de la monture exclut en tout cas le statut d'arme d'apparat ou de décoration. On a ainsi :

Usage de l'objet (en tant qu'arme) : les tensions permanentes qu'exerce la lame sur les autres éléments en matériaux organiques ont pu entraîner la fatigue mécanique des matériaux (notamment structures en bois), l'usure de la poignée, mais aussi la perte partielle ou totale de certains éléments (goupille et tressage, notamment). Par ailleurs, l'utilisation du sabre a pu provoquer de légères déformations du métal (notamment sur les éléments de la garde) ainsi

que des ébréchures le long du fil de la lame. La répercussion des chocs sur la poignée peut avoir entraîné le décollement de certains éléments et une perte du pouvoir collant de l'adhésif utilisé (pour les placages de bois, le galuchat, etc). De même, les frottements liés au port du sabre à la ceinture sont susceptibles d'avoir provoqué des altérations de surface sur le fourreau (rayures, lacunes, etc.).

Remaniements successifs : perte de matière (notamment pour le remaniement de la lame), hétérogénéité de l'assemblage (au niveau stylistique), rajouts de nouveaux éléments susceptibles de créer des tensions (anneaux *semegane* et *kojiri*)

Exposition à des conditions environnementales inadaptées à la bonne conservation des matériaux : liée au caractère utilitaire de l'objet, qui est susceptible d'être porté et utilisé dehors (exposition à la lumière, à l'humidité et à l'eau, à la poussière, à la sueur, etc.) mais aussi à l'intérieur (variations des conditions environnementales)

Interventions de conservation préventive : démontage / remontage susceptible d'endommager la goupille (qui se remplace normalement à chaque fois pour être parfaitement ajustée), et huilage régulier de la lame (dont les dépôts peuvent ne pas avoir été retirés depuis l'arrivée de l'objet en France).

Absence de documentation : n'étant pas dans un contexte patrimonial, l'état de l'objet n'est pas surveillé ou documenté. L'utilisation de l'objet est préférée à son état de conservation, et les éléments dégradés ou inutilisables sont remplacés. Cela participe à l'incertitude du parcours de l'objet, y compris dans son contexte d'origine.

Les processus de dégradation liés au contexte de collection privée en Europe :

Absence de documentation : les pratiques d'archivage des informations et d'inventorisation des collections dépendent d'un individu à l'autre. L'absence d'une documentation exhaustive et complète de l'objet augmente les risques de dissociation et de perte d'éléments constitutifs. Il est par ailleurs compliqué d'évaluer l'ampleur des dégradations au fil du temps sans documentation lors de l'acquisition.

Manque de connaissance des matériaux et du sabre : l'objet étant constitué de matériaux peu ou pas représentés en France, les processus de dégradations et les sensibilités spécifiques sont peu connus. Cela empêche d'adapter les conditions de conservation afin d'en limiter les dégradations physico-chimiques. La méconnaissance de l'assemblage du sabre, ainsi que des techniques de démontage peuvent entraîner des manipulations inadéquates et des mauvais remontages.

Manipulations inadéquates : principales causes des dégradations mécaniques comme les rayures ou les traces de chocs localisés. Ces manipulations inadéquates sont par ailleurs susceptibles d'aggraver les autres dégradations en provoquant par exemple des chocs, des

accrochages, des taches, ou autres dépôts pouvant catalyser de nouvelles réactions (développement de corrosion, nouvelles tensions, substrat pour le développement de micro-organismes, etc.). Un mauvais positionnement de l'objet lors de la dégaine / rengaine de l'arme entraîne par ailleurs de nombreux frottements entre le fourreau et la lame.

Interventions inadaptées : comme je l'ai déjà expliqué, plusieurs interventions ont été effectuées sur l'objet et altèrent sa perception : nettoyage excessif, tentative de polissage de la lame, application de vernis. On peut également évoquer l'opération de démontage/remontage sans documentation préalable. Celle-ci a pu entraîner un assemblage général instable, augmenter les risques de dissociation de certains éléments ainsi que les risques de leur mauvais repositionnement (inversion des faces *omote* et *ura*, goupille mise du mauvais côté, etc.). Sans compter les frottements et rayures potentielles provoqués par le glissement des pièces le long du *nakago*. Il est également possible qu'un retressage de la poignée ait été effectué, bien que l'absence d'archive n'en fasse qu'une hypothèse.

Multiplication possible des propriétaires : Le 19^e siècle est une période extrêmement dynamique pour le patrimoine japonais. La constitution de plusieurs collections privées, la mise en place d'un réseau d'amateur se réunissant régulièrement, la multiplication des expositions dédiées, et l'établissement de marchands spécialisés encouragent la circulation des objets japonais. Cela suppose donc de nombreux transports, des interventions successives répondant aux attentes de chacun des propriétaires (augmentation de la valeur marchande, conservation de l'état actuel, etc.) ainsi que la variation des conditions de conservation.

Conditions environnementales inadaptées : De manière générale, le rapport au patrimoine à l'époque n'était naturellement pas le même qu'aujourd'hui. Les bonnes pratiques de conservation et d'archivage des informations n'étaient pas encore établies et normées. La gestion différenciée des objets en fonction des propriétaires pouvait les soumettre à des conditions environnementales inadaptées susceptibles d'en aggraver les dégradations.

Les processus de dégradation liés au contexte muséal actuel :

Dans le contexte actuel du MqB-JC, la plupart des causes possibles de dégradation ont été limitées. Les infrastructures des réserves *in situ* du musée sont équipées des technologies nécessaires à une conservation optimale (organisation des réserves par zones géographiques avec salles sécurisées et hermétiques, tapis collant pour limiter l'entrée de poussière par les chaussures, circulation et filtrage de l'air, possibilité de conditionnement individuel, maintien des températures et de l'humidité relative optimum, nettoyage régulier des espaces et gestion des risques d'infestation). On peut cependant évoquer :

Mauvaise manipulation : notamment lors de la dégaine / rengaine souvent effectuée lorsque le sabre est posé sur le côté, ce qui entraîne des frottements entre le fourreau et la lame susceptibles de rayer la surface de la lame mais aussi de dégrader l'intérieur du fourreau.

Positionnement de l'objet pour la conservation inadapté au sabre : aujourd'hui le sabre est conservé avec d'autres dans une armoire à tiroir. Ils sont placés les uns à côté des autres, couchés sur le côté. Cependant, ce positionnement n'est pas optimal pour le sabre car il est susceptible de provoquer des déformations du fourreau. Normalement, les sabres sont en effet conservés sur des supports adaptés afin qu'ils soient maintenus droits, c'est-à-dire avec le tranchant vers le haut ou le bas (et non sur le côté).

Concernant les conditions environnementales inadaptées, voici une liste des **dégradations physico-chimiques** qu'elles induisent :

- **Oxydation**²³⁷ : affectant principalement les éléments métalliques à divers degrés, mais aussi certains matériaux organiques comme le papier et le galuchat. Elle provoque notamment des changements de couleur (en particulier jaunissement, formation d'oxydes colorés, etc.) mais peut aussi créer des oxydes acides ou basiques susceptibles de produire de nouvelles réactions, comme la corrosion des métaux. Un des agents d'oxydation les plus courants est l'oxygène.
- **Photo-oxydation**²³⁸ : l'exposition à la lumière visible et non visible provoque de nombreuses altérations physiques : perte de résistance mécanique, modification de la surface avec formation éventuelle de microfissures, et jaunissement ou décoloration notamment liés à la formation de cétones. Une température élevée peut favoriser la photo-oxydation, tout comme la présence de polluants atmosphériques. De même certains rayonnements sont plus énergétiques que d'autres (et donc plus destructeurs pour les chaînes polymères) comme les rayonnements UV.
- **Hydrolyse**²³⁹ : le phénomène d'hydrolyse touche particulièrement la soie et est facilité en présence de catalyseurs comme les sels (pouvant être apportés par un contact direct avec la sueur) et les acides (pouvant être formés par les différents phénomènes d'oxydation). De manière plus générale, elle concerne surtout les protéines, et les dérivés cellulosique (pour les matériaux organiques). Elle provoque une perte de résistance mécanique ainsi que la formation de sous-produits.

²³⁷ L'oxydation désigne une réaction chimique au cours de laquelle une espèce chimique perd un ou plusieurs électrons au profit d'un oxydant. Ce processus conduit à la formation d'oxydes à la surface du matériau, susceptibles de modifier ses propriétés chimiques et physiques (décoloration, pH de surface, etc.) et agir comme catalyseur à de nouvelles réactions.

A noter : l'oxydation est un type de corrosion

²³⁸ La photo-oxydation est l'action combinée de la lumière (visible ou invisible) et de l'oxygène. Elle est initiée par la rupture des liaisons chimiques causée par l'énergie lumineuse. Celle-ci provoque la création de radicaux libres réagissant avec l'oxygène de l'air, produisant des composés instables qui se brisent et entraînent des réactions en chaîne. Le résultat de la photo-oxydation est donc la rupture des chaînes polymères pouvant ensuite provoquer leur réticulation (c'est-à-dire que de nouvelles liaisons se forment entre les chaînes), rigidifiant le matériau et le rendant plus cassant.

²³⁹ L'hydrolyse correspond à la décomposition chimique d'un corps par l'intermédiaire de l'eau (ou de l'humidité). Elle est rendue possible par la présence d'un acide et provoque la rupture des liaisons covalentes (notamment des groupes carbonyles C = O). Cela entraîne perte progressive et irréversible des propriétés mécaniques et physiques du matériau concerné.

- **Vieillessement naturel des matériaux** : affectant tout composé organique, il concerne ici plusieurs matériaux dont le bois, la colle d'origine, le papier, la soie, et la laque. Il est le résultat combiné de plusieurs réactions avec l'environnement et de l'instabilité intrinsèque des matériaux organiques. Il s'accélère en présence de polluants, d'une température élevée, ou de l'exposition prolongée à la lumière et à l'humidité. Il se manifeste principalement par une fatigue mécanique, rendant les matériaux plus fragiles, et constitue aussi la conséquence des trois principales réactions évoquées précédemment.
- **Variations des conditions environnementales** : ces dégradations physico-chimiques sont extrêmement dépendantes de l'environnement. Les variations des conditions environnementales sont plus précisément des sources potentielles d'aggravation puisqu'elles peuvent entraîner la hausse de l'humidité (et la formation d'eau par condensation), et donc la variation dimensionnelle des matériaux hygroscopiques (bois et galuchat). Elle favorise ainsi les réactions physico-chimiques de surface pour les matériaux organiques mais aussi pour le métal (risques accrus de corrosion).

Ces diagnostics récurrents suggèrent que l'objet a souffert de conditions de conservation non optimales. Ils soulignent également l'importance de la connaissance des matériaux, de leurs fragilités, et des spécificités de démontage du sabre pour parvenir à une bonne conservation de ce *wakizashi*.

4.2. Proposition de traitement située

A) Rappel du positionnement du MqB-JC

Plusieurs attentes concernant ce projet ont été formulées par Daria Cevoli :

- Travail de documentation sur les sabres japonais
- Travail de documentation sur la restauration des sabres au Japon
- Réalisation d'un traitement de stabilisation homogène de l'objet

Par ailleurs, Elsa Debiesse, responsable de l'atelier de conservation – restauration du Mqb, également présente lors de l'aller-voir, a plutôt exprimé son intérêt vis-à-vis de la restauration de la surface laquée du fourreau. Ainsi, le traitement envisagé devra permettre une meilleure compréhension de l'objet et questionner notamment le vernis appliqué en surface.

Il ne sera pas question, a priori, d'exposer cet objet, puisqu'il n'est pas considéré comme étant représentatif de cette typologie d'objet. Son état de dégradation en fait par ailleurs un exemplaire esthétiquement hétérogène, ce qui questionne une éventuelle exposition.

Le musée souhaite effectivement inscrire la restauration du *wakizashi* dans une visée qui le considère comme un témoin historique du japonisme parisien, et éventuellement des traitements invasifs qui se pratiquaient alors dans les milieux de vente aux enchères, d'antiquaires, de galeries, etc. Il convient de conserver cet aspect de l'objet, qui, dans la mesure où d'autres histoires viennent

s'agréger à ses finalités premières, n'est plus seulement qu'un sabre japonais. L'état de référence²⁴⁰ retenu pour l'objet correspond donc à son état lors de son entrée au musée de l'Homme en 1929.

B) Proposition de traitement

L'approche globale de cette proposition de traitement correspond à une intervention minimaliste, dont l'objectif principal est la **stabilisation des dégradations à risque d'évolution** présentées lors du constat d'état. L'objectif est de permettre sa bonne conservation en réserve et de rendre possible son étude sans risque.

Après discussion avec Daria Cevoli, il a été décidé que tout ajout, y compris dans le cadre de réintégration de lacune ou de comblement, serait écarté. Cette approche permet de prévenir tout risque d'interprétation ou de traitement pouvant être jugé trop invasif *a posteriori*.

Le traitement proposé doit donc principalement répondre à trois problématiques : la mobilité de l'assemblage d'ensemble, la fragilité de la poignée (en particulier du tressage), et la stabilisation de la laque du fourreau.

1. Démontage du sabre

Objectifs :

Un démontage du sabre me paraît souhaitable pour plusieurs raisons :

- Réduire le jeu existant entre les différentes pièces de la garde afin de limiter les risques d'entrechocs, de rayures, et d'abrasion de surface
- Documenter la partie dissimulée de la lame (*nakago*) afin d'éventuellement pouvoir confirmer l'hypothèse d'une typologie *naginata-naoshi*.
- Permettre l'observation complète des éléments amovibles de la garde afin de mieux évaluer leur état²⁴¹.
- Documenter l'opération afin de permettre sa reproduction par l'équipe du musée²⁴²
- Prévenir le blocage des différents éléments qui rendraient plus complexe, voire impossible, le démontage²⁴³.

²⁴⁰ Voir annexe pour plus de détails sur l'état de référence

²⁴¹ Il s'agirait notamment de vérifier le développement de produits de corrosion au niveau des jointures et des surfaces de contact des différents éléments métalliques.

²⁴² Cela permettrait de rendre le démontage reproductible. Il pourrait être particulièrement utile dans l'hypothèse d'une analyse des métaux utilisés. En effet, il est plus facile et moins risqué d'effectuer des analyses sur les éléments démontés que sur l'objet en entier. Certaines méthodes d'analyses sont par ailleurs limitées par la taille de l'objet.

De même, il serait plus facile de traiter un élément métallique présentant de la corrosion active s'il peut être séparé des matériaux organiques qui limitent les possibilités d'intervention.

²⁴³ Les éléments du sabre sont souvent assemblés au millimètre, voire au dixième de millimètre près. Une petite quantité de produits de corrosion suffit donc à rendre le démontage impossible. Cela condamnerait l'accès à la majorité des informations des éléments constitutifs de ce *wakizashi*.

Mise en œuvre :

La méthodologie mise en place pour le démontage du sabre s'est construite en premier temps par une documentation complète de cette pratique au Japon (voir annexe). Elle s'est poursuivie par l'achat d'un outil spécifique permettant de retirer la goupille sécurisant l'assemblage : le *mekugi-nuki*.

Une légère adaptation peut être souhaitable dans le cas du démontage d'un sabre patrimonialisé avec l'ajout d'une surface d'interface entre le *mekugi-nuki* et la goupille afin d'éviter un contact direct avec l'objet. Cela permettrait également de prévenir d'éventuels frottements de la surface lors de la mise en œuvre.

Il s'agira ensuite frapper très délicatement la goupille afin de la pousser hors de la poignée. Une fois celle-ci retirée, il sera possible de démonter le sabre en tirant délicatement sur la poignée et en la faisant glisser le long de la soie. Une fois la poignée ôtée, le premier *seppa*, le *tsuba* et le second *seppa* peuvent être retirés de la même manière. Il est important de bien documenter le sens de chacun des éléments de la garde pour éviter de les remonter à l'envers. De même, il faut éviter au maximum les frottements des pièces avec le *nakago* lors du démontage.

Concernant le *habaki* et afin d'éviter tout risque de coupure éventuelle, il peut être enlevé comme illustré par l'image ci-dessous.



Image 81²⁴⁴ : positionnement correct permettant d'enlever le *habaki*

2. Nettoyage mécanique de l'ensemble

Objectifs :

²⁴⁴ Kawachi K., Masanabe M. 2004

L'objectif de ce traitement est de supprimer la poussière et les résidus (fibres) déposés en surface ainsi que la couche superficielle d'encrassement pour assainir l'objet, retrouver un aspect de surface plus homogène et limiter les risques de développement de micro-organismes. Le nettoyage ne devra pas retirer les traces témoignant du parcours de l'objet (encrassements jugés significatifs²⁴⁵, dépôts délibérés, vernis...) et devra s'adapter à la fragilité des matériaux (en particulier la laque).

Le choix est donc d'effectuer un dépoussiérage d'ensemble puis un gommage, qu'il sera nécessaire d'adapter pour le fourreau en laque plus fragile.

Mise en oeuvre :

Le dépoussiérage s'effectue à l'aide de plusieurs pinceaux de formes et de souplesse différentes permettant de s'adapter aux spécificités de chacun des matériaux, ainsi que d'un micro aspirateur à puissance variable équipé d'un filtre HEPA. Des embouts de précisions peuvent être utilisés afin d'accéder aux plus petites zones.

Le gommage sera réalisé sur la poignée, la garde et le fourreau. Les dépôts de surface de la lame étant d'origine incertaine, j'ai fait le choix de ne pas réaliser de gommage sur elle pour éviter de supprimer des traces pouvant être significatives. La gomme sélectionnée devra répondre à plusieurs critères : peu ou pas de résidus (ou résidus facilement disposables), possibilité de mise en œuvre plus précise (découpe de la gomme, possibilité d'application à la pince à épiler), grand pouvoir absorbant permettant une application par tamponnage, non abrasion.

Pour la poignée et la garde nécessitant une grande précision, la gomme pourra être prédécoupée puis frottée sur la surface à l'aide d'une pince à épiler. La méthode d'application (tamponnage, gommage circulaire ou par frottements, etc) devra s'adapter à la fragilité des surfaces gommées. Par précaution, les zones de soie les plus dégradées, notamment les zones pulvérulentes, seront évitées.

Pour le fourreau, il sera nécessaire d'être particulièrement prudent vis à vis des risques d'abrasion. Une gomme extrêmement douce et souple devra être sélectionnée. Dans l'idéal, il faudrait pouvoir éviter les frottements et donc privilégier un gommage par tamponnage.

Tests : des tests avec plusieurs critères ont été réalisés sur l'ensemble des matériaux constitutifs de la poignée (détails en annexe)

²⁴⁵ Notamment l'encrassement du galuchat sur la poignée qui indique les lacunes du tressage et le manque du *kashira*

Produits retenus :

Les tests ont permis de sélectionner la gomme la plus concluante sur la poignée et la garde. Il s'agit de la gomme polyuréthane de Deffner&Johann®. Ses propriétés permettent par ailleurs une mise en œuvre de précision puisqu'elle peut facilement se découper en petits morceaux s'adaptant aux dimensions de chaque zone.

Pour le fourreau, j'ai privilégié l'utilisation de Wakapad Tissue Soft®. Grâce à sa forte tendance à l'émiettement observée lors des tests, un premier passage sans exercer de pression permettra de réaliser un premier nettoyage tout en obtenant de la poudre de gomme. Cette poudre de gomme pourra être ensuite légèrement frottée avec le pouce par petits mouvements circulaires sur l'ensemble de la surface. Cette technique a notamment été utilisée par Anne Jacquin²⁴⁶. Elle est également employée par les artisans japonais lors du polissage final de laque²⁴⁷ et du métal²⁴⁸, surfaces toutes deux sensibles à l'abrasion. Les résidus de gomme seront éliminés par un second dépoussiérage.



Images 82, 83 : Avant / après l'étape de nettoyage sur un détail de la poignée

3. Traitement de la lame et de la garde :

Concernant les parties métalliques de l'objet (lame, garde, et éléments métalliques de la monture), j'ai choisi de ne pas réaliser de traitement sur elles. En effet, les dégradations relevées dans le constat d'état sont des dégradations stables si les conditions de conservation sont bonnes (comme c'est le cas au musée). De plus, ces dégradations ne sont pas structurelles : elles ne mettent pas en danger l'intégrité matérielle de la lame. Ainsi, une intervention sur la lame ne s'inscrirait pas dans la dynamique d'un traitement de stabilisation.

²⁴⁶ A.Jacquin (2001) : 110

²⁴⁷ Polissage tsuyaage, présenté dans le [glossaire bilingue des techniques d'urushi](#)

²⁴⁸ Notamment lors du polissage *hadori*, présenté en annexe. La pierre *sashikomi* est découpée en petits morceaux et passée avec le pouce sur la surface de la lame

La lame et la garde ne nécessitent pas de traitement d'urgence et ne comportent pas de risque d'aggravation soudaine. Par ailleurs, toute évolution possible (notamment de la corrosion) peut être repérée rapidement grâce à la mise en place d'une veille sanitaire régulière.

4. Traitement de la poignée :

Stabilisation du tressage :

Objectif : limiter au maximum la désolidarisation d'éléments ainsi que la perte de matière (soie et papier) et améliorer l'aspect général du tressage en améliorant son homogénéité.

Pour cela, plusieurs étapes doivent être envisagées :

- Refixage des éléments soulevés et mobiles
- Consolidation des zones pulvérulentes
- Consolidation de la surface des éléments en papier

Mise en œuvre :

Concernant le refixage, les fils seront replacés à leur emplacement avec une pince à épiler, puis collés avec un léger apport d'adhésif au pinceau fin.

Pour le papier qui s'effrite, un adhésif à faible concentration peut être appliqué en une couche fine et uniforme avec un pinceau plat sur les ensembles les plus fragiles.

Pour la stabilisation des zones de tressage pulvérulentes, l'objectif est d'apporter un minimum de produit afin de minimiser les risques pour la soie, tout en permettant de limiter sa pulvéulence. Ces différentes nécessités orientent donc vers une application par nébulisation²⁴⁹.

²⁴⁹ La nébulisation est une technique qui permet de fragmenter le liquide en microgouttelettes par l'action d'ultrasons. On obtient ainsi une brume d'adhésif très peu concentré que l'on peut appliquer de manière très précise et contrôlée. L'adhésif doit être utilisé en très faible concentration (généralement entre 0.5 et 1%) et suffisamment liquide pour pouvoir être brumisé. Les avantages de la nébulisation sont multiples :

- Limite l'apport de solvant, particulièrement appréciable pour les matériaux sensibles
- Permet une application précise grâce aux différents embouts
- Evite une application au pinceau susceptible d'emporter les particules au lieu de les refixer sur le support

Pour les éléments de papier dont la surface s'effrite, il est possible de compléter cette nébulisation avec l'application d'une couche fine uniforme d'un adhésif à faible concentration avec un petit pinceau plat à poil doux.

Tests : Les produits utilisés pour la stabilisation du tressage doivent être compatibles avec plusieurs matériaux : la soie, le bois (structure et placages), le galuchat, et le papier. Des tests de sensibilité à différents solvants ont donc été réalisés avec un test à la microgoutte. Les détails sont présentés en annexe. Ces tests ont permis de mettre en évidence la réaction de certains matériaux (notamment le papier et le bois) au contact de l'eau.

Produits retenus :

Afin d'éviter au maximum l'apport d'eau, susceptible de provoquer l'hydrolyse de la soie et auquel le bois et le papier ont mal réagi, le choix s'est porté sur la Klucel G[®] entre 4 et 6% dilué dans l'éthanol. Ses propriétés d'évaporation relativement rapide sont par ailleurs adaptées à des recollages.

La Klucel G[®] étant une colle cellulosique, elle présente également une compatibilité naturelle avec le papier. Elle a donc été aussi utilisée pour l'effritement de la surface en papier. La concentration en a été ajustée avec l'ajout de solvant jusqu'à ce que la viscosité de la solution en permette une application uniforme en fine couche.

La mise en œuvre par nébulisation reste possible car l'apport d'eau est extrêmement minime.

Pour cette nébulisation, j'ai choisi le Culminal[®], un méthylhydroxypropylcellulose, dilué à 0.5 % dans de l'eau déminéralisée afin d'en permettre la nébulisation.

Critères de choix pour le Culminal[®] :

- Adhésif cellulosique répondant à la prérogative d'un traitement homogène
- Adhésif naturel non toxique
- Pas de modification optique, notamment au niveau colorimétrique²⁵⁰
- Pouvoir adhésif suffisant pour une bonne consolidation, voire une très bonne consolidation lors de 6 applications²⁵¹
- Possibilité de le nébuliser

Appliqué localement sur les zones les plus dégradées (notamment les zones d'abrasion de la soie entraînant une importante pulvérulence, et les extrémités des fils rompus), j'ai effectué 5 passages successifs²⁵²

²⁵⁰ [C.Dard-Ternisien \(2003\)](#) : 113

Des observations au gonio-spectrophotocolorimètre à fibres optiques ont été réalisées sur des échantillons nébulisés avec plusieurs solutions, notamment la colle d'esturgeon à 1%, la gélatine de colle de peau à 1%, le culminal à 0.5%, la funori et junfunori à 0.1%. Les résultats ont montré un écart de couleur (ΔE) maximum de 1.5 pour le culminal à 0.5% au bout de 6 applications.

²⁵¹ Ibid. p.103

²⁵² Ce choix prend appui sur les équivalences entre une application au pinceau et un temps de nébulisation (en sec) pour arriver à un résultat similaire, établies par :

Stabilisation du menuki

Objectifs : Sécuriser le *menuki* le plus mobile (côté *ura*) afin de prévenir sa perte. Il serait souhaitable de ne pas recourir à un collage qui constituerait un contre-sens par rapport à la mise en œuvre traditionnelle de la poignée (les *menuki* ne sont jamais collés),

Mise en œuvre : Je propose plutôt de réintégrer une partie du tressage, qui maintient normalement les ornements de poignée. Cela permettrait de bien plaquer le *menuki* et éviter ainsi qu'il bouge ou se désolidarise. Cette réintégration pourrait se faire avec du papier japonais teinté. Trouver une fibre textile d'une teinte similaire à celle présente sur la poignée (et qui possède par ailleurs le bon diamètre et la bonne torsion) est en effet complexe. De même, procéder à la teinture d'un fil blanc demanderait de nombreuses recherches et un important temps de réalisation pour un bénéfice minime.

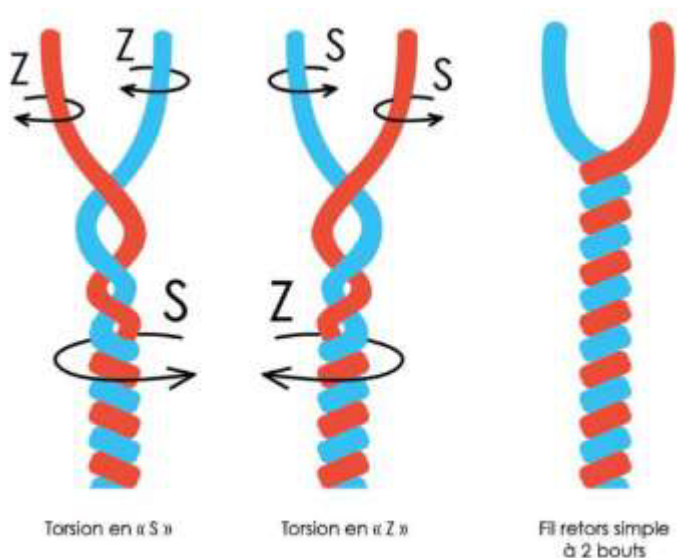


Image 84 : Schéma d'un fil retors simples en S et en Z ©Textile Addict

Tests : plusieurs types de papier japonais ont été essayés pour vérifier la faisabilité d'une torsade suffisamment fine pour reproduire l'échelle des fils de soie. De même, plusieurs techniques de torsion ont été expérimentées afin d'obtenir un résultat homogène (c'est-à-dire qui permette une tension régulière durant toute l'étape). Différents adhésifs transparents ont également été testés afin de reproduire l'aspect de surface brillant des fils de soie enduits.

Krief, L. « Restaurer ce qui a conservé ». Etude et conservation d'un Tiq - coffre peint tunisien pour rouleaux de Torah (XIXe siècle ; Paris, Musée d'art et d'histoire du judaïsme) : mise en pièce d'un protocole d'observation pour les tests de consolidation de la...", *Médiathèque numérique de l'Inp* (15 octobre 2018). P.120

Disponible en ligne à l'adresse suivante :

<https://mediatheque-numerique.inp.fr/documentation-oeuvres/memoires-diplome-restaurateurs-patrimoine/restaurer-ce-qui-conserve-etude-conservation-dun-tiq-coffre-peint-tunisien-pour-rouleaux-torah-xixe-siecle-paris-musee-dart-dhistoire>

Produits retenus :

Le papier japonais en fibre de *kozo* à 30g/m² était le plus adapté à cette mise en œuvre. Il est suffisamment résistant pour être torsadé, mais suffisamment fin pour correspondre au diamètre de fil souhaité. De même, la mise en teinte est plus homogène lorsqu'elle est réalisée avant la première torsion²⁵³. Chaque brin de papier doit ensuite être maintenu en place avant la torsion finale. La Klucel G[®] à 2 % dans l'eau est sélectionnée pour sa bonne compatibilité avec le papier ainsi que pour son pouvoir collant limité (mais suffisant). Enfin, une fois le fil retors obtenu, une enduction au Paraloid B72[®] à 10% dans une solution 1 :1 Acétone : Ethanol. Les fils retors S et Z doivent ensuite être collés l'un à l'autre (ils sont normalement cousus, mais cela est difficilement envisageable avec les fils en papier) avec un adhésif plus concentré. Le choix s'est porté sur du Paraloid B72[®] à 20% dans une solution 1 :1 Acétone : Ethanol.

Enfin, une réflexion sur le placement du fil de maintien doit être menée :

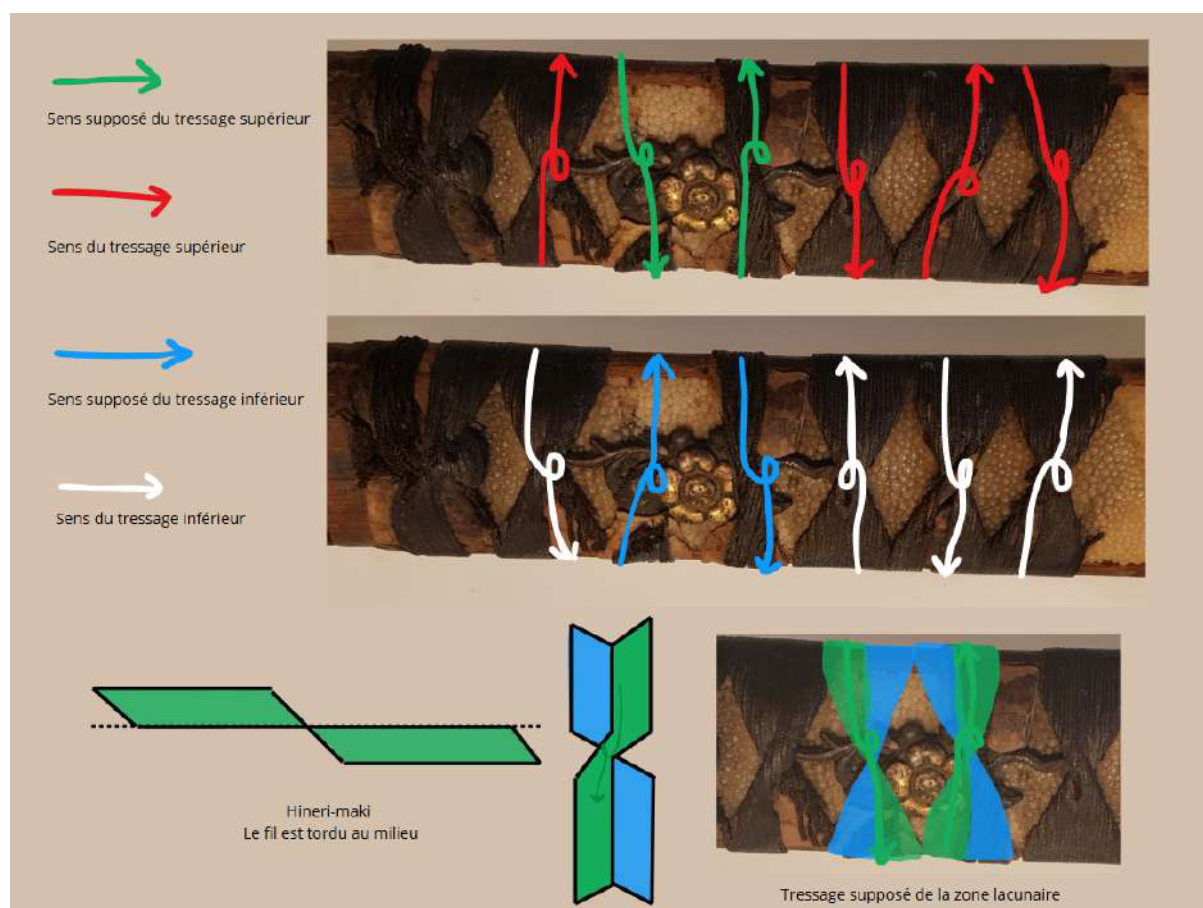


Image 84 : Schéma mettant en évidence les sens des tressages supérieurs et inférieurs, ainsi que les sens supposés des tressages lacunaires

²⁵³ Lors d'une mise en teinte après la mise en forme, l'apport d'humidité et d'adhésif a entraîné des variations dimensionnelles, donnant lieu à des écarts de torsion et une hétérogénéité de la couleur. Le résultat n'était donc pas satisfaisant, que la mise en teinte se fasse sur le fil retors ou sur les fils individuels avant la torsion finale.

Afin de participer au maintien du *menuki*, le fil doit pouvoir le bloquer contre le galuchat. L'idée est de réaliser un fil volontairement plus long que nécessaire afin de pouvoir le coller à lui-même. Cela permettrait d'éviter de l'intégrer directement sur l'objet et d'ajouter de la colle à un endroit où il n'y en n'a pas originellement.

Le problème majeur est qu'il s'agit d'une zone dans laquelle une intervention sur le tressage a déjà été réalisé. Or, comme je l'ai déjà évoqué, le sens du tressage n'avait pas été respecté lors de cette restauration. Cela implique que le rythme du tressage a été rompu et que plusieurs essais sont à effectuer pour que ce fil s'intègre bien au reste de la poignée.

5. Traitement du fourreau :

Objectifs :

Un traitement de stabilisation permettrait de prévenir l'évolution et l'élargissement des dégradations relevées sur la laque du fourreau, telles que les lacunes. Il suppose plusieurs étapes :

- Stabiliser le pourtour des lacunes, des fissures, ainsi que les zones de craquelures instables
- Consolider la couche de préparation lorsqu'elle est mise à nue
- Refixer les soulèvements et les écailles

Ces dégradations ne concernant pas nécessairement les mêmes couches du revêtement (certaines touchent la couche de préparation, d'autres la couche superficielle en contact avec l'environnement, ou encore la totalité de ces couches pour certaines lacunes allant jusqu'au bois), les critères de sélection des produits diffèrent. En effet, chacune de ces couches possède ses fragilités et ses propriétés spécifiques.

Critères de choix d'un adhésif pour la laque :

Chaque objet laqué est unique et présente des propriétés physico-chimiques distinctes. Ces propriétés sont même susceptibles de varier en fonction de l'endroit envisagé sur l'objet. Il est ainsi difficile de généraliser les résultats d'études menées sur un objet laqué à l'intégralité des laques.

Ces différents aspects rendent l'étape d'élaboration des tests complexe. En effet, les résultats obtenus sur des plaquettes témoins ne sont pas applicables à l'objet lui-même. Un traitement peut par exemple très bien marcher sur un objet laqué lambda ou sur une plaquette de test, mais ne pas s'adapter du tout à la surface laquée à restaurer. C'est la raison pour laquelle j'ai cherché à minimiser le nombre de tests à effectuer en réalisant une revue exhaustive de la littérature²⁵⁴ sur les traitements de laque.

Des tests doivent être effectués directement sur la surface laquée afin de déterminer sa sensibilité aux solvants et préciser la proposition de traitement. La sensibilité de la surface laquée a été testée

²⁵⁴ Développée en annexe

par différents tests à la microgoutte. Ainsi, l'eau déminéralisée, l'éthanol, l'acétone et le White Spirit® ont été testés sur la surface laquée ainsi que sur le vernis ultérieur. Les deux surfaces ne présentent pas la même sensibilité, mais toutes deux sont compatibles avec le White Spirit® (voir résultats tests en annexe).

Consolidation des couches de préparation et stabilisation du pourtour des lacunes

Mise en oeuvre :

Pour les bordures de lacunes, une fine couche d'adhésif peut être appliquée avec un pinceau à pointe fine. Cela peut également se faire pour les zones de craquelures, avec l'application en surface d'un adhésif pouvant consolider le revêtement en laque. Cette dernière pourrait se faire avec un petit pinceau plat à poils doux. En fonction de l'adhésif choisi, et en particulier du solvant sélectionné, il peut être nécessaire d'essuyer immédiatement le surplus avec un coton, quitte à répéter l'opération.

Dans le cas des fissures les plus larges ou des soulèvements concernant principalement les couches supérieures de laque, une pré-consolidation des couches de préparation poreuses est nécessaire. Elle pourra se faire par l'injection d'un adhésif à la seringue pour les zones inaccessibles, ou au pinceau fin quand cela est possible.

La question de la **mise sous poids** se pose. En effet, la surface n'est pas plane, et rend l'utilisation de poids traditionnels assez complexe. La présence d'une interface de séchage provoque leur glissement systématique. Les poids plus souples, même s'ils glissent moins, sont trop lourds par rapport à la fragilité de la couche laquée. C'est pourquoi je préconise de tester plusieurs solutions :

- les mini serre-joints de maquette, tels que le serre-joint Berna®
- une mise sous pression avec la méthode japonaise du *shimbari*²⁵⁵, s'aidant de tiges de bambou souples et d'une structure externe en bois, permettant une pression extrêmement localisée et maîtrisée. Elle a été déjà réadaptée dans le cadre de traitement de restauration pour plusieurs typologies d'objet et notamment des laques²⁵⁶.
- Création de poids sur-mesure permettant de maîtriser la taille et le poids, suffisamment souple pour épouser la forme concave de la surface

²⁵⁵ Cette méthode consiste en une mise sous pression de tiges flexibles entre la zone à presser et un cadre fixe autour de l'objet. Elle nécessite ainsi la création d'un cadre en bois aux dimensions de l'objet ainsi que la confection de tiges flexibles (c'est traditionnellement le bambou qui est utilisé, mais des alternatives sont envisageables, comme tiges en fibres de verre, par exemple). En contact de l'objet de fines plaques de verre, de silicone ou de PVC sont utilisées en combinaison avec un tampon de séchage afin d'appliquer une pression douce et uniforme.

Un tel tampon de séchage peut par exemple se constituer par la sélection d'un intissé polyester de 20g/m² permettant la circulation de l'air et de l'adhésif tout en empêchant le papier buvard d'adhérer à la surface. Ce dernier absorbe l'excès d'humidité. Un film polyester, de type Mélinex® fait office d'interface entre la zone traitée et le poids. Son côté siliconé, non adhésif, est placé contre l'objet et garantit qu'il ne s'y colle pas.

²⁵⁶ Voir S.Lee (2015), R.Miklin et al. (2021)

La plus adaptée au traitement d'une surface laquée concave est celle du *shimbari*. Elle permet d'exercer une pression extrêmement précise mais aussi modulable (en fonction de la longueur de la baguette). Par ailleurs, elle permet de continuer les traitements même si certaines zones sont mises sous pression.

Critères de choix spécifiques à la consolidation :

- Bonne pénétration (solvant avec une faible vitesse d'évaporation) afin d'atteindre les couches de préparation poreuse et de réaliser le rôle de consolidant
- Faible viscosité permettant plusieurs méthodes d'application, notamment à la seringue
- Eviter les solutions aqueuses et l'acétone, auxquels est sensible la surface de la laque, en particulier pour la consolidation des pourtours de lacunes (en contact avec la surface dégradée)
- Souplesse, même après séchage
- Incolore après séchage et réversible

Produits retenus :

Je propose de retenir le Paraloïd B67®, proche du paraloïd B72®²⁵⁷ en termes de propriétés, mais dont le domaine de solubilité est plus large. Cette résine à base de métacrylate d'isobutyle peut ainsi être mis en solution dans le White Spirit® et d'autres solvants organiques. L'équivalent nord-américain du White Spirit® type 1, le solvant Stoddard® a été mentionné dans certaines publications relatives à la restauration des laques²⁵⁸. Son utilisation permettrait de contourner les solvants aqueux, ou à base d'acétone, ainsi que les solvants extrêmement toxiques comme le xylène ou le toluène.

Pour la consolidation des couches de préparation ou lorsque l'adhésif est injecté à la seringue, il est préférable d'avoir un consolidant avec une vitesse basse, ce qui n'est pas le cas du White Spirit. Ainsi, je préconise l'ajout d'eau déminéralisée pour une application qui ne soit pas en surface, ou d'éthanol pour le pourtour des lacunes. Cela permettra d'optimiser la pénétration du consolidant au sein du revêtement fragilisé. Une solution 4 : 1 ou 3 : 1 (White Spirit : eau déminéralisée ou White Spirit : Ethanol) pourrait être la plus adaptée. Il faudrait tester les deux sur l'objet.

En termes de concentration, Williams (2008) préconise pour la consolidation des couches poreuses de préparation, une solution à 5%. Cette concentration fait aussi partie des tests mentionnés par Rivers S. (2005).

Refixage des soulèvements et des écailles

Mise en oeuvre :

²⁵⁷ Le paraloïd B-72 est assez plébiscité par les restaurateurs de laque. Plusieurs publications en font mention : LEE S. (2015); RIVERS S. (2005); WILLIAMS J.L. (2008)

²⁵⁸ Notamment par LEE S. (2015) et WILLIAMS J.L. (2008)

Pour les soulèvements, il sera nécessaire d'assouplir la couche de laque soulevée (soit par l'apport d'humidité, à éviter, soit par un apport de chaleur localisée), afin de replaquer les soulèvements contre la structure en bois et les refixer par l'application localisée d'adhésif. Le même adhésif pourra d'ailleurs être utilisée dans le cas de refixage d'écailles. Dans le cas de la stabilisation de soulèvement rigidifié par le vernis ultérieur, il peut être nécessaire de prévoir un comblement à appliquer sous la couche de laque soulevée.

Critères de choix plus spécifiques pour le refixage :

- Viscosité plus importante ou tension de surface élevée permettant une application précise
- Vitesse d'évaporation du solvant plus rapide que pour la consolidation²⁵⁹
- Pas de solution aqueuse²⁶⁰

Produits retenus :

Le même adhésif peut être sélectionné pour le refixage et pour la consolidation. Seule la concentration est différente (plutôt 15 %) ainsi que le solvant utilisé (uniquement du White Spirit). En effet, la vitesse d'évaporation plus rapide du solvant n'est pas gênante dans le cadre d'un refixage et le pouvoir collant doit être supérieur afin de maintenir les écailles en place.

Mise en oeuvre :

Les écailles et les soulèvements les plus importants seront d'abord assouplis à l'aide d'une spatule chauffante afin d'être replaqués. Dans le cas où l'assouplissement par chaleur ne marche pas, il pourrait être envisagé de mouiller la surface avec du White Spirit® ou avec de l'éthanol, à condition qu'il soit immédiatement essuyé avec un tissu doux type Micro Mesh®.

L'adhésif sera ensuite appliqué à l'aide d'un pinceau fin sous les écailles et soulèvements. La mise sous poids devra être légèrement plus importante que lors de l'étape de consolidation²⁶¹ afin de permettre un bon contact avec le bois.

Pour les fissures les plus instables, l'adhésif pourra être introduit à l'aide d'une seringue extrêmement fine (par exemple avec des aiguilles médicales pour le diabète, qui sont les plus fines possibles).

4.3. Préconisations de conservation

A) Préconisations de stockage et manipulations

Les principales préconisations de conservation dans le contexte actuel muséal concernent les manipulations. Le mieux est d'éviter toute préhension directe de l'objet afin de ne pas toucher les

²⁵⁹ Williams J.L. (2008)

²⁶⁰ De par le contact de l'adhésif avec le bois sous-jacent ayant mal réagi à l'apport d'eau, l'adhésif devrait éviter d'être en solution aqueuse. Sans cette sensibilité du bois, il aurait pu être envisagé car il ne sera pas en contact avec la surface photo dégradée de la laque.

²⁶¹ Williams J.L. (2008)

éléments fragiles comme la soie ou la laque et limiter les risques d'accrochage (les endroits de préhension sont en effet au niveau des zones fragiles). A cet égard, la création d'un petit plateau de manipulation pourrait améliorer la manipulation du sabre. L'idéal serait un plateau qui s'adapterait à la fois aux dimensions de ce wakizashi mais aussi aux dimensions du tiroir dans lequel il est rangé. Le plateau pourrait ainsi servir lorsque le sabre doit être observé hors du tiroir ainsi que lors des traitements éventuels futurs.

Une plaque rigide en feuille de polypropylène (par exemple Coroplast®) surmontée²⁶² d'une plaque de mousse polyéthylène réticulée (ex : plastazote®) d'au moins 1 cm pourrait accueillir des supports en mousse polyéthylène²⁶³ (ex : éthafoam®) recouverts d'intissé polyéthylène (ex : Tyvek®). Cela permettrait de maintenir le *wakizashi* droit, même au sein du tiroir, et améliorerait ainsi sa situation de conservation au sein des réserves.

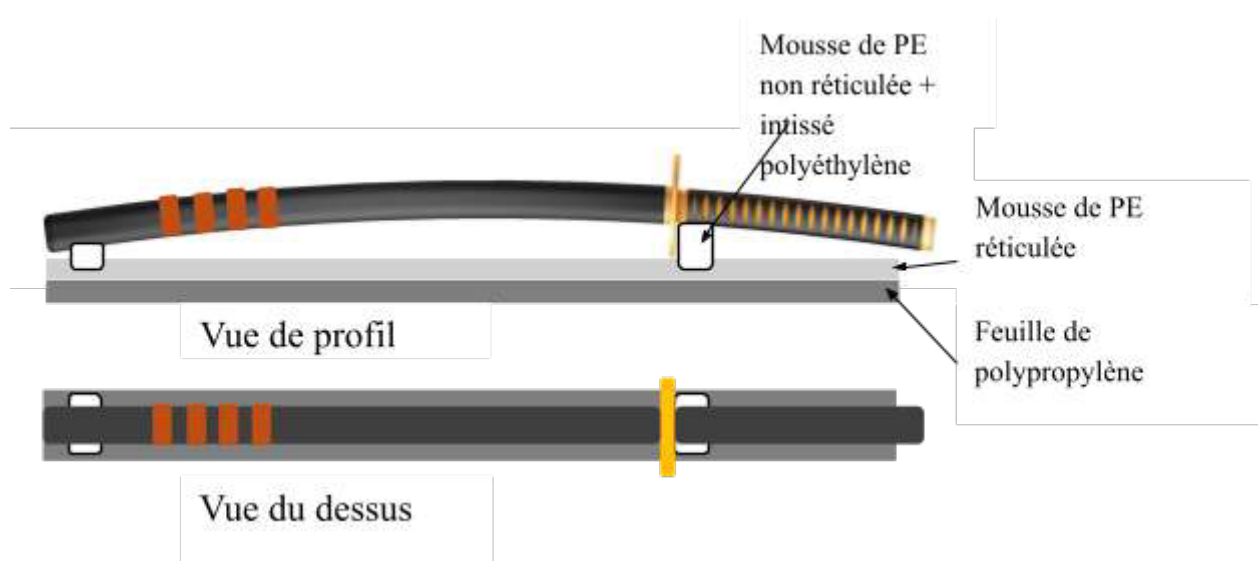


Image 85 : schéma représentant le plateau de support et de conservation envisagé

La réalisation d'un support rigide de conditionnement et de manipulation est le choix que j'ai fait pour le traitement de l'objet ainsi que pour le bilan sanitaire de la collection de sabres au Musée des Confluences. Il permet en outre d'éviter de poser le sabre à plat sur une table et de créer trop de tension pour le *tsuba*. La largeur d'un tel plateau pourrait se limiter à la largeur du sabre avec une marge de 2 cms ce qui le rendrait adapté à l'armoire à tiroir. Cependant, pour limiter le dépôt de poussière²⁶⁴ (le tiroir n'est pas hermétique), le sabre pourrait en plus être recouvert d'une feuille d'intissé polyéthylène ou d'un papier de soie à pH neutre.

²⁶² par collage ou assemblage mécanique (rivets)

²⁶³ Creusés afin de s'adapter aux courbes de l'objet. L'idéal serait d'en placer un au niveau du *kojiri* et un au niveau du *fuchi* afin d'éviter le contact avec les zones plus fragiles (fourreau et poignée)

²⁶⁴ De par son caractère abrasif et sa composition de fines particules hygroscopiques pouvant contenir de nombreux polluants, la poussière est hautement dommageable pour ce *wakizashi*.

Concernant le transport, le conditionnement de transport réalisé par Sarah Puech était bien adapté à l'objet. Un point d'attention particulier doit être dédié aux vibrations auxquelles la laque est particulièrement sensible. Différentes couches permettant de limiter leur impact sur l'objet sont donc souhaitables (on peut envisager une première couche en mousse²⁶⁵ de quelques centimètres ainsi qu'un coussin en papier de soie à pH neutre). Il est également nécessaire d'éviter les frottements (sur les parties métalliques ainsi que sur la laque ou le tressage fragile) : une interface entre l'objet et la mousse est donc souhaitable (papier de soie à pH neutre, ou tissé polyéthylène). Afin de limiter les chocs lors du déplacement, le conditionnement de transport peut être amélioré en plaçant l'objet au sein d'une légère contreforme dans laquelle un cran de cale pour le tsuba serait creusé. Un système d'attache (fils de coton par exemple) pourrait être intégrée au niveau du *kojiri*, moins fragile.

B) Préconisations environnementales

Ce wakizashi est destiné à retourner en réserve où les conditions de conservation sont optimales. Cependant, s'il doit être exposé un jour, voici les préconisations à respecter :

- La grande sensibilité à la lumière de la soie du tressage et du revêtement laque sur le fourreau nécessite des précautions particulières vis-à-vis de la lumière. Privilégier un éclairage maximum de **50 lux** et un **temps d'exposition maximum de 6 mois tous les 5 ans**.
- La composante organique de la monture et la présence de longues chaînes moléculaires sensibles à la photooxydation requiert le filtrage de la composante ultraviolette de la lumière. **Limiter à 75µW/lm**.
- Maintenir une température stable autour de 20°C. Dans l'idéal, **entre 18 et 22°C**
- Etant extrêmement sensible aux variations de HR, ce *wakizashi* doit être conservé dans une zone des réserves étant particulièrement **stable** (éloignée des fenêtres, des murs donnant sur l'extérieur, des zones de passage fréquent, etc.). La **HR** doit être comprise **entre 40 et 50%**. Il existe en effet un point de conflit relatif à l'humidité relative idéale. Cela est lié à la présence de métal²⁶⁶ et de laque²⁶⁷ au sein d'un même objet. Il est donc nécessaire d'effectuer des veilles sanitaires régulières afin de vérifier la stabilité des éléments métalliques et de la laque.

²⁶⁵ Il faut privilégier les mousses à alvéoles ouvertes (type mousse polyuréthane) plutôt qu'à alvéoles fermées comme les mousses polyéthylènes. Elles sont en effet plus efficaces pour l'isolation de vibration (Bulletin technique 34 de l'Institut Canadien de Conservation).

²⁶⁶ Pour lesquels les environnements secs (autour de 30% d'HR) sont idéaux

Voir "Le soin des objets métalliques", ICC. Disponible en ligne : [Le soin des objets métalliques - Lignes directrices relatives à la conservation préventive pour les collections - Canada.ca](http://www.icc-cca.ca/fr/le-soin-des-objets-metalliques)

²⁶⁷ La laque est généralement conservée à une HR plus élevée que le reste des matériaux organiques (plutôt vers 60%)

J.L.Williams, 2008 :p. 38

Partie 5 : Hypothèse contrefactuelle : une restauration au Japon ?

Cette cinquième et dernière partie du mémoire propose de décentrer le regard porté sur ce *wakizashi*, en s'appuyant sur l'hypothèse contrefactuelle d'une restauration qui suivrait les pratiques japonaises, telles que j'ai pu les trouver dans la bibliographie spécialisée.

L'objectif est ainsi de mettre en évidence les tensions inhérentes à la conservation-restauration d'un objet hybride situé à la frontière entre deux mondes. En effet, ce sabre japonais, par son parcours au Japon et en France se place à la croisée de deux traditions patrimoniales bien distinctes dont la compatibilité est à interroger. En mobilisant d'autres référentiels culturels et éthiques, cette proposition alternative questionne les choix favorisés dans le contexte français. Il s'agit donc ici de dépasser le cadre technique afin d'interroger les enjeux culturels, éthiques, et identitaires qui accompagnent toute approche d'un objet extra-européen hors de son contexte d'origine.

Je présenterai d'abord l'évolution de la protection du patrimoine au Japon en abordant la place particulière qu'y tiennent les sabres. L'étude des enjeux liés à la restauration d'une lame de sabre permettra ensuite de proposer une alternative de restauration inspirée des pratiques japonaises en soulignant les contraintes et les implications d'une telle approche. La pertinence de cette nouvelle proposition sera ensuite discutée pour soulever les questions de légitimité et de cohérence avec la biographie de l'objet. Enfin, la dernière sous-partie ouvre la possibilité d'un traitement hybride plus adapté à la biographie de l'objet et envisageable grâce à une collaboration interculturelle et l'adaptation des méthodes de restauration.

5.1. Les considérations japonaises du patrimoine

Dès son entrée dans l'ère moderne, le Japon a développé des mesures avancées pour préserver son patrimoine matériel et immatériel. Il a été l'un des premiers pays à reconnaître l'importance du patrimoine immatériel, le protégeant avant même la convention de l'UNESCO en 2003²⁶⁸. Cette démarche s'inscrit dans une histoire marquée par des bouleversements majeurs, notamment la Restauration de Meiji et la défaite de la Seconde Guerre mondiale, ayant mis en danger le patrimoine et les traditions de l'archipel.

A) Evolution législative de la protection du patrimoine

Le patrimoine a toujours bénéficié d'une attention particulière au Japon, avant même l'avènement de l'ère Meiji. L'approche patrimoniale du Japon pré-Meiji est développée en annexe.

²⁶⁸ Il s'agit de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel. Le texte est disponible [ici](#). Consulté en juin 2025.

En 1871, le nouveau gouvernement de Meiji lance la Proclamation pour la Protection des Propriétés Anciennes et Antiques²⁶⁹(*koki kyūbutsu hozonkata*)²⁷⁰. Une première exposition nationale est organisée en 1872 au Hall Sacré de Yushima : elle constitue les bases du musée national de Tōkyō²⁷¹ (le ministère de l'Éducation la nomme d'ailleurs musée). En 1895, le Musée National de Nara est établi, suivi par celui de Kyoto en 1897.

Une série de lois est alors décidée, jusqu'à la seconde guerre mondiale, dans l'objectif de créer les bases législatives de la protection du patrimoine :

- La victoire du Japon sur la Chine relance le sentiment nationaliste et encourage le gouvernement à adopter la première loi relative à la protection du patrimoine en **1897**. Cette loi prévoit notamment le support financier des **bâtiments religieux** qui en font la demande, crée la **catégorie de "Trésor National"** (*kokuhō*) pour les objets ayant une "importance artistique et historique exceptionnelle"²⁷² et en interdit la vente ou l'abandon. Elle rend aussi possible le classement des monuments pour les protéger.
- La **Loi de conservation des trésors nationaux** (*Kokuhō hozon hō*) adoptée en **1929**, succède à la loi de 1897. La désignation des trésors nationaux n'est plus limitée. Leur export est strictement interdit²⁷³. En outre, le gouvernement s'engageait à assumer la charge financière de leur réparation²⁷⁴.
- Ces mesures successives n'empêchent pas pour autant l'exportation d'objets historiques, encouragée par la crise économique et la grande dépréciation du yen²⁷⁵. C'est ce qui motive l'adoption d'une nouvelle loi en **1933** : la **Loi de conservation des objets d'art importants** (*Jūyō bijutsuhin tō no hozon ni kansuru hōritsu*). L'objectif est d'étendre le régime de protection des objets afin de limiter l'exportation d'objets n'ayant pas le statut de trésor national. Cela donne finalement lieu à un nouveau statut : celui d'objet d'art important.

²⁶⁹ E.Kakiuchi, 2017

²⁷⁰ L'objectif était alors d'identifier, enregistrer et collecter les objets anciens appartenant à 31 catégories bien définies (et correspondant plus ou moins aux catégories actuelles du patrimoine matériel japonais). Plus de 200 000 objets sont ainsi répertoriés (E.Kakiuchi, 2017)

²⁷¹ La responsabilité de cette exposition, devenue permanente, change régulièrement avant d'être placée sous la tutelle du Ministère Impérial. En 1947, à la suite de l'adoption officielle de la Constitution japonaise, ce ministère devient le ministère de l'Éducation, et le Musée Impérial de Tokyo devient Musée National. Il s'agit d'un point crucial dans la politique patrimoniale japonaise : le patrimoine est désormais propriété de la nation (et non plus de l'Empereur).

²⁷² I.Trifu, 2016

²⁷³ Les propriétaires de ces trésors nationaux devaient impérativement informer le gouvernement de leur perte ou de leur dégradation, et le tenir informé en cas de changement de propriétaire. Ils s'engageaient par ailleurs à les prêter pour une durée maximale d'un an afin qu'ils soient exposés dans les nouveaux musées nationaux.

²⁷⁴ Le terme de réparation est celui utilisé dans la source KIKUICHIE., 2015 : "the repair of National Treasures was financially supported"

Traduction : "la réparation des Trésors Nationaux était prise en charge financièrement"

²⁷⁵ Monnaie japonaise

Evolution de la protection du patrimoine au Japon depuis le début de l'ère Meiji

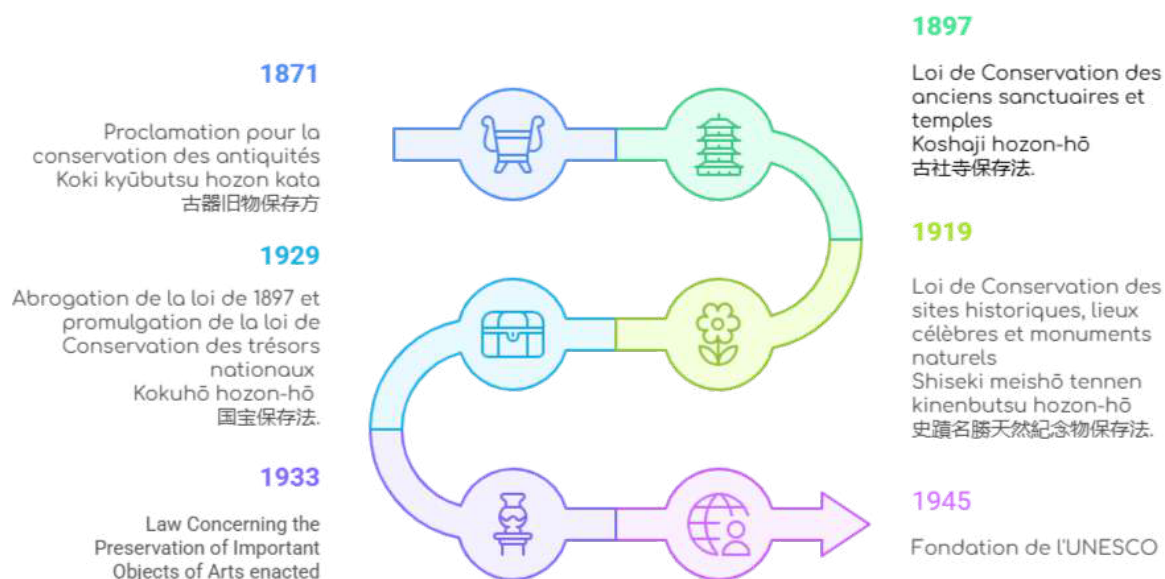


Image 86 : Frise chronologique montrant l'évolution de la politique patrimoniale du début de l'ère Meiji à la seconde guerre mondiale

À la suite de la défaite du Japon lors de la seconde guerre mondiale, la population se désintéresse de la tradition. Les taxes élevées et l'importante inflation rendent plus coûteux les efforts de conservation du patrimoine. Cependant, un important incendie atteint la plus vieille structure en bois du Japon en 1949. Cet événement relance la politique patrimoniale du Japon qui adopte, en **1950**, la **Loi de Protection des Biens culturels** (*bunkazai hogo hō*), abrégée LPBC. Il s'agit d'un tournant majeur de la protection du patrimoine au Japon.

Cette loi introduit le terme de "bien culturel" (*bunkazai*) en fusionnant et précisant l'ensemble des lois d'avant-guerre. Elle précise ainsi l'existence de 3 types de biens culturels : les « biens culturels matériels » (*yūkei bunkazai* 有形文化財), les « biens culturels immatériels » (*mukeni bunkazai* 無形文化財) et les « sites et monuments historiques, les paysages célèbres et les monuments – espèces – naturel(le)s » (*shiseki meisshō tennen kinenbutsu* 史蹟名勝天然記念物). Par ailleurs, les instances gouvernementales locales sont désormais autorisées à désigner leurs propres biens culturels.

L'année 1950 voit aussi la création du **Comité de protection des biens culturels** (*bunkazai hogo iinkai*) en charge du département de conservation (*hozon bu*).

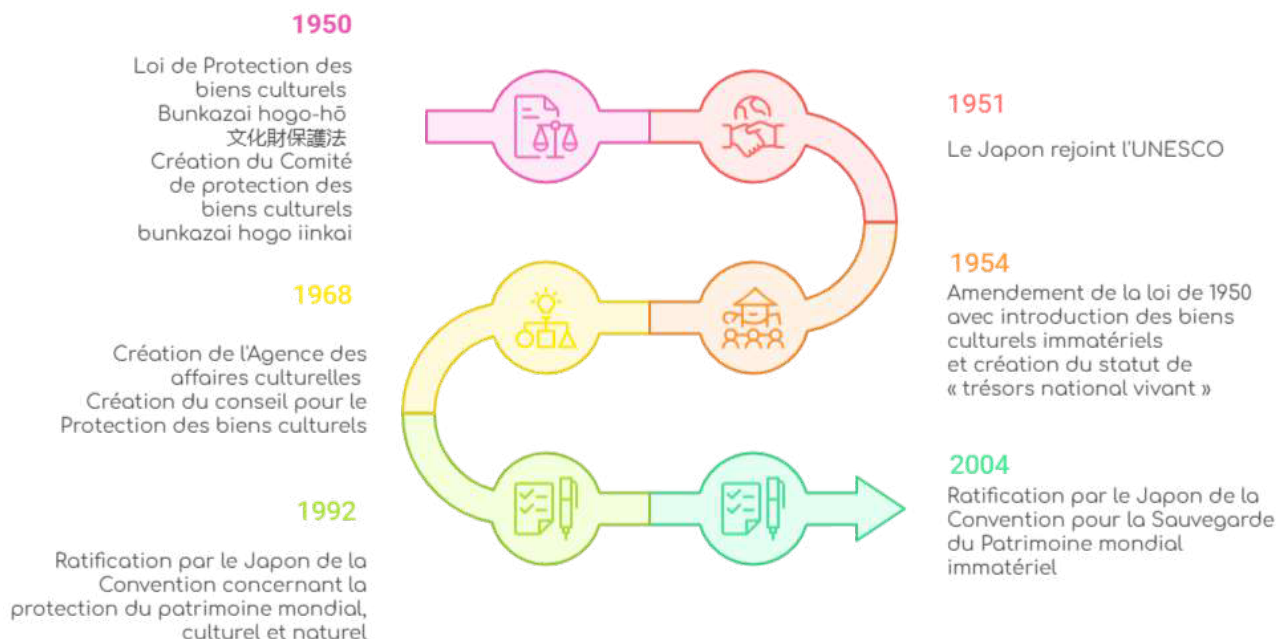


Image 87 : Frise chronologique montrant l'évolution de la politique patrimoniale depuis la fin de la seconde guerre mondiale

La LPBC se modifie plusieurs fois avec des amendements, notamment en 1954, 1968, 1975, 1996, 1999 et 2004. Voici la présentation des évolutions majeures :

- En **1954** : le modèle de protection des biens culturels matériels est adopté pour les biens culturels immatériels et les détenteurs d'un savoir-faire reconnu peuvent bénéficier du statut de "Trésor National Vivant"²⁷⁶. Par ailleurs, le système de protection du patrimoine s'organise désormais à trois échelles différentes : national, départemental, municipal. Enfin, la protection s'étend au patrimoine folklorique ainsi qu'aux biens culturels enfouis.
- En **1968** : le Comité de protection des biens culturels fusionne avec la direction culturelle du ministère des affaires étrangères et devient l'Agence des affaires culturelles (*Bunka chō*), toujours en activité aujourd'hui. Elle gère le département de protection des biens culturels (*bunkazai hogo bu*)²⁷⁷.
- En **1975** : la protection des biens culturels enfouis est renforcée, celle du patrimoine folklorique est étendue et classée selon le même modèle que les biens culturels immatériels (avec la désignation de bien culturels folkloriques importants, aussi bien matériel qu'immatériel). Enfin, un nouveau groupe de protection destiné aux techniques de conservation des biens culturels est créé.

²⁷⁶ La désignation de Trésor National Vivant est une facilité de langage. Il s'agit en réalité d'un individu ou d'un groupe de personnes représentant le plus haut niveau de maîtrise d'un savoir-faire reconnu. Il devient ensuite le "détenteur" de ce patrimoine immatériel et bénéficie de l'aide du gouvernement sur plusieurs niveaux (aide financière, aide à la formation, à la documentation, à l'exposition du travail effectué, etc.).

²⁷⁷ S.Guichard-Anguis, 2017

- En **2004**, la protection s'étend aux paysages naturels estimés culturels (comme par exemple les rizières, certaines chutes d'eau, etc.). Le patrimoine folklorique se diversifie avec l'ajout des techniques folkloriques.

Finalement, la politique patrimoniale japonaise a été précurseuse dans la reconnaissance du patrimoine immatériel, qui détient un rôle spécifique au sein de la culture nippone. Si la base de la législation apparaît en 1950, de nombreux amendements, motivés par certains événements extérieurs (incendie, séismes, guerres, etc.) mais aussi par l'élan patrimonial de la nation, permettent d'élargir la protection et d'y intégrer de nouvelles catégories. La sollicitation croissante des localités dans la gestion de leur patrimoine permet une approche décentralisée qui atténue l'aspect élitiste de la législation patrimoniale. En outre, la participation du Japon à des rassemblements internationaux pour le patrimoine, ainsi que sa signature des conventions mondiales de l'UNESCO, ouvrent la voie pour une valorisation internationale des traditions et de la culture nippone.

B) Concernant les sabres japonais en particulier

En raison de leur statut particulier dans l'histoire du Japon, les sabres, ainsi que les savoir-faire qui y sont liés ont une histoire patrimoniale bien spécifique.

De par leur statut ambigu, à la frontière de la symbolique sociale et religieuse, le sabre était susceptible d'être conservé à la fois par les guerriers, les seigneurs et par les temples. Leur port réglementé a entraîné plusieurs campagnes de confiscation appelées "chasses aux sabres" (*katanagari* 刀狩), avant même la fin de la période Edo²⁷⁸.

Au début de l'ère Meiji, l'édit d'*Haitorei* interdit le port du sabre en public sauf pour l'armée et la police²⁷⁹. Comme je l'ai déjà mentionné plus tôt, cela entraîne un important mouvement des sabres et autres objets de samouraïs soudainement appauvris. Cet export massif vers l'Occident des lames et des éléments de monture a causé la perte de certains sabres reconnus pour le Japon. En 1910, la NTHK (*Nihon Token Hozon Kai*) est créée pour promouvoir et protéger les sabres japonais de l'exportation.

Au lendemain de la seconde guerre mondiale, un nouvel événement met à l'épreuve ce patrimoine : il s'agit de la "chasse au sabre" menée par l'armée américaine suite à sa victoire. Le sabre est alors considéré comme un symbole national glorifiant l'image du guerrier prêt à mourir pour son honneur (et celle de son pays). Ils sont donc confisqués dans le but de saper l'unité nationale et d'humilier l'archipel. Les troupes japonaises abdiquent ainsi en remettant symboliquement leurs sabres aux officiers américains, qui les détruisent ou en font des trophées de guerre²⁸⁰. La confiscation des

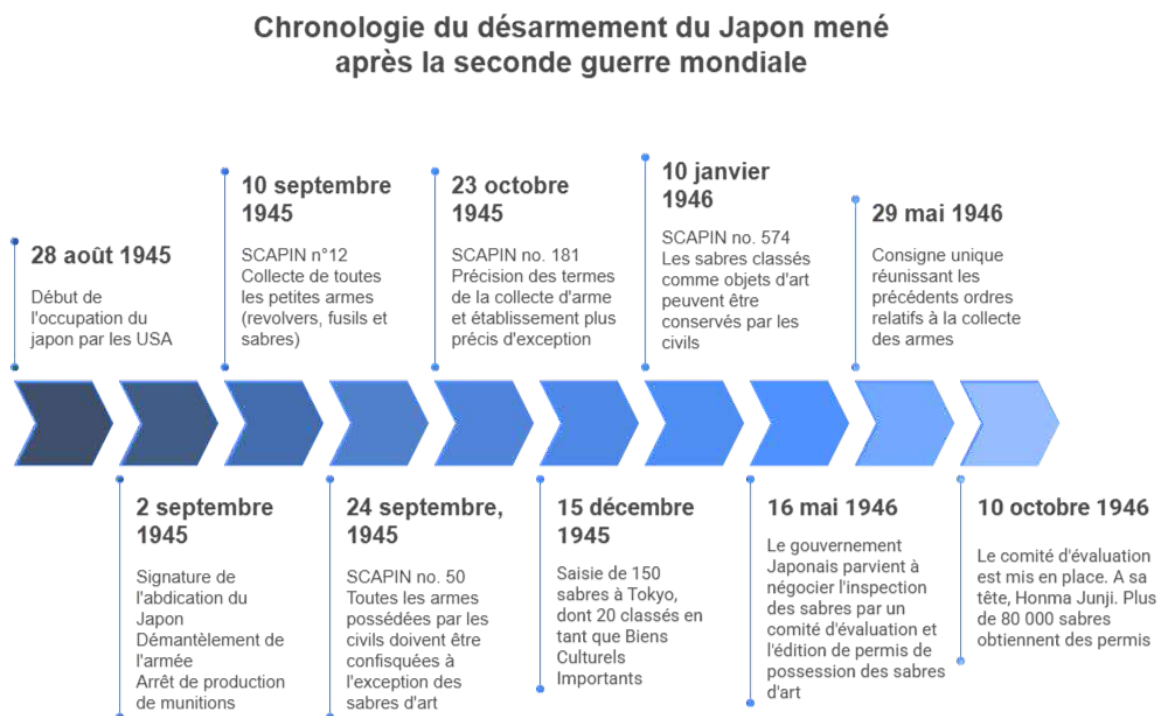
²⁷⁸ La plus connue est celle menée par Toyotomi Hideyoshi (1536-1598) en 1588 dans le but de désarmer les paysans et de faire du port du sabre le monopole des guerriers. Hideyoshi promet de refondre les lames pour en faire des clous supportant le Grand Bouddha qu'il envisage de faire construire à Nara.

²⁷⁹ La possession d'armes n'ayant pas été interdite, les hauts dignitaires et les individus les plus riches étaient libres de conserver leur collection. Les sabres ont par ailleurs continué d'exister pour l'armée impériale puisqu'ils faisaient partie de l'uniforme militaire.

²⁸⁰ L'établissement du sabre japonais comme trophée ou "souvenir" de guerre n'est pas systématique : seuls les soldats intéressés récupéraient certains sabres parmi les piles confisquées. Illustrations en annexe.

Il faut préciser par ailleurs que la plupart des sabres d'officiers avaient été produits en masse (Showato 昭和刀) et ne constituaient donc pas un patrimoine au même titre que les sabres réalisés à la main. Cependant, certains soldats avaient fait le choix de combattre avec le sabre conservé par leur famille et remonté pour l'occasion. Celui-ci avait donc un intérêt historique et patrimonial certain.

sabres par les forces alliées ne s'est d'ailleurs pas limitée aux sabres de soldat : les armes de la population civile sont également saisies par l'armée américaine.



Chronologie de la confiscation des armes au Japon à la fin de la Seconde Guerre Mondiale²⁸¹

Dès les six premiers mois de cette campagne de saisie, plus de 172 000 sabres sont réquisitionnés, dont 90 000 sabres japonais historiques. Certaines estimations font même état de plus de 300 000 saisies²⁸². Entre février et fin mars 1946, le gouvernement japonais réquisitionnent des milliers de sabres afin de les protéger au sein du dépôt impérial de Tôkyô.

Par ailleurs, entre mai et décembre 1947, une expertise des sabres saisis par les Américains et déposés provisoirement à Akabane est menée²⁸³. Cette campagne permet la restitution de 5 000 sabres au gouvernement japonais. Dans l'objectif de gérer cette collection, communément appelé "sabres d'Akabane", une association de protection des sabres d'art japonais est créée en 1948 : Nihon Bijutsu Token Hozon Kyokai (NBTHK)²⁸⁴.

²⁸¹ Réalisée à partir des informations disponibles dans : N.Kinoshita, 2001

²⁸² "The numbers show that [...] 172,000 swords, and 14,000 spears were confiscated during the first six months. The breakdown for swords is 24,000 military swords, 58,000 bayonets, and 90,000 "Japanese swords." According to another estimate, swords alone amounted to no fewer than 300,000."

Traduction : Les chiffres montrent que [...] 172 000 sabres [...] sont confisqués durant les six premiers mois. La répartition pour les sabres est de 24 000 sabres militaires, 58 000 baïonnettes et 90 000 "sabres japonais". D'après une autre estimation, le nombre de sabres confisqués s'était élevé à pas moins de 300 000."

Ibid.

²⁸³ Bien que cela ne soit pas explicité dans la source (N.Kinoshita, 2001), il est probable que cette expertise ait été menée par le comité d'évaluation mis en place en octobre 1946 et dirigé par Honma Junji.

²⁸⁴ La NBTHK est considérée comme une fondation d'intérêt public visant à conserver et promouvoir les sabres japonais ayant une valeur artistique. C'est un groupe de volontaires, menés par Junji Honma et Kan'ichi Sato qui a créé l'association en février 1948 avec l'appui du gouvernement japonais. L'objectif principal des premiers membres était de réussir à transmettre les sabres d'art aux générations suivantes suite à la confiscation en

Cette association a pour objectif de préserver les sabres japonais enregistrés comme ayant une valeur artistique, notamment ceux reconnus comme “Trésors Nationaux” et “Biens Culturels Importants” ou reconnus comme “Œuvres d'Art Importantes”. Elle place son bureau au sein même du Musée National et édite un ensemble de critères permettant l'expertise, la conservation, et la restauration des sabres, et participe activement à la préservation des savoir-faire qui y sont liés. En mai 1968, la NBTHK ouvre le musée du Sabre à Tokyo²⁸⁵.

Plusieurs artisanats directement liés au sabre sont protégés grâce à différents statuts. Ainsi :

- En 2006, la forge des sabres japonais (*Nihonsei Sakugijutsu*), incluant le processus de production du *tamahagane*, est considérée comme bien culturel immatériel (artisanat) pour la préfecture d'Hiroshima²⁸⁶. Son détenteur officiel²⁸⁷ est Yukihiro Miyairi.
- Le polissage des sabres est enregistré en tant que Bien Culturel Immatériel Important depuis 1975²⁸⁸
- La fabrication et la réparation des *koshirae* (montures de sabre) sont reconnues comme techniques sélectionnées de conservation (*sentei hozon gijutsu* 選定保存技術) depuis 2018²⁸⁹

Aujourd'hui, plus de 900 sabres sont considérés comme “*Juyo Bunkazai*”, dont 122 sont “*Kokuho*” (voir schéma ci-dessous). Ce statut patrimonial spécifique impose que ces objets demeurent au Japon²⁹⁰. Parallèlement, les *shinsa*, comités d'expertise de la NTHK et de la NBTHK, sont régulièrement menés au Japon²⁹¹. Tous les sabres et pièces de montures peuvent y être inscrits afin d'être expertisés. Un certificat officiel (*origami*) sera ensuite remis au propriétaire dans le cas où l'expertise accorde un statut spécifique à l'objet (l'inscription au *shinsa* et l'obtention d'un certificat sont tous deux payantes).

masse des Forces Alliées. Cette association possède désormais des branches à l'international, notamment dans les pays anglo-saxons (Angleterre, États-Unis, Australie, Canada).

²⁸⁵ Site officiel du musée du sabre : [NBTHK | The Japanese Sword Museum](https://www.nbthk.jp/)

²⁸⁶ La fiche d'identification de la technique de fabrication des sabres comme Bien culturel immatériel (artisanat) est disponible ici : [Japan Sword Making Techniques Cultural Heritage Online](https://www.japan-sword-making.com/) (Consulté le 02/04/25)

²⁸⁷ Au Japon, la protection du patrimoine immatériel s'accompagne de la désignation d'un détenteur officiel, reconnu pour sa maîtrise exceptionnelle du patrimoine protégé. Le détenteur peut être un individu ou un groupe proposé qui reçoit alors un soutien financier annuel de la part du gouvernement. Il s'engage en échange à perfectionner, documenter et transmettre son art.

Ces détenteurs sont généralement appelés « Trésors nationaux vivants » (*ningen kokuhō*) bien qu'il s'agisse d'une facilité de langage correspondant au statut administratif officiel de « détenteurs de biens culturels immatériels importants » (*jūyō mukei bunkazai hojisha*)

²⁸⁸ Fiche d'identification du bien culturel disponible à l'adresse : [Base de données des biens culturels désignés au niveau national](https://www.japan-sword-making.com/) (Consulté le 02/04/2025)

²⁸⁹ Fiche d'identification disponible à l'adresse : [Database of Nationally Designated Cultural Properties](https://www.japan-sword-making.com/) (Consulté le 02/04/2025)

²⁹⁰ “Although anybody - including non-Japanese - can own such an item, it has to remain in Japan under penalty of law”. G.Schiller, 2006

Traduction : “Bien que n'importe qui - y compris un non-japonais- puisse détenir un tel objet, il doit rester au Japon conformément à la loi”

²⁹¹ Quelques *shinsa*, organisés par la NTHK peuvent également s'organiser aux États-Unis.

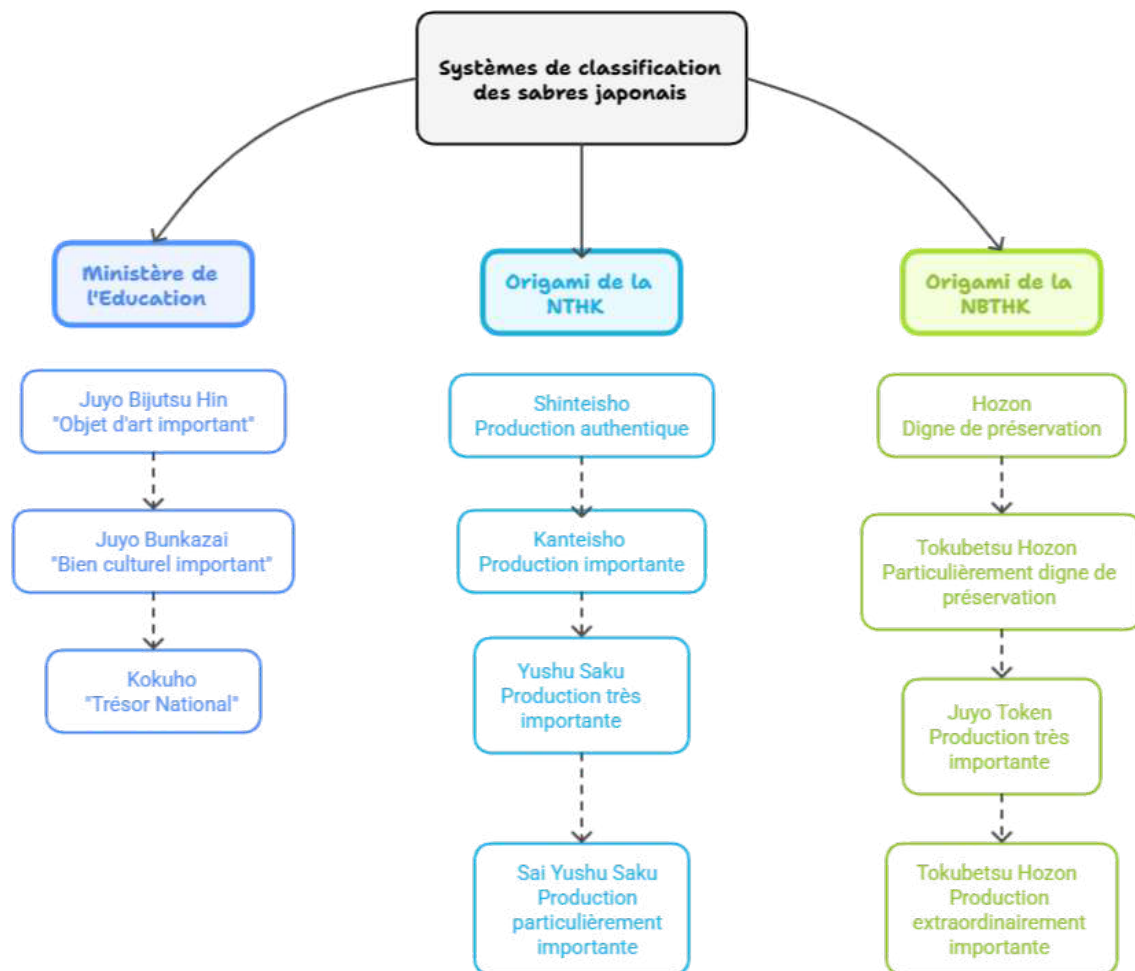


Image 88 : Schéma récapitulatif des différents statuts pouvant être accordé à un sabre japonais²⁹²

Naoyuki Kinoshita insiste sur ce double régime de protection des sabres japonais : “On pourrait dire que, depuis les 50 années qui ont suivi la guerre, la Société a œuvré pour préserver les sabres en liant ce système de pseudo-désignation au système étatique de désignation des biens culturels, en l’élargissant et en le renforçant, et en adaptant les sabres à ce système. Il n'existe peut-être aucun autre genre d'art protégé par un système de désignation aussi rigoureux.”²⁹³

C) Des normes d'exposition et d'observation

La protection du patrimoine au Japon s'accompagne de la mise en place de normes strictes concernant l'exposition et l'observation des sabres japonais. Ces normes incluent une codification précise de la présentation des sabres²⁹⁴, qui doivent être exposés sur des supports adaptés,

²⁹² Réalisé à partir des informations disponibles ici : [JAPANESE SWORD AUTHENTICATION PAPERS \(ORIGAMI\)](#)

²⁹³ Traduction par perplexity.ai.

Texte original : “one might say that over the 50 years since the war, the Society has striven to preserve swords by linking this pseudo-designation system to the state's system for designating cultural properties, by expanding and strengthening it, and by making swords adapt to it. There is perhaps no other genre of art protected by such a firm designation system.”

N.Kinoshita, 2001

²⁹⁴ Concernant l'exposition, j'ai contacté Yurie Halchak, travaillant aux Etats-Unis qui a répondu à ma question :

généralement recouverts d'un tissu blanc, idéalement en soie. Ils sont présentés de profil avec leur poignée systématiquement orientée vers la gauche et le tranchant vers le haut pour les montures d'*uchigatana* (sabre porté glissé dans la ceinture)²⁹⁵, afin d'éviter toute déformation. De plus, une luminosité suffisante est requise pour mettre en valeur les spécificités de l'acier, comme le *hamon* (ligne de trempe) et le *jigane* (motif sur la surface).



Image 89 : Exemple d'une exposition correspondant aux normes évoquées
Collection permanente du National Museum de Tôkyô, visité le 18/05/25

En matière d'observation, une étiquette stricte encadre les gestes à effectuer et à éviter lors de la manipulation des sabres (y compris pour tendre un sabre à quelqu'un, le prendre des mains de son interlocuteur, etc.). Il existe par ailleurs une chronologie d'observation permettant la juste appréciation d'un sabre en guidant le regard de l'observateur²⁹⁶. Cette chronologie précise et ces gestes codifiés sont impératifs lors des rassemblements spécialisés, qu'ils soient entre experts, amateurs ou collectionneurs. Laurent Milhau rapporte que le non-respect de ces règles (comme par exemple, poser une lame sur la manche d'un costume) peut entraîner l'exclusion immédiate des

Traduction : "Comment sont exposés les sabres aux Etats-Unis ? Est-ce qu'ils empruntent les codes d'exposition des musées des sabres Japonais ?"

- Ils suivent la méthode japonaise. [Le sabre] doit être sur son support [sous-entendu support de sabre]. Un tissu de soie blanche, la poignée vers la gauche. Le tranchant de la lame vers le haut, car sinon cela peut l'abîmer. La luminosité permet de mieux voir le hamon et le jigane (la ligne de trempe et les motifs de surface)."

²⁹⁵ Les lames seules peuvent éventuellement être placées avec le tranchant vers le bas si elles sont posées sur un support adapté.

Dans le cas de *tachi*, la monture est présentée comme elle était portée, c'est-à-dire tranchant vers le bas.

²⁹⁶ Généralement, l'observation commence par la monture. Une autorisation supplémentaire accordée par le propriétaire est nécessaire pour pouvoir apprécier la lame. On commence généralement par le *sugata*, la forme générale du sabre, avant de regarder le *hamon*, la ligne de trempe. Ensuite, c'est la couleur du *jigane* (l'acier) et les motifs du *jihada* (motifs de surface de l'acier) qui permettent de s'assurer d'une belle qualité de lame et de regarder les éventuels défauts. Enfin, on peut observer la soie de la lame ainsi que l'éventuelle signature.

participants²⁹⁷. Il s'agit donc d'un aspect qui n'est pas à négliger et reste rigoureusement appliqué aujourd'hui pour l'ensemble de la communauté d'amateurs de sabres (pas seulement au Japon).

Ces différentes normes d'appréciation sont bonnes à penser car elles impactent nécessairement la mise en exposition des sabres et questionnent la possibilité d'exposer des sabres dégradés. L'état de dégradation d'un objet, en particulier dans une approche ethnologique, n'est normalement pas rédhibitoire pour l'exposition (à condition qu'il soit stable et que son intégrité matérielle ne soit pas en danger). Il semble cependant que, selon les normes et conceptions japonaises, l'exposition des sabres japonais soit soumise à des prérequis en termes d'état de conservation²⁹⁸.

Il est ainsi possible de conclure que les musées japonais (au moins ceux qui sont spécialisés en sabres) n'exposent que des sabres en bon état, ce qui contraste fortement avec les pratiques muséales françaises où les sabres peuvent être exposés même si leur lame n'est pas polie ou si leur monture est endommagée. Cette différence reflète bien les approches distinctes du sabre, et suggère par ailleurs l'importance de la composante culturelle dans l'appréhension du patrimoine. Un contraste qui, comme nous allons le voir à présent, s'exprime de façon particulièrement saillante dans le cadre de la lame.

5.2. Le cas de la lame

A) Les enjeux de restauration de la lame

Historiquement et traditionnellement, la valeur de la lame d'un sabre japonais est considérablement supérieure à celle de sa monture, qui est renouvelable. Ce point est central dans la compréhension du sabre japonais car il permet de comprendre que c'est la lame qui fait l'identité du sabre : elle peut d'ailleurs parfois être nommée²⁹⁹ et l'on retrouve également certains sabres à l'origine de récits épiques ou contes populaires.

²⁹⁷ "Il est très inconvenant de prendre appui sur la manche de sa veste. L'impression est mauvaise ; certains, par ce geste, furent expulsés d'un cercle d'amateurs très sévères." L.Milhau, 1999

²⁹⁸ Lors de notre échange par mail, Yurie Halchak a répondu à ma question (traduction par perplexity.ai) : "Pensez-vous qu'il soit possible d'exposer un sabre qui n'a pas été récemment poli ?

- Si le musée souhaite l'exposer sans le polir, personne ne peut l'en empêcher, mais selon moi, cela ne devrait pas être fait. Je suis conservateur, et je ne le ferais pas."

²⁹⁹ Il s'agit du concept du *meitô*, littéralement "lame nommée" qui se développe au même moment que la reconnaissance du sabre comme œuvre d'art

La lame possède ainsi un statut particulier assez ambigu : elle est à la fois un objet et plus qu'un objet. On pourrait d'ailleurs la rapprocher du concept d'"objet-personne"³⁰⁰, discutée par Thierry Bonnot.³⁰¹

Historiquement, la fabrication de la lame nécessite une aide et une protection divines : historiquement, les artisans se purifiaient et priaient avant de commencer la fabrication. Certaines lames sont ainsi considérées comme des supports de la divinité, ce qui les relie directement au domaine spirituel³⁰², notamment au shintoïsme³⁰³.

Par ailleurs, la lame est également perçue comme la représentation matérielle de l'âme du samouraï³⁰⁴. En effet, toucher la lame d'un sabre revenait à toucher le samouraï lui-même dans ce qu'il a de plus personnel. Perçu comme une offense, un contact non consenti avec la lame ou le sabre porté pouvait mener à des duels mortels. Cela souligne l'importance culturelle et historique de la lame, sans commune mesure avec celle de la monture³⁰⁵.

³⁰⁰ La porosité de la frontière entre humain et non humain a été interrogée par la sociologue de l'art Nathalie Heinich en 1993. La notion d "agentivité", développée entre autres par Alfred Gell en 1998 y est rapprochée *a posteriori* par Janet Hoskins. En France, c'est Bruno Latour qui réactualise le débat en 2007.

"Il existe des gradations sur l'échelle des états, de sorte que les êtres peuvent être "plus ou moins" des personnes, selon leur nature et selon les circonstances. C'est ainsi que les humains sont plutôt plus des personnes que des choses et, parmi celles-ci, les tableaux de maîtres le sont plutôt plus que les chaises, sauf basculements toujours possibles » (N.Heinich, citée dans T.Bonnot, 2015)

« aucune science du social ne saurait exister si l'on ne commence pas par examiner avec sérieux la question des entités participant à l'action, même si cela doit nous amener à admettre des éléments que nous appellerons, faute de mieux, des non-humains » (B.Latour, cité dans T.Bonnot, 2015)

³⁰¹ T.Bonnot, 2015

³⁰² Le rapprochement du sabre avec le divin est illustré dans le *kojiki*, récit mythique fondateur du shintoïsme. Susanoo, dieu des tempêtes, défait le serpent à huit têtes *Yamata no Orochi* et trouve dans le corps du serpent l'épée légendaire *Ame-no-Murakumo-no-Tsurugi*. Il l'offre ensuite à sa sœur Amaterasu, divine ancêtre de l'Empereur du Japon. L'épée *Ame-no-Murakumo-no-Tsurugi*, aussi appelée *Kusanagi no Tsurugi*, est devenue l'une des trois regalia de l'empereur. Elle participe ainsi à justifier son ascendance divine.

³⁰³ À cet égard, il me semble important de mentionner la présence de lame de sabre comme support divin dans les temples, évoquée à plusieurs reprises, notamment par Louis Gonse.

"Les sabres les plus précieux sont conservés dans les temples, au Japon" (L.Gonse, 1898 : p.133)

On peut aussi lire :

"Les sabres japonais ont été, depuis longtemps, dédiés à des temples shintos où les lames elles-mêmes étaient considérées comme la manifestation physique des kami, esprits sacrés ou pouvoirs naturels révéés ou vénérés dans la croyance shinto. Les sabres ont également de fortes affiliations avec le bouddhisme [...]" G.Irvine, 2000

³⁰⁴ Tokugawa Ieyasu disait par ailleurs "Le sabre est l'âme du guerrier. S'il l'oublie ou le perd, on ne lui pardonnera pas." (cité par G.Irvine dans "Les armes et armures japonaises après 1600")

³⁰⁵ Cependant, cette perception évolue avec l'appréciation croissante des montures, particulièrement raffinées à la période Edo. Aujourd'hui, les plus beaux exemples de montures sont également conservés, et certains collectionneurs s'y intéressent même davantage qu'à la lame (ou à des pièces spécifiques de la monture). C'est une approche qui reste encore minoritaire et qui concerne, à ma connaissance, surtout les collectionneurs étrangers.

Comme je l'ai évoqué brièvement lors de la présentation de la lame, sa restauration est traditionnellement confiée au *togishi*, le maître polisseur. Des experts comme Yurie Halchak³⁰⁶ et Ford Hallam³⁰⁷ soulignent que seule une personne formée spécifiquement au Japon est habilitée à restaurer une lame de sabre japonais. Laurent Milhau, ayant suivi cette formation au Japon, met en garde dans son livre contre les pratiques de polissage amateur qui entraîne de nombreux dommages irréversibles sur la lame de sabre³⁰⁸.

C'est un point assez important que je prends le temps de développer parce que l'ensemble de ces considérations participe à faire de la restauration des lames un sujet de tension. D'ailleurs, les musées et institutions culturelles non japonaises tendent à tout mettre en œuvre pour éviter de devoir penser à une restauration, extrêmement complexe en l'absence d'alternative satisfaisante au polissage traditionnel. Celle-ci rend difficile le fait d'envisager la restauration d'une lame en-dehors du Japon ou sans une collaboration avec un *togishi*. Les problématiques de dégradations de la lame ne peuvent se résoudre autrement qu'en envoyant les lames les plus dégradées à des polisseurs japonais³⁰⁹. Cela pourrait être un point intéressant à développer, notamment dans le cas d'une lame seule.

Cette considération particulière de la lame dans son milieu culturel d'origine diffère grandement du point de vue que l'on adopte dans les institutions muséales en France. En effet, on ne dresse pas la même hiérarchie des différents éléments constitutifs du sabre, considéré comme un ensemble dont chaque partie revêt la même importance. Cela est notamment lié au fait que le sabre n'est pas significatif des mêmes choses. S'il semble logique que l'appréhension du sabre soit différenciée entre le Japon et la France, cet écart pose beaucoup de questions dans le cas d'un traitement de

³⁰⁶ Dans notre échange de mail du 25/02/24, Yurie Halchak me dit notamment (Trad. perplexity.ai) :

“ Vous avez contacté plusieurs forgerons et restaurateurs, mais le sabre constitue un domaine très spécifique. Les métallurgistes généralistes et les restaurateurs professionnels ne savent pas comment le restaurer. [...] Il existe plusieurs niveaux de restauration. Le plus courant consiste principalement en un polissage. Cette opération, à elle seule, requiert l'intervention d'un spécialiste extrêmement qualifié. Le choix du polisseur dépend de la qualité du sabre. [...] La restauration des sabres japonais doit impérativement être réalisée au Japon, par la personne adéquate, en adéquation avec la qualité de la lame.”

³⁰⁷ “ la restauration correcte (rendre à l'artéfact une condition proche de la sienne lorsqu'il était utilisé) impliquerait les compétence d'au moins trois, probablement quatre, artisans spécialisés entièrement formés au Japon. Il s'agirait du polisseur de lame, d'un tresseur de poignée, d'un artiste laqueur pour réparer le fourreau, et d'un métallurgiste pour recréer le *kabuto-gane* manquant” (en réponse à mon mail, 07/02/24)

³⁰⁸ “Ce travail est un métier à part entière qui ne supporte pas la médiocrité. J'ai très souvent vu des sabres gravement endommagés par des amateurs du polissage. [...] L'ignorance pousse parfois des amateurs souvent sincères à commettre des erreurs irréparables. Il est aisé d'enlever du métal mais il est impossible d'en remettre. [...] Le polissage des lames de sabres japonais est une spécialité qui s'apprend auprès d'un maître ; l'enseignement doit être confirmé par des maîtres. L'approche de l'autodidacte [...] est sans doute honorable mais le soutien d'un maître lui manquera toujours. De grâce, messieurs les amateurs, ne vous attaquez pas à des objets si précieux !” L.Milhau, 1999 : p.13

³⁰⁹ Echange avec Linsly Boyer (traduction) : “[...] notre approche serait d'envoyer les lames les plus dégradées au Japon afin qu'elles y soient traitées et de continuer à surveiller le reste. La surface en acier est tellement nuancée et un bon polissage tellement complexe [...] le polissage doit être évité autant que possible. [...] Le polissage (particulièrement par quelqu'un qui n'est pas spécialiste) peut réduire ou supprimer l'impact de ces éléments, affectant irrémédiablement l'apparence (et la valeur) de l'objet.”

restauration, et ont conduit à la prise de décision de ne pas intervenir sur la lame, compte tenu de sa signification historique et culturelle, ainsi que de l'objectif initial d'un traitement de stabilisation.

B) Le choix d'une non-intervention de la lame

L'une des premières décisions a été de ne pas intervenir sur la lame : bien que j'aie évoqué la lame dans la description de l'objet et le constat d'état, je n'ai pas réalisé d'intervention sur elle. Comme j'ai pu le mentionner dans la proposition de traitement, ce choix a été effectué parce qu'il était possible. En effet, les dégradations, limitées à la surface, sont stables.

Cependant, par souci d'exhaustivité, j'ai tout de même échangé avec des spécialistes du métal, notamment Jacques Rebière³¹⁰, afin de discuter des différents traitements qui auraient pu être envisageables dans le cadre d'un niveau d'intervention supérieur.

Le retrait des dépôts de la lame au solvant aurait ainsi pu être proposé. Cependant, cette éventualité pose plusieurs problèmes :

- Il est **complexe de distinguer les dépôts accidentels** (à retirer), **de ceux provenant d'interventions délibérées**, qui constituent ainsi des témoins des interventions successives menées sur l'objet. Par exemple, les résidus graisseux observés sur la lame pourraient être le résultat d'une intervention de conservation préventive des armes blanches au début du XXe siècle, ou bien constituer une preuve matérielle de la tradition japonaise d'huilage des lames. Sans informations précises sur les interventions passées, leur chronologie, et l'impossibilité de dater avec précision chacun des dépôts, il est compliqué de définir leur caractère historique et déterminer s'ils peuvent éventuellement constituer des témoignages. Il y a ainsi une très large part d'interprétation dans le choix du retrait.
- Le retrait d'un ancien dépôt sur une surface métallique entraîne la **mise à nu du métal, augmentant ainsi sa fragilité et sa réactivité à l'environnement**. Afin de palier à cela, une nouvelle couche de protection est généralement appliquée afin d'éviter la corrosion³¹¹. Or, cela constitue, de fait, une intervention plus lourde, une restauration plus interventionniste non conforme au traitement minimaliste souhaité par le musée.
- Par ailleurs, toute opération de retrait est **irréversible** à l'image des interventions de nettoyage : une fois la matière retirée, elle ne peut pas être remise ou restaurée.

³¹⁰ Entretien *in vivo* devant l'objet le 12 février 2024 et entretien en visio le 5 mars 2025

³¹¹ C'est ce qui a été effectué pour la restauration du sabre *tachi* du musée Guimet. On peut notamment lire "l'ensemble du sabre a été protégé à la cire microcristalline très diluée (white spirit) passée au pinceau" A.Jacquin, 2007

(trad.) "Afin de créer une barrière contre l'atmosphère, et ainsi prévenir l'aggravation du ternissement et de la corrosion, la majorité des objets métalliques sont recouverts d'une couche [de protection]." C.Pearson, 1988

(trad.) "Une barrière finale contre l'humidité doit être appliquée sur la surface de la plupart des artefacts en fer afin d'empêcher l'humidité de pénétrer dans l'objet et favoriser ainsi la corrosion." B.A. Rogers, 2004

(trad.) "Des couches de protection sont souvent appliquées sur les objets en métal afin de prévenir ou de limiter les risques de corrosion liés à une humidité élevée, une manipulation fréquente, la pollution atmosphérique, et réduire la nécessité d'un nettoyage agressif comme un polissage." NPS Museum Handbook, 2002

- En outre, la **réversibilité de certains produits de protection du métal** (qu'il s'agisse des cires ou des laques³¹²) est questionnée³¹³. Cet aspect, qu'il est nécessaire de prendre en compte, rendrait l'intervention encore plus risquée. Par ailleurs, leur efficacité est aussi discutée.
- La **toxicité des produits** appliqués, mais surtout des solvants permettant de les retirer est à prendre en compte.

En résumé, le simple retrait des dépôts mentionnés dans le constat d'état nécessiterait deux interventions dont la réversibilité pose question. Par ailleurs, dans l'état actuel des connaissances sur l'objet, il s'agirait d'un traitement comportant une grande part d'interprétation lié au manque d'informations disponibles concernant la nature et la date des dépôts.

L'analyse de ces différents éléments font que le rapport risque/ bénéfice est assez négatif pour un objectif essentiellement esthétique : le retrait des dépôts jaunis pour retrouver l'aspect immaculé de la lame du sabre.

Or, même si je parle ici principalement de la lame, ce sont des constats qui s'appliquent aussi aux pièces métalliques de la monture. Pour ces dernières, le risque lié au retrait est encore plus important en raison de la présence probable d'une patine artificielle. Il s'agit par ailleurs d'une patine extrêmement fine, de l'ordre de quelques dixièmes de millimètres, sensible à l'abrasion et qui rend l'utilisation de solvant plus risqué³¹⁴.

5.3. Pour une proposition de traitement alternative

La mise en évidence des conceptions japonaises des sabres et de leur conservation pourraient sembler en décalage avec le présent projet de restauration. Pour autant, ce pas de côté vient nourrir l'impact certain du regard culturel sur la manière d'envisager la restauration de l'objet³¹⁵.

³¹² Les cires et les laques apparaissent régulièrement comme les types de produit les plus utilisés en surface de protection. Voir : [CCI Note 9/3](#) et [NPS Museum Handbook - Appendix O](#) : 10 (consultés en mai 2025)

³¹³ Par exemple :

" Au cours des deux dernières décennies, des tentatives ont été faites pour retirer des revêtements en cire avec des succès variables [...] L'étude de cas ci-dessus met en lumière les problèmes de réversibilité qui peuvent être rencontrés lorsque des objets ont été enduits de cire. Bien que la littérature technique indique que les deux cires devraient être solubles dans le toluène à température ambiante, le test d'immersion initial utilisant ce solvant a entraîné des complications imprévues. [...] il faut également tenir compte du fait que la solubilité apparente d'une cire peut varier en fonction de la manière dont le solvant est appliqué" [D.L Moffett](#), 1996 (trad. DeepL)

³¹⁴ Le CCI met d'ailleurs en garde contre le traitement du métal artificiellement patiné

"Lors du nettoyage d'un objet en cuivre, la première question à se poser est de savoir s'il doit ou non présenter un aspect poli. [...] D'autres objets [...] ont pu être patinés artificiellement lors de leur fabrication. [...] Le polissage, ou même un simple nettoyage avec un solvant, pourrait enlever ce vernis sur les parties en relief, défigurant ainsi la pièce. La patine des bronzes orientaux est particulièrement recherchée et ne doit jamais être polie." (trad. perplexity.ai)

³¹⁵ Ce questionnement n'est pas spécifique au sabre japonais et se retrouve régulièrement dans le patrimoine extra-occidental.

Afin de mieux le mettre en évidence, j'ai tenté d'explorer une hypothèse contrefactuelle³¹⁶ : quelle proposition de traitement aurait pu être retenue par une institution muséale souhaitant procéder à une restauration traditionnelle ?

A) Une hypothèse contrefactuelle

À la lumière des recherches et de l'enquête menées, une proposition de traitement plus proche des considérations japonaises pourrait être envisagée. Cette approche, plus interventionniste, ferait ainsi appel à des pratiques japonaises et mobiliserait plusieurs artisans spécialisés, suivant le conseil des experts interrogés³¹⁷. Cette approche pourrait reposer sur les interventions suivantes.

Concernant la lame :

- Retrait des dépôts de la lame et réalisation d'un estampage documentaire *oshigata*³¹⁸
- Appel à un *togishi* pour réaliser le polissage complet de la lame
- Appel à un *sayashi* pour réaliser un *shirasaya* sur mesure

Concernant la poignée :

- En fonction de la décision du musée, réintégration des lacunes en soie teintée naturellement ou dépôt de l'ancien tressage afin d'en réaliser un nouveau (appel à un *tsukamakishi*)
- Création d'un *kabuto gane*, d'un *kozuka* et d'un *uragawara* sur mesure

Concernant le fourreau :

- Une discussion pourrait avoir lieu sur l'intérêt patrimonial du fourreau. Ainsi, un démontage afin de ne conserver que la lame pourrait être envisagé.
- Dans le cas de la conservation de la monture, un *tsunagi* (réplique en bois de la lame) devrait être réalisée par un artisan spécialisé afin de garantir une conservation optimale
- Pour remédier à l'aspect de surface, un échange approfondi avec un artisan laqueur devrait permettre de réfléchir aux comblements de lacune et limiter la gêne esthétique qu'elles occasionnent. Un traitement de stabilisation peut être envisageable, en fonction de la préférence de l'institution : elle se fera en *urushi-gatame* ou *suri-urushi*³¹⁹ selon l'importance de la dégradation de surface déterminée par des analyses plus poussées (stratigraphie, photographies MEB etc.). Dans le cas d'une harmonisation visuelle souhaitée par le musée, le fourreau pourrait être confié à un *sayashi* pour des comblements à la laque.

³¹⁶ L'objectif de cette proposition hypothétique est de mettre en évidence les points de tension exprimés en termes de restauration.

³¹⁷ Notamment Ford Hallam et Yurie Halchak, précédemment cités

³¹⁸ "Le domaine des *oshigata* est vaste puisqu'il s'applique aux sabres, aux *tsubas*, aux pierres à encre [...] *L'oshigata* des lames se compose de l'empreinte de la soie (*oshigata* de *nakago*) et de l'empreinte de la lame (*zenshin-oshigata*). *L'oshigata*, empreinte sèche de la soie des lames est un exercice auquel chaque collectionneur devrait se soumettre. Elle facilite l'identification des signatures et fait apparaître des différences de consistance dans la rouille qui peuvent être déterminantes. [...]" L.Milhau, 1999 : 84

³¹⁹ Thei, J., Rivers, S., Taylor, A. C. (2016)

- Retrait des résidus de vernis sur les éléments métalliques. Discussion avec le musée d'une potentielle ré application de patine artificielle afin d'homogénéiser les éléments métalliques (en collaboration avec un métallurgiste spécialisé), ou d'une nouvelle couche de protection pour protéger le métal mis à nu.

Concernant la proposition mentionnée ici, on remarque assez rapidement que cette approche soulève des contraintes importantes si elle est réalisée en France. La réalisation d'un *tsunagi* ou d'un nouveau fourreau nécessiterait des connaissances spécifiques et un budget conséquent (Ford Hallam estime le coût d'une restauration complète autour de 3500 € pour cet ensemble dont il estime la valeur marchande à 1 500 €. Une opération "peu rentable" à son avis³²⁰). En plus des questions éthiques (par rapport à la déontologie contemporaine de la conservation-restauration du patrimoine) qu'un tel traitement soulève, cette proposition semble difficilement applicable dans un contexte muséal français aux ressources limitées.

En résumé, bien que cette approche soit idéale pour valoriser le sabre dans son contexte culturel d'origine, elle est complexe à mettre en œuvre dans un musée français. Elle illustre toutefois l'importance de réfléchir aux spécificités culturelles et matérielles des objets lors de leur restauration et conservation.

B) Critique d'une approche interventionniste

Au regard de cette hypothèse de traitement plus interventionniste, inspirée des pratiques japonaises, il me paraît cependant essentiel de s'interroger sur la pertinence d'une telle approche. Plusieurs arguments doivent être pris en compte, au regard de la situation actuelle de l'objet.

Tout d'abord, un traitement japonais pourrait constituer un contre-sens vis-à-vis de la biographie de ce *wakizashi*. En effet, celui-ci est actuellement en France et y est conservé depuis plus d'un siècle. Ayant transité par des collectionneurs privés avant d'intégrer une institution muséale, son parcours est significatif d'une période très spécifique. En tant qu'objet patrimonial, il est donc représentatif du Japon, mais aussi des échanges culturels et commerciaux entre le Japon et la France, ainsi que de la circulation des objets japonais durant le japonisme. Ainsi, restaurer ce sabre selon les seules normes japonaises reviendrait à nier une partie de son histoire et son identité d'objet franco-japonais.

Par ailleurs, la réalisation d'un traitement aussi interventionniste pose des limites pratiques. Certaines interventions, comme la fabrication d'un *shirasaya*, le polissage de la lame ou le comblement des lacunes à l'*urushi*, nécessitent un savoir-faire spécifique dont la maîtrise prend plusieurs années et relève de l'expertise d'artisans spécialisés³²¹

³²⁰ Mail de réponse daté de février 2024.

³²¹ Ainsi, sur l'ensemble de la proposition formulée, j'aurais seulement pu réaliser le retrait du vernis et éventuellement le comblement des lacunes (à condition d'avoir la possibilité d'échanger avec un artisan laqueur s'il devait se faire à la laque). Une alternative photographique à l'*oshigata* aurait pu également être envisagé, tout comme une mise en teinte réversible des métaux

La proposition interventionniste induite par l'hypothèse contrefactuelle soulève par ailleurs des questionnements qui ne sont pas spécifiques à cet objet mais que l'on rencontre plus généralement dans le cadre de la restauration de patrimoines éloignés³²², et plus notamment quand il en existe des traditions de conservation et de restauration différentes et parfois incompatibles avec le domaine de la conservation-restauration tel qu'il s'est développé en France³²³.

Parmi eux :

- On peut se demander si **l'objet** demeure **japonais** ou s'il est devenu un **hybride franco-japonais**. L'état de référence retenu suppose la seconde option. Il privilégie le respect du parcours significatif de l'objet en dehors du Japon. On considère ainsi ce *wakizashi* comme étant japonais par sa production, sa signification culturelle et ses matériaux, et français dans sa situation actuelle et dans son statut patrimonial.
- Ce questionnement en amène un deuxième : celui de **l'authenticité d'un "traitement japonais"** s'il est réalisé par une personne non japonaise³²⁴. Cela rejoint finalement la question de légitimité régulièrement soulevée pour le patrimoine extra-européen : **tout le monde est-il légitime à restaurer n'importe quel patrimoine** ? Cette question se pose d'autant plus lorsque l'objet à restaurer est représentatif d'une culture donnée, ou encore lorsqu'il est imprégné d'une composante spirituelle, ce qui est le cas du sabre.
- Enfin, **est-il réellement souhaitable que le patrimoine d'un pays soit systématiquement conservé et restauré selon les pratiques du pays / de la communauté d'origine** ? En d'autres mots, faudrait-il que l'intégralité des sabres japonais soit restaurée à la manière japonaise ? Il

³²²Assez récemment, le Musée d'Ethnographie de Genève a par exemple questionné la restauration des deux mâts totems emblématiques créés par le peuple Ts'msyen (Alaska) et conservés dans les collections. "Aujourd'hui, la question de la conservation et de l'avenir de ces deux mâts-totems réunit autour d'eux des personnes pour lesquelles ils ont de l'importance. Les descendant-e-s du sculpteur Sm'oogyit Niishluut – chef Sidney Campbell et les membres de la famille du donateur Georges Barbey se rencontrent et découvrent leur attachement respectif à ces objets. Des liens se tissent en défrichant l'histoire de ces deux mâts-totems et le sens qu'ils ont pour chacune et chacun." Lucie Monot, MEG. Disponible à l'adresse : <https://colonialgeneva.ch/3.4> Consulté le 01/07/25

³²³ C'est un questionnement qui concerne particulièrement les patrimoines pour lesquels la conception même de l'objet et/ou du patrimoine diffère de la nôtre, qui est plus statique et qui prend historiquement peu (voire pas) en compte les dimensions immatérielles qui entourent les objets. On peut par exemple lire : "Accorder la prise en compte de la part immatérielle des objets océaniques, dont il est impossible de nier l'existence, et l'éthique de conservation-restauration d'un musée paraît impossible. Les institutions conservant de l'art océanique ne peuvent plus entièrement ignorer les cultures du Pacifique, leurs spécificités et leurs demandes, mais se doivent également de sauvegarder au mieux les objets et de les exposer au plus grand nombre. Cette dualité éthique paraît difficilement conciliable." Bruel Elisa, "[Patrimoine culturel immatériel et art océanique dans les musées](#)" [mémoire] Ecole du Louvre, Paris (2022). Consulté le 01/07/2025

³²⁴ Les objets japonais ayant un statut particulier ou étant reconnus pour leur qualité exceptionnelle sont d'ailleurs restaurés par des Japonais. Concernant les sabres, Yurie Halchak m'a bien précisé que les lames de qualités doivent être restaurées au Japon, et non pas par des *togishi* installés à l'étranger. Le domaine des sabres japonais est extrêmement spécifique et les personnes référentes restent presque exclusivement des Japonais. Il est difficile de dire si cela est uniquement une conséquence d'une formation plus qualitative et d'un accès beaucoup plus direct aux publications spécialisées ou s'il existe encore une méfiance vis-à-vis des étrangers. Il est par exemple extrêmement difficile de trouver un maître acceptant de prendre un étranger comme disciple. Il s'agit d'un point de réflexion intéressant à développer dans un cadre plus large.

faut considérer par exemple que certaines pratiques japonaises impliquent le remplacement des éléments dégradés, ce qui peut entraîner la disparition d'éléments originaux. Par ailleurs, dans le cas des laques, l'impossibilité de définir visuellement les zones restaurées de la matérialité originelle peut également questionner. À l'inverse, les approches occidentales ont parfois permis de préserver des témoignages matériels qui auraient été perdus en cas d'application des normes japonaises. Leur adoption systématique n'est donc peut-être pas souhaitable, et devrait plutôt s'envisager au cas par cas.

Ces observations renvoient à des débats théoriques et philosophiques liés à l'authenticité³²⁵ que je ne développerai pas plus dans le cadre de ce mémoire mais qu'il me semble néanmoins important d'évoquer. Ces réflexions, qui ont jalonné mon étude, suggèrent finalement que la restauration des sabres japonais dans un contexte occidental nécessite aussi la prise en compte de leurs spécificités culturelles et historiques. Elles soulignent également la pertinence d'adopter une approche nuancée et interculturelle pour répondre aux enjeux complexes posés par ces objets patrimoniaux.

C) Une conservation-restauration hybride pour un objet hybride

Ce constat m'a poussée à rechercher une proposition intermédiaire entre la restauration telle qu'on pourrait l'effectuer au Japon et la restauration telle qu'on a tendance à l'effectuer en France, sur le patrimoine extra-européen³²⁶. Cette discussion, régulièrement menée lors de traitements d'objets franco-japonais³²⁷ soulève plusieurs questions : comment mettre en œuvre une collaboration utile avec des professionnels japonais ? Quels en seraient les limites et aboutissements concrets ? Ces questions, qui prolongent l'hypothèse contrefactuelle examinée dans ce chapitre, sont heuristiques. Elles permettent d'interroger et de mettre en perspective les difficultés rencontrées, mais aussi d'encourager la recherche de ressources spécifiques et ciblées qui peuvent être mobilisées pour améliorer les méthodes de conservation-restauration d'une typologie d'objet donnée.

Un exemple concret : la dissociation lame / monture

À l'époque où les sabres étaient utilisés au Japon, les samouraïs de haut rang en possédaient plusieurs. Ils avaient également différentes montures pour une même lame. Particulièrement attentifs à leur état, ils ont mis en place de nombreuses règles de conservation encore utilisées aujourd'hui. Parmi elles, la conservation dissociée de la lame et du fourreau. En effet, la lame, extrêmement sensible à l'humidité relative et considérée comme l'élément le plus important du sabre, était conservée dans un fourreau de bois blanc (en magnolia) : le *shirasaya*. Sur le fourreau

³²⁵ Voir "Philosophie(s) de la restauration" par Jean-Pierre Cometti. Disponible en ligne à l'adresse : ["Philosophie\(s\) de la restauration", par Jean-Pierre Cometti \(02.2015\) | Semin'R](#)

³²⁶ Un entre-deux aurait par exemple pu être décidé par le parti pris d'une restauration illusionniste. Celle-ci aurait ainsi nécessité l'apprentissage de certaines techniques artisanales (notamment celle du tressage *jabara-ito*). Un tel choix aurait permis de mêler certains savoir-faire artisanaux aux savoir-faire de la restauration afin de parvenir à un résultat satisfaisant. Cela aurait été l'occasion d'expérimenter concrètement l'aspect de patrimoine immatériel (incarné par l'artisanat) qui fait entièrement partie de la composante patrimoniale du sabre au Japon.

³²⁷ Voir A.Jacquin (2001), S.Lee (2015), S.Rivers (2005), J.Thei (2016), J.L.Williams (2008)

étaient notées les informations concernant la lame : c'est le *sayagaki*. Lorsque la lame n'était pas utilisée ou qu'elle était montée, les autres *koshirae* étaient assemblés sur des lames de bois appelées *tsunagi*³²⁸.



Image 90 : Exemple d'une lame conservée dans un shirasaya
Sabre et fourreau, 1590-1615 (production), Tsunahiro de Soshu. Numéro d'accès : M.356:1 to 3-1940. ©V&A



Image 91 : Exemple de l'exposition d'une lame dans son *shirasaya* et de sa monture avec *tsunagi*.
Sabre et fourreau, 1590-1615 (production), Tsunahiro de Soshu. Numéro d'accès : M.356:1 to 3-1940. ©V&A

³²⁸ C.Sinclair

Les *tsunagi*, tout comme les *shirasaya*, sont fabriqués par des artisans spécialisés. Le *tsunagi* correspond en fait à une réplique en bois d'une lame existante qui s'adapte parfaitement à la monture.

Le fait de dissocier la lame de la monture est donc une pratique historique au Japon, mais elle peut s'adapter au contexte muséal. En effet, cela permettrait de pallier les différences de sensibilités et de risques. Comme je l'ai dit, le métal doit se conserver à un niveau de HR beaucoup plus bas que pour les matériaux organiques, et notamment de la laque. Par ailleurs, l'acier est l'un des métaux les moins nobles, et incidemment les plus sensibles à la corrosion³²⁹.

Il est possible d'envisager de démonter le *wakizashi* et de conserver d'un côté la lame et de l'autre la monture. La réalisation d'un *tsunagi* demandant des connaissances spécifiques, il faudrait faire appel à un artisan pour la réaliser, à l'image d'un *shirasaya*. Cela implique un coût important (sans compter la nécessité probable d'envoyer le *wakizashi* au Japon pour la prise de mesures précises et l'ajustement). En résumé, c'est une opération qui ne s'adapte pas vraiment au contexte muséal dont les ressources sont limitées. Il peut cependant arriver que les sabres soient légués ou donnés au musée avec leur fourreau de conservation (*shirasaya*). Linsly Boyer, restauratrice au MFA, m'a ainsi partagé que les sabres, lorsqu'ils avaient leur *shirasaya*, étaient préférablement conservés dans ces derniers³³⁰.

Cependant, on peut envisager une approche qui s'en inspire : conserver le sabre démonté, avec d'un côté les éléments métalliques (lame, tsuba, seppa, fuchi) et de l'autre les éléments en matériaux organiques. Cela permettrait en effet de dissocier les conditions de conservation afin de mieux les adapter à chacune des pièces. Il serait ainsi possible de conserver le métal à une HR autour de 30%. Le métal n'étant par ailleurs pas sensible aux infestations ou à la luminosité, l'espace pourrait entièrement se dédier au maintien d'une HR basse.

Cette proposition comporte cependant des inconvénients : elle augmente les risques de dissociation des éléments de l'objet, et nécessite deux environnements de conservation aux conditions environnementales distinctes. Ainsi, il serait nécessaire de prévoir une documentation avancée de l'objet (avec une description complète et des photographies) et le marquage de tous ses éléments constitutifs. S'il est difficile de consacrer une pièce spéciale pour la conservation du métal, il peut être envisageable de prévoir des armoires hermétiques au sein de la réserve Asie. La HR pourrait ainsi être contrôlée sur un plus petit espace sans compromettre l'organisation des réserves par zones géographiques (et non par typologie d'objet ou matériaux constitutifs). Par ailleurs, une armoire transparente pourrait permettre de vérifier l'absence de corrosion sans avoir besoin de l'ouvrir.

³²⁹ Voir : [Caring for metal objects](#) - Preventive Conservation Guidelines for collections Canada.

Tableau 1 "Métaux communs classés sur la série galvanique déterminée en utilisant de l'eau de mer"

Consulté en mars 2025.

³³⁰ Contactée via le forum AIC puis par mail en décembre 2024 (trad.) : "Nous avons en effet quelques lames qui sont conservées dans des fourreaux en carton bleu d'archivage, mais ce n'est pas l'idéal [...] La plupart des lames sont entrées dans la collection il y a plusieurs décennies, nous n'avons donc pas eu besoin d'acquérir un nouveau *shirasaya* depuis quelques temps."

En résumé, bien que cette proposition soit la meilleure en termes de conservation des matériaux, elle nécessite de nombreuses heures de travail supplémentaires, mais aussi un investissement budgétaire pour prévoir des espaces réservés au métal. Il s'agit donc d'une proposition idéale qui peut ne pas être adaptée à la réalité du mqB-JC. A défaut, il est possible de conserver l'ensemble de l'objet à un HR de 40 – 50 % malgré les risques que cela comporte à la fois pour le métal et pour la laque. Dans ce cas, il est nécessaire de réaliser des veilles sanitaires régulières afin de vérifier l'absence de dégradations.

Au-delà de cette proposition concrète, et pour reprendre sur les enjeux d'une restauration hybride, la question de l'utilisation des savoir-faire artisanaux dans le domaine de la restauration se pose beaucoup dans le cas de patrimoines ethnographiques. Pour certains objets, le savoir-faire artisanal guide la restauration en contribuant à mieux comprendre l'objet, et donc à adapter le traitement envisagé. La documentation réalisée lors de l'apprentissage de ces savoir-faire et des échanges qui en découlent permet en outre de participer à la conservation de la composante immatérielle d'un objet donné (techniques de mise en oeuvre, éventuels rituels accompagnant la production, manière dont les personnes qui créent ces objets les appréhendent, etc.). Ces éléments constituent un nuage immatériel qu'une bonne documentation permet de rattacher à l'objet d'étude, et qui peut être mis en valeur via l'exposition ou des ateliers de médiation. La restauration du patrimoine immatériel demeure au centre des réflexions actuelles menées sur la restauration. Conserver quelque chose qui ne s'incarne pas dans une matière, mais qui est susceptible d'être modifié à chaque occurrence (ou chaque interprétation), fait repenser le rôle de la conservation-restauration. Il apparaît ainsi que le domaine de la restauration est un domaine permettant de ré-insuffler ces savoir-faire dans l'objet, mais aussi de participer à leur définition, identification, et documentation. L'acte de restauration peut ainsi être envisagé comme un acte de ré-installation, permettant d'intégrer ces différentes composantes immatérielles au sein des institutions muséales, à des degrés plus ou moins élevés.

Dans de nombreux cas (notamment pour la patrimoine extra-européen), l'absence d'une bonne connaissance des matériaux ou des méthodes d'assemblage, rend préférable de ne pas intervenir et de privilégier la conservation préventive qui modifie l'environnement de l'objet plutôt que l'objet lui-même. Il est aussi possible d'investir dans la formation et la sensibilisation des salariés du musée appelés à manipuler l'objet³³¹ pour écarter tout risque de traitement inadapté. Cela a été l'un des axes majeurs du développement de ma proposition de traitement, qui s'est attaché à retrouver des gestes traditionnels et à identifier la typologie spécifique de ce sabre. Ces aspects, bien que non directement impliqués dans un traitement concret, participent tout de même à la conservation de cette composante immatérielle. Il me semble que l'adoption, par le personnel muséal, de gestes de manipulation ou de conservation traditionnels peut permettre d'ajouter encore davantage de sens à la conservation-restauration du patrimoine. Elle permettrait en outre de dépasser la question de

³³¹Un exemple d'une formation spécifique dans le cadre de la gestion d'une collection de sabres japonais m'a été donné par Linsly Boyer (MFA) : "Nous changeons effectivement l'huile chaque fois que nous examinons une lame (comme nous y avons été formés par nos consultants Japonais) et nous n'avons eu aucun problème. Nous limitons l'exposition des lames nues à des périodes de 6 mois afin de réduire les risques d'apparition de corrosion."

l'appropriation culturelle, tout en continuant à faire "vivre" certains objets (à les activer) même lorsqu'ils sont en réserve.

Les mises en parallèle des pratiques de restauration entre la France et le Japon sont relativement rares, mais elles se réactualisent régulièrement lors du traitement d'un objet japonais ou constitué de matériaux omniprésents dans le patrimoine japonais. Par exemple, lors de restauration de laques, la question de l'utilisation d'*urushi* (telle qu'elle est pratiquée au Japon) comme matériau de restauration se repose constamment. L'issue dépendant principalement d'une part de la déontologie nationale de la restauration, mais aussi et surtout, de l'expérience du restaurateur. Ainsi, même si l'utilisation d'*urushi* s'avère l'option la plus compatible chimiquement et celle sur laquelle on a le plus de recul, la plupart des restaurateurs n'ayant pas de formation spécifique préfèrent ne pas y avoir recours. Ces questionnements et limites sont également valables pour d'autres matériaux (la céramique par exemple), dont l'acier d'une lame de sabre.

Conclusion

L'étude menée sur ce *wakizashi* du Musée du quai Branly – Jacques Chirac a permis de prendre la mesure de sa grande complexité. Porteur d'identités multiples et d'une histoire faite de circulations, de réappropriations et de transformations, il a constitué un sujet d'exploration privilégié pour interroger le croisement de deux visions patrimoniales distinctes. Un tel objet composite et hybride nécessite d'adopter une approche véritablement interculturelle.

Ainsi, la réflexion de la restauration d'un sabre japonais en France ne se limite pas aux questionnements techniques que suppose une intervention, mais exige en plus une réflexion plus approfondie sur la nature de ce patrimoine, la transmission des savoirs qu'il incarne et la place de l'objet dans la société contemporaine (en France et au Japon).

Très rapidement, la différence du concept de patrimoine entre la France et le Japon s'est imposée comme une source de questionnements majeurs ayant constitué le fil directeur de mon étude et de ma réflexion. La mise en dialogue de ces deux modèles patrimoniaux distincts m'a permis d'élargir mon regard et de m'intéresser à des pratiques alternatives, aussi bien pour la réflexion de la restauration que pour la méthodologie adoptée pour l'étude.

Le dialogue entre ces deux modèles patrimoniaux s'est incarné dans la méthodologie adoptée au fil de ce mémoire. L'analyse scientifique de la matérialité de ce *wakizashi* m'a permis de poser les bases de la réflexion d'un traitement. Elle a aussi permis de mettre en évidence les limites des matériaux de restauration standards en Occident, et plus particulièrement pour des matériaux issus d'autres cultures.

Les nombreuses impasses de réflexion, l'échec des tests effectués, et la difficulté de trouver des interlocuteurs spécialisés ont souligné combien la restauration de ce type d'objet exige une remise en question constante des certitudes, ainsi qu'une adaptation perpétuelle, se nourrissant de l'exploration de méthodes alternatives.

La démarche scientifique et expérimentale nécessaire à la réflexion d'un traitement s'est naturellement enrichie par une enquête anthropologique, attentive à la biographie de l'objet, à ses usages successifs, et à la diversité des regards portés sur lui. Les échanges avec les différents acteurs impliqués dans l'étude des sabres japonais (artisans, experts, collectionneurs, institutions muséales) ont permis de saisir la pluralité des regards adressés au sabre, la multiplication de ses statuts successifs et/ou simultanés, et l'importance de la transmission orale et gestuelle dans la compréhension des savoir-faire incarnés en lui.

Cette enquête m'a également permis de me rendre compte de la différence marquée du concept de pérennité entre la France et le Japon. En effet, en France, la pérennité patrimoniale s'enracine dans une continuité matérielle : c'est l'objet, dans sa substance physique, qui fait patrimoine. La transmission du patrimoine passe donc essentiellement par la transmission des objets. Cette

conception s'inscrit dans une tradition de pensée matérialiste où l'ancienneté de la matière fait l'authenticité de l'objet historique.

À l'inverse, la conception japonaise du patrimoine valorise la transmission de l'idée et se concrétise par la transmission orale et visuelle des savoir-faire. La pérennité s'incarne ainsi dans la continuité des pratiques historiques, via des modèles d'apprentissages traditionnels maître-élève. Le moment de la restauration s'envisage ainsi comme l'opportunité d'étudier les techniques anciennes qui sont de nouveau insufflées dans l'objet à restaurer. L'ancienneté de la matière n'est pas le premier critère d'authenticité, en témoignent les reconstructions régulières de certains bâtiments en bois qui ne réinitialisent pas leurs dates de construction officielles. La reconnaissance précoce du patrimoine immatériel par la législation japonaise illustre bien cette conception alternative du patrimoine, où la matière se substitue, de manière plus ou moins importante, à la manière dont elle est mise en forme.

Encore une fois, il ne s'agit pas de réduire le Japon ou la France à des pratiques et des tendances conceptuelles qui ne correspondent pas à la diversité de la réalité. Par ailleurs, ces tendances sont loin d'être figées. En effet, la situation d'urgence patrimoniale provoquée par l'incendie de Notre Dame de Paris a permis de replacer la transmission des savoir-faire au centre des préoccupations de la gestion patrimoniale française. Il a en effet prouvé que nous avons conservé les gestes et les savoir-faire d'artisanats très spécifiques. Parallèlement, au Japon, les publications et la documentation du patrimoine se multiplient depuis plusieurs années. Des savoir-faire longtemps restés secrets se soumettent ainsi à la curiosité de la recherche. Certains domaines spécialisés bénéficient désormais d'une documentation naissante en anglais, à l'image des sabres japonais.

L'ensemble de ces différences culturelles a un impact direct sur l'approche de la restauration dans ces deux pays. Une exposition numérique mettant en parallèle les chantiers de restauration de Notre Dame de Paris et du château de *Shuri-jō*³³², tous deux monuments inscrits au patrimoine mondial de l'UNESCO partiellement détruits par des incendies en 2019, illustre assez bien ces divergences historiques. Elle souligne ainsi les variations dans les approches historiques de la restauration du patrimoine entre la France et le Japon. Les bénéfices de chacune de ces démarches suggèrent la nécessité de dépasser leurs oppositions pour envisager leur mise en commun. Cette synthèse pourrait en effet permettre d'aller au-delà de leurs limites individuelles. Ces aspects pourraient faire l'objet d'un mémoire à part entière, explorant plus en profondeur l'impact réel de cette différence conceptuelle sur le domaine de la conservation-restauration.

Concernant plus spécifiquement le projet, j'ai d'ailleurs constaté une évolution significative dans mon approche de la restauration, passant d'une vision initiale plutôt figée à une compréhension plus large et plus nuancée de la restauration du patrimoine. Grâce à mes recherches et échanges, j'ai pu comprendre les spécificités du *wakizashi* et l'importance de considérer la situation actuelle de l'objet lors d'un projet de restauration.

³³² Exposition disponible à l'adresse suivante : <https://www.notredame-shurijo.com/fre/>
Consultée le 01/07/2025

L'étude de ce *wakizashi* s'inscrit dans un domaine caractérisé par une multitude de réseaux possédant chacun leurs propres normes, logiques de transmission et modes d'interaction : les collectionneurs, passionnés et très spécialisés, constituent une grande source de connaissances mais s'organisent en milieux restreints auxquels il est difficile de s'intégrer; les artisans, garants des savoir-faire traditionnels, privilégient la transmission orale, la reproduction du geste et la restauration du patrimoine existant (au Japon); les experts jouent un double rôle de mise en valeur, de médiation, de certification et d'accessibilité de l'information ; les marchands assurent la circulation internationale des sabres et constituent parfois les seules figures références pour les musées; les institutions muséales, enfin, documentent et conservent les objets, mais doivent composer avec des contraintes budgétaires, temporelles et spatiales. Ces réseaux, parfois en tension (par exemple entre les passionnés et les musées), parfois complémentaires (par exemple entre les experts et les artisans), constituent un large tissu relationnel dans lequel chaque acteur contribue à sa manière à la conservation et à la transmission du patrimoine que constituent les sabres japonais.

Bien que la collaboration entre ces réseaux est difficile à mettre en œuvre (elle nécessite de nombreuses ressources monétaires et temporelles), elle pourrait être bénéfique pour certaines institutions qui conservent une collection de plusieurs dizaines de sabres japonais. La collaboration apparaît en effet comme une étape essentielle au développement de pratiques innovantes et adaptées aux spécificités des sabres, voire comme une nécessité dans certains cas de figures (expertise de la collection, problématiques de corrosion active, mise en exposition, etc.)

D'ailleurs, quelques institutions de pays anglo-saxons, à l'image du Victoria and Albert Museum (Londres) ou du Museum of Fine Arts (Boston) , mettent en place ce genre de collaboration inter-réseaux et travaillent notamment avec des artisans et des laboratoires scientifiques¹⁰. De manière générale, ces collaborations permettent d'approfondir la compréhension technique et culturelle des objets, d'enrichir leur documentation, de mieux gérer leur conservation, et donc de les rendre plus accessibles.

Certaines pratiques collaboratives en relation avec le patrimoine asiatique émergent également en France. On peut citer par exemple :

- Mise en place d'un [projet pour la mise en valeur et la restauration des inkin](#) (tissus traditionnels japonais) par Violaine Blaise
- [Restauration collaborative d'un écran japonais](#) au Musée des Arts Décoratifs à Paris, en partenariat avec la Fondation franco-japonaise Sasakawa
- Au MqB-JC : [exposition Songlines](#), dont le commissariat a été assuré par les représentants des communautés aborigènes eux-mêmes; [projet CroyAN](#), projet de recherche interdisciplinaire et collaboratif portant sur les collections royales d'Amérique du Nord.
- Le [projet de conservation-restauration du Vishnu du Mébon](#) par le Musée Guimet, en collaboration avec le Musée National du Cambodge et ses équipes, l'Ecole Française d'Extrême-Orient (EFEO), le laboratoire Arc'Antique, et le C2RMF³³³

³³³ Le projet est également présenté en une série de podcasts disponibles en ligne sur le site du C2RM à cette adresse : <https://c2rmf.fr/actualite/le-projet-vishnu>

Ces exemples montrent qu'un tel modèle collaboratif peut répondre aux besoins spécifiques au patrimoine hybride que représentent les sabres japonais conservés dans les collections françaises. Une nouvelle démarche combinant techniques de conservation traditionnelles japonaise et pratiques françaises de gestion muséale pourrait ainsi être formulée et mise en place au sein des institutions les plus concernées par cette typologie d'objet. Il serait cependant pertinent d'adopter une stratégie différenciée selon la nature, l'histoire et le statut de chaque objet : une intervention minimaliste de stabilisation pourrait demeurer la plus adaptée à certains sabres, tandis que d'autres bénéficieraient peut-être d'une restauration plus interventionniste, impliquant des pratiques japonaises et la mobilisation de réseaux spécialisés.

Au-delà du seul aspect de la restauration, une collaboration permettrait surtout d'effectuer une expertise globale des collections ainsi qu'une homogénéisation de la documentation et de la description. Un tel chantier serait également l'occasion de proposer une analyse plus poussée des parcours et des usages de chacun des sabres. Elle permettrait ainsi de mieux définir leur intérêt patrimonial et de les rendre accessibles à la fois au grand public et aux chercheurs spécialisés.

Menée sur deux ans, cette étude s'est appuyée sur une enquête anthropologique, des expériences de terrain et de nombreux échanges professionnels. Elle ne prétend pas épuiser la question de la conservation-restauration des sabres japonais en France et se veut davantage comme une contribution à la réflexion d'une approche interculturelle adaptée aux contextes français et japonais et adaptable aux besoins plus spécifiques des institutions.

La démarche que j'ai adoptée pour cette étude s'est construite en restant consciente des limites de l'enquête menée qui appellerait à être élargie et développée davantage pour une proposition plus complète et ajustée. Elle constitue cependant une première approche établissant les bases d'une réflexion plus développée relative à la bonne gestion d'une typologie d'objets posant des difficultés spécifiques dans le milieu muséal français. Ce travail espère plutôt ouvrir la voie pour un dialogue entre les différents acteurs du patrimoine afin de rendre les sabres japonais plus accessibles.

Les questions et défis soulevés lors de cette recherche n'ont en rien entamé mon intérêt pour les sabres japonais ; au contraire, ils l'ont renforcé et m'incitent à poursuivre dans cette voie. J'envisage donc de prolonger cette réflexion, notamment en complétant ma formation au Japon. Si un apprentissage complet requiert plusieurs années, voire une décennie, des formations plus courtes, à l'image de ce que Susanne Barchalia (The Royal Danish National Museum) décrit dans son article "Apprenticeship and Conservation"³³⁴, pourraient constituer une voie alternative envisageable pour les professionnels formés en Occident. De tels profils hybrides, formés aux pratiques des deux pays, peuvent ainsi répondre aux situations d'urgence (corrosion active, lames bloquées, etc.) rencontrées dans certaines collections, ou agir comme des médiateurs professionnels dans le cadre d'un projet impliquant divers acteurs du patrimoine. L'apprentissage du japonais, pour accéder à la documentation spécialisée, ainsi qu'une formation plus poussée en *kantei* (expertise des lames), me semblent également essentiels pour contribuer de manière plus concrète à la gestion, la

³³⁴ Barchalia, Susanne. "Apprenticeship and Conservation" in Urushi - Urushi Study Group, The Getty Conservation Institute, Tôkyô (1988). [en ligne] Consulté en mai 2025. Disponible à l'adresse suivante : <https://www.getty.edu/publications/resources/virtuallibrary/0892360968.pdf>

conservation, la restauration et la valorisation des sabres japonais, qui me passionnent depuis toute petite.

Bibliographie

Généralités sur le sabre

Baldauff, Franz. "Le sabre japonais : de l'arme à l'oeuvre d'art". *CIPANGO, Cahiers d'études japonaises*, n°14 (2007) : 201-255

Bowman, Paul. « But Is It Art ? » The Token Society of Great Britain (2020)

Degore, Serge. *Nippon-to, le sabre japonais*. Edition du Portail (1989)

Gonse, Louis. *L'art Japonais, tome II*. A.Quentin, Paris (1883)

Gunsaulus, Helen C. « Japanese Sword-Mounts: In the Collections of Field Museum ». *Publications of the Field Museum of Natural History. Anthropological Series* 16 (1923): 1-195.

Gunsaulus C. Helen. "The Japanese Sword and its decoration" *The anthropological leaflet of Field Museum n°20*, Chicago (1924) : 115 – 116.

[en ligne] Consulté en mars 2025. Disponible en ligne à l'adresse :

https://archive.org/stream/japaneseswordits20guns/japaneseswordits20guns_djvu.txt

"Introduction to Japanese Swords Through Pictures". All Japanese Swordsmith Association Zen Nippon Toshō Kai (2009). ISBN: 4990231627

Irvine, Gregory. *The Japanese sword : the soul of the samurai*. V&A London (2000)

Kapp, Leon, Hiroko Kapp, et Yoshindo Yoshihara. *The Craft of the Japanese Sword*. Kodansha International (1987).

Masato, Ueno. « Japanese Swords - Google Arts & Culture ». Google Arts & Culture.

[en ligne] Consulté le 14 novembre 2023. Disponible à l'adresse :

<https://artsandculture.google.com/story/japanese-swords/OAVBNXqTZy3eLQ>.

Nagayama, Kōkan. *The Connoisseur's Book of Japanese Swords*. Kodansha International (1997)

Nandris, John. « The Japanese Terminology for the Sword »

[en ligne] Consulté en décembre 2023. Disponible à l'adresse :

https://www.academia.edu/31121022/The_JAPANESE_TERMINOLOGY_for_the_SWORD_Ver_03_Kje
[II Lindhberg and his loyal and devoted wife](#)

Nandris, John. « The Forging of Japanese Sword Steel »

[en ligne] Consulté en janvier 2024. Disponible en ligne à l'adresse :

https://www.academia.edu/7520822/The_Forging_of_Japanese_Sword_Steel

Ohishi, Junko. “Le waza et la vertue féminine au Japon” *Techniques & Culture*, n°76 (2021).

[en ligne] Consulté le 29 janvier 2025. DOI : <https://doi.org/10.4000/tc.16920>

Roach, Colin M. *Japanese Swords: Cultural Icons of a Nation; The History, Metallurgy and Iconography of the Samurai Sword (Downloadable Material)*. Tuttle Publishing (2014)

Roald, Knutsen Patricia. *Japanese spears: polearms and their use in Old Japan*. Brill (2004)

Sakai H, Okayasu M. « Mechanical Properties of Samurai Swords (Carbon Steel) Made using a Traditional Steelmaking Technology (tatara) ». *Journal of Material Science & Engineering* 04, n° 02 (2015)

[en ligne] Consulté en décembre 2024. DOI : <https://doi.org/10.4172/2169-0022.1000162>.

Schiller Guido. “The Japanese sword law of export/import of swords from / into Japan” *Nihonto Kanji Pages* (2006)

[en ligne] Consulté en juin 2025. Disponible à l'adresse :

https://www.jssus.org/nkp/japanese_sword_laws.html

Schiller Guido C.U. “Koshirae : Nihon Token Gaiso – The mounting of Japanese Swords” (janvier 2000).

[en ligne] Consulté le 27 avril 2025. Disponible à l'adresse : [KOSHIRAE: Mountings of Japanese Swords](https://www.koshirae.com/mountings-of-japanese-swords)

Schiller, Guido C.U., et Alexander S. Takeuchi. « 拵・日本刀剣外装 ». *University of North Alabama*.

[en ligne] Consulté le 2 janvier 2025. Disponible à l'adresse :

<https://sword-site.com/thread/1051/koshirae-nihon-mountings-japanese-swords>.

Sesko, Markus. *Encyclopedia of Japanese Swords*. Lulu Entreprises, Inc. (2014)

[partiellement en ligne] Consulté en octobre 2023. Disponible à l'adresse :

https://books.google.fr/books?id=5w6QBwAAQBAJ&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

Sesko, Markus. *Handbook of Sword Fittings Related Terms*. BoD – Books on Demand, (2011)

[partiellement en ligne] Consulté en octobre 2023. Disponible à l'adresse :

https://www.google.fr/books/edition/Handbook_of_Sword_Fittings_Related_Terms/W_FtTmJpjRgC?hl=fr&gbpv=1&dq=handbook+of+sword+fittings+related+terms&printsec=frontcover

Sesko, Markus. “The wakizashi”. *Markus Sesko, Japanese Arms and Armor* (8 novembre 2015)

<https://markussesko.com/2015/08/11/the-wakizashi/>

Sinclair, Clive. "Japanese Sword Mountings". *The Japanese Sword Index*.

[en ligne] Consulté en mars 2025.

Disponible à l'adresse : <https://japaneseswordindex.com/mounts.htm>

Takeuchi, Alexander S. « HISTORICAL CLASSIFICATION OF WAKIZASHI AND THE TAXONOMY OF NIHON-TO BASED ON THEIR BLADE LENGTH AND FUNCTIONS/PURPOSES. » Department of Sociology, University of North Alabama (24 janvier 2004)
<https://geishasblade.com/historical-classification-of-wakizashi/>.

Takeuchi, Alexander S. « HISTORICAL ORIGIN OF THE POPULARITY OF GLOSS BLACK SAYA AND AVAILABILITY OF METAL KOJIRI » (24 janvier 2004)
<https://sbg-sword-forum.forums.net/thread/43279/tsuka-ito-colour-meaning>.

Tomonari, Suzuki. *Armes et Armures du Japon ancien*. Les presses artistiques, Paris (1979)

[vidéo] *Le Katana – Sabre de Samouraï HD Arte* (2022)

Disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=X1808mW66-Q>.

[vidéo] *Art of the Japanese Sword and Shinto* (2017)

Disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=J7o4l73pnvg>.

[vidéo] *Beauty of Japanese Swords (English Version) Part 1 – Introduction: Looking Beyond the Blade*, (2020)

Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=jck_e8ZF1nQ

[vidéo] *L'Histoire du Katana japonais* (2020)

Disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=YqqRrDG-NPs>

[vidéo] *The Japanese Sword and the Japanese Aesthetic* (2009)

Disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=L8BW86UrO1k>

[vidéo] « # 32 【日本刀専門店 銀座長州屋】二十年間で消えた？ 幻の刀 【前編】太刀でも 薙刀でもない - YouTube ».

Consulté le 16 décembre 2024. Disponible à l'adresse :

<https://www.youtube.com/watch?v=cmzKtATm9es>

Artisanat

Guth M.E, Christine. "The multiple modalities of the Copy in Traditional Japanese Crafts" *The journal of modern crafts, volume 3, n°1* (mars 2010) : 7-18.

[en ligne] Disponible à l'adresse :

https://www.researchgate.net/publication/250172990_The_Multiple_Modalities_of_the_Copy_in_Traditional_Japanese_Crafts . DOI : <https://doi.org/10.2752/174967810X12657245205062>

Kozuka, Jukichi. "Tatara process – A pig iron and steel making process, Transmitted from ancient times in Japan" *Transaction ISIJ vol.8* (1968)

[en ligne] Consulté le 29 avril 2025. Disponible à l'adresse suivante :

https://www.jstage.jst.go.jp/article/isijinternational1966/8/1/8_36/pdf/-char/ja

Morimoto, Michael. "The forging of Japanese Katana" Colorado School of Mines (14 juin 2004)

[en ligne] Consulté le 29 avril 2025. Disponible à l'adresse suivante : [Microsoft Word - Japanese word.doc](#)

Tatsuo, Inoue. "Science of Tatara and Japanese Sword –Traditional Technology viewed from Modern Science -" 1st International Conference on Business & Technology Transfer (octobre 2002)

[en ligne] Consulté le 24 décembre 2024. Disponible à l'adresse suivante :

<https://www.jsme.or.jp/tsd/ICBTT/conference02/TatsuoINOUE.html>.

« Nittoho Tatara (Nittoho Furnace) | Shimane Japan Official Travel & Tourism Guide ».

[en ligne] Consulté le 24 décembre 2024. Disponible à l'adresse suivante :

<https://www.kankou-shimane.com/en/destinations/9367>.

[vidéo] *Processus fantastique de maîtres et d'apprentis sabres japonais fabriquant des sabres japonais* (2023). Disponible à l'adresse suivante : https://www.youtube.com/watch?v=hiJCgHzi_p4.

[vidéo] *Samurai Swordmaking* (2013)

Disponible à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=2WkWNDDrQQ4>.

[vidéo] ~ *Hattori Masanaga ~ Tsuba, Kozuka and Menuki Artisan.* (2012)

Disponible à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=K8ibRhcEevc>

[vidéo] #68 *YOSHIHARA Shindo et la forge des katana Esprit Japon noco Nolif* (2020)

Disponible à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=hf-lfNtLDBk>

[vidéo] #103 *柄巻師 久保 謙太郎 / 明日への扉 by アットホーム*, (2018)

Disponible à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=l9a6dFGM-ks>.

[vidéo] « (719) 【刀剣ワールド】日本刀の作り方～刀匠編～ YouTube動画 - YouTube ».

Consulté le 26 décembre 2024. Disponible à l'adresse suivante :

<https://www.youtube.com/watch?v=CgaUba0aSWQ&t=12s>

[vidéo] *A rare glimpse inside a samurai sword workshop | The Japanese Sword as the Soul of the Samurai* (2022)

Disponible à l'adresse suivante : https://www.youtube.com/watch?v=_UxL1AxztNg

[vidéo] *Bizen Osafune Japanese Sword* (2017)

Disponible à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=z9l9dgEEaPw>.

[vidéo] *Comment fabriquer un Katana de manière traditionnelle : L'héritage des samouraïs* (2024)

Disponible à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=1S1FcIlgWVs>

[vidéo] *Katana Handle Maker* (2019)

Disponible à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=4HIMVXb162I>.

[vidéo] *Katana Scabbard Maker*, (2019)

Disponible à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=g2s4lmE8kn0>

[vidéo] *The amazing engineering of Japanese swords. Why steel blades can cut through iron? #katana #swords* (2020)

Disponible à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=VVu90y1mnSI>

[vidéo] *The Japanese Sword VOL4 Scabbard Maker* (2012)

Disponible à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=QF0HGxxxHZ8>.

[vidéo] 【刀剣ワールド】日本刀の作り方～刀匠編～ YouTube動画 (2020)

Disponible à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=CgaUba0aSWQ>

[vidéo] 扉 *GATEWAY: THE JAPANESE SWORD 日本刀 with Malcolm « Tiki » Shewan Sensei.*

Consulté le 5 décembre 2023. Disponible à l'adresse suivante :

https://www.youtube.com/watch?v=9JX_2FYfcFQ.

Laque

Komada, Makiko, Nagata Tomoyo, Faulkner Rupert, et al. *Essential bilingual glossary of Japanese Urushi (lacquer) materials and techniques*. Meijiro Institute of Urushi Research and Restoration, (2020)

[en ligne] Consulté en novembre 2024. Disponible à l'adresse suivante :

[http://urushigakusha.jp/uploads/Essential Bilingual Glossary of Japanese Urushi Materials and Techniques.pdf](http://urushigakusha.jp/uploads/Essential%20Bilingual%20Glossary%20of%20Japanese%20Urushi%20Materials%20and%20Techniques.pdf)

Lu, Rong, et Tetsuo Miyakoshi. *Lacquer Chemistry and Applications*. Elsevier (2015)

Pauli Martin. *Urushi Glossary*. Manu Propria Pen.

[en ligne] Consulté en novembre 2024. Disponible à l'adresse suivante :

<https://www.angularmomentum.com/angularmomentum-webseite2/uploadfiles/static/2e58b5b/69>

[2da727-06b0-40d7-a8cb-e4c46d0f77ed.pdf/Manu%20Propria%20Fountain%20Pens%20Urushi%20Glossary.pdf](https://www.kogeistandard.com/resource/2da727-06b0-40d7-a8cb-e4c46d0f77ed.pdf/Manu%20Propria%20Fountain%20Pens%20Urushi%20Glossary.pdf)

Ressource - Crafts glossary. Kogei Standard – Japanese crafts online media.

[en ligne] Consulté en novembre 2024 Disponible à l'adresse suivante :

<https://www.kogeistandard.com/resource/>

Ross Suzanne, Site internet. Disponible à l'adresse suivante : <https://www.suzanneross.art/>

Schellman, Nanke C., Taylor, Ambrose, C. "A preliminary examination of urushi-based conservation options for the treatment of photodegraded Japanese lacquer using scanning electron microscopy and profilometry." *Studies in Conservation*, 61, sup3 (2016) : 131–148.

[en ligne] DOI : <https://doi.org/10.1080/00393630.2016.1227049>

Schellmann, Nanke C. « Delamination and Flaking of East Asian Export Lacquer Coatings on Wood Substrates ». *S. Rivers, R. Faulkner and B. Pretzel, Crossing Borders: The Conservation, Science and Material Culture of East Asian Lacquer. Archetype*, Londres (1 janvier 2011) : 107-120

[en ligne] Disponible à l'adresse suivante :

https://www.academia.edu/4219850/Delamination_and_flaking_of_East_Asian_export_lacquer_coatings_on_wood_substrates.

Schellman, Nanke C. « Observations on the Causes of Flaking in East Asian Lacquer Structures ». *Conservation Journal* n°56 (2008).

[en ligne] Disponible à l'adresse suivante :

<http://www.vam.ac.uk/content/journals/conservation-journal/issue-56/observations-on-the-causes-of-flaking-in-east-asian-lacquer-structures/>.

Schilling, R. Michael, Heginbotham Arlen, Van Keulen Henk, Szelewski Mike. « Beyond the Basics: A Systematic Approach for Comprehensive Analysis of Organic Materials in Asian Lacquers ».

[en ligne] Consulté le 23 décembre 2024. Disponible à l'adresse suivante :

https://www.tandfonline.com/doi/epdf/10.1080/00393630.2016.1230978?src=getft&utm_source=sciencedirect_contenthosting&getft_integrator=sciencedirect_contenthosting.

Yang, Jianhong, Chen Nan, Zhu Jiangfen, et al. « Polymerization mechanism of natural lacquer sap with special phase structure | Scientific Reports ». *Scientific Reports* n°10 (2020).

[en ligne] Consulté le 16 décembre 2024. DOI : <https://doi.org/10.1038/s41598-020-69823-0>

[vidéo] *URUSHI, the lacquer of IWATE ~The sacred land of Japanese lacquer, the forest where it all began~* (2019).

Disponible à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=xMjVBks9k8Y>.

Autres matériaux constitutifs

“Appendix N : Curatorial Care of Wooden Object” *NPS Museum Handbook* (2002).

[en ligne] Consulté le 12/03/2025. Disponible à l’adresse suivante : [Appendix N: Curatorial Care of Wooden Objects](#)

Bhadeshia H.K.D.A. « Metallography of Steels ». University of Cambridge

[en ligne] Consulté le 26 janvier 2024. Disponible à l’adresse suivante :

https://www.phase-trans.msm.cam.ac.uk/2008/Steel_Microstructure/SM.html.

Base de données Conservation and Art Materials Encyclopedia Online (CAMEO). Museum of Fine Arts. https://cameo.mfa.org/wiki/Main_Page

“Caractérisation de la qualité du bois : Les propriétés du bois. Document de référence.” Ministère des Forêts, de la Faune et des Parcs, Gouvernement du Québec (2019). <https://mffp.gouv.qc.ca/documents/forets/inventaire/Proprietes-bois.pdf>

Damay, Jérémie. Développement de nouveaux traitements du bois basés sur le procédé d’imprégnation axiale. Thèse CIRFE, Université de Lorraine, école doctorale RP2E (2014).

[en ligne] Disponible à l’adresse suivante : <https://agritrop.cirad.fr/603524/7/ID603524.pdf>

Encyclopedia Universalis. <https://www.universalis.fr/>

Garet, Mathilde. “Matérialités et usages du galuchat : état de l’art et perspectives pour sa conservation-restauration.” Mémoire d’étude sous la direction de M. Klein et D. Bourgarit, École du Louvre, Paris (2022).

Guide d’identification CITES – Bois tropicaux : Guide d’identification des bois tropicaux protégés par la Convention sur le commerce international des espèces de faune et de flore sauvages menacées d’extinction. Division de la faune et du renseignement, Direction de l’application de la loi, Environnement Canada (2002).

[en ligne] Disponible à l’adresse suivante :

https://cites.org/sites/default/files/timber_id_materials/files/CITES%20Identification%20Guide%20Tropical%20Woods_FR.pdf

Gong, Y., Zhou, G., Qiao, C. et al. “Study on the photodegradation behaviors of thermal-aged silk” *Heritage Science* n°12 (2024) : 151

[en ligne] DOI : <https://doi.org/10.1186/s40494-024-01270-w>

Higo, Shun’ichi, Callomon Paul, Goto Yoshihiro. *Catalogue and bibliography of the marine shell-bearing mollusca of Japan : gastropoda – bivalvia – polyplacophora – scaphopoda.* ELLE scientific publications (1999).

[en ligne] Consulté le 27 janvier 2025. Disponible à l'adresse suivante :

https://www.researchgate.net/publication/266375656_Catalogue_and_Bibliography_of_the_Marine_Shell-Bearing_Mollusca_of_Japan

“Japan Wood Brand – Excellent Japanese wood products and technology for your better life”. *Japan Wood-Products Export Association* 一般社団法人 日本木材輸出振興協会, Tokyo (2017).

[en ligne] Disponible à l'adresse suivante : <https://www.j-wood.org/pamph/lang/en.pdf>

« Métaux ferreux : aspect métallurgique ».

[en ligne] Consulté le 26 janvier 2024. Disponible à l'adresse suivante :

https://www.zpag.net/Tecnologies_Industrielles/Metaux_Ferreux.htm.

Perfettini, Jean. "Etude d'un matériau : le galuchat Compte rendu de restauration d'une table grillagée estampilée", Médiathèque numérique de l'INP (novembre 1987).

[en ligne] Consulté le 14 mars 2025. Disponible à l'adresse suivante :

<https://mediatheque-numerique.inp.fr/documentation-oeuvres/memoires-diplome-restaurateurs-pa-trimoine/etude-dun-materiau-galuchat-compte-rendu-restauration-dune-table-grillagee-estampilee-l-peridiez-1987>

Salvemini, Filomena, Luzin Vladimir, Grazi Francesco, et al. “Structural Characterization of Ancient Japanese Swords from MAAS Using Neutron Strain Scanning Measurements”. *Materials Research Forum LLC, Materials Research Proceedings 2* (2016) : 443-448.

[en ligne] Consulté le 26/01/25. Disponible à l'adresse suivante :

<https://dx.doi.org/10.21741/9781945291173-75>

Yokoyama, Misao, Gril Joseph, Matsuo Miyuki, et al. “Mechanical characteristics of aged Hinoki (*Chamaecyparis obtusa* Endl.) wood from Japanese historical buildings”. *International conference on wooden cultural heritage, Evaluation of deterioration and management of change* (Oct 2009), Germany.

[en ligne] Consulté le 25/01/25. Disponible à l'adresse suivante : <https://hal.science/hal-00795997>

[video] « (736) *The amazing engineering of Japanese swords. Why steel blades can cut through iron? #katana #swords - YouTube* ».

[en ligne] Consulté le 6 janvier 2025. Disponible à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=VVu90y1mnSI&list=PLT3IaJb34LvJBXbLAIzVnwmkALToPgtSC&index=4>.

Restauration

Brard, Violaine. « Documentation et conservation-restauration d'un autel bouddhique en bois laqué et doré, provenant du Japon ». *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art*, n° EGG 1 (15 novembre 2010).

[en ligne] DOI : <https://doi.org/10.4000/ceroart.1582>.

Dard-Ternisien, Claire. "Etude et restauration d'un Avalokitesvara tibétain en bois polychromé au Musée national des arts asiatiques Guimet, Paris : recherche d'un adhésif de consolidation et de refixage pour une couche d'azurite mate et pulvérulente, sans modification optique...". Mémoire de fin d'études. Institut national du patrimoine, département des restaurateurs (2003).

[en ligne] Disponible à l'adresse suivante :

<https://mediatheque-numerique.inp.fr/documentation-oeuvres/memoires-diplome-restaurateurs-patrimoine/etude-restauration-dun-avalokitesvara-tibetain-en-bois-polychrome-au-musee-national-arts-asiatiques-guimet-paris-recherche-dun-adhesif>

Debiesse, Elsa. "Un Samouraï au Musée des Beaux-Arts de Troyes : conservation-restauration d'un mannequin de type occidental portant une armure japonaise. Etude d'un agent de bio détérioration des biens culturels, la fiente de pigeon." Mémoire de fin d'études. Institut national du patrimoine, département des restaurateurs (2008).

[en ligne] Disponible à l'adresse suivante :

<https://mediatheque-numerique.inp.fr/documentation-oeuvres/memoires-diplome-restaurateurs-patrimoine/samurai-au-musee-beaux-arts-troyes-conservation-restauration-d-mannequin-type-occidental-portant-armure-japonaise-etude-dun-agent>

Down, Jane L. *Compendium des adhésifs pour la conservation*. Institut canadien de conservation. Canada, s. d.

Exposition virtuelle "Cathédrale Notre-Dame-de-Paris et Château de Shuri-Jô : Reconstruire et Restaurer leur valeur culturelle – Au-delà des incendies de 2019" *Université de Kyushu, ICOMOS France*.

[en ligne] Consulté en mars 2025. Disponible à l'adresse : [Cathédrale Notre-Dame de Paris et Château de Shuri-jô: Reconstruire et Restaurer Leur Valeur Culturelle, Au-delà des Incendies de 2019](#)

Ford, Bruce. « MATERIALS FOR THE TRADITIONAL CARE OF JAPANESE SWORDS ». *AICCM Bulletin* 10 n° 3-4 (janvier 1984): 13-19.

[en ligne] DOI : <https://doi.org/10.1179/bac.1984.10.3-4.003>.

Jacquin, Anne. « Etude et conservation d'un laque japonais du musée Guimet. Urushi et feuille d'or : étude comparative de l'adhérence de sept colles ». Institut National du Patrimoine (2001).

[en ligne] Disponible à l'adresse suivante :

<https://mediatheque-numerique.inp.fr/documentation-oeuvres/memoires-diplome-restaurateurs-patrimoine-0/etude-conservation-dun-laque-japonais-musee-guimet-urushi-feuille-dor-etude-comparative-ladherence-sept-colles>.

Jacquin, Anne, Le Hô Anne-Solenn, Samuel Aurélie. "Etude et conservation-restauration d'un fourreau laqué de sabre japonais tachi du musée Guimet". *Technè* n°25 (2007) : 69 – 73

Krief, Léa. "« Restaurer ce qui a conservé ». Etude et conservation d'un Tiq - coffre peint tunisien pour rouleaux de Torah (XIXe siècle ; Paris, Musée d'art et d'histoire du judaïsme) : mise en pièce d'un protocole d'observation pour les tests de consolidation de la...". Mémoire de fin d'études. Institut national du patrimoine, département des restaurateurs (2018)

[en ligne] Disponible à l'adresse suivante :

<https://mediatheque-numerique.inp.fr/documentation-oeuvres/memoires-diplome-restaurateurs-patrimoine/restaurer-ce-qui-conserve-etude-conservation-dun-tiq-coffre-peint-tunisien-pour-rouleaux-torah-xixe-siecle-paris-musee-dart-dhistoire>

Landi, Sheila. *The Textile Conservator's manual*. Routledge, Taylor and Francis Group., (1998).

Lee, Seungmin. « Étude de conservation-restauration de deux Jingasa japonais de la collection Charles Cartier-Bresson (1852-1921), Musée des Beaux-Arts de Nancy. A la recherche d'un consensus éthico-technologique entre deux paradigmes d'Orient et d'Occident. La Laque Toxicodendron Vernicifluum : Étude matérielle et son potentiel en tant que matériau de conservation et de restauration ». École supérieure d'art d'Avignon (2015).

Legroux, Caroline. "Enjeux et problématiques des peintures japonaises expatriées" *Japon Pluriel n°12. Autour de l'image : arts graphiques et culture visuelle au Japon (actes du douzième colloque de la Société française des études japonaises)*, Éditions Picquier, Arles (2019).

[en ligne] Consulté le 2/03/25, disponible en ligne à l'adresse suivante : [JPluriel_12_pp047_057_Legroux.pdf](https://www.picquier.com/medias/Pluriel_12_pp047_057_Legroux.pdf)

Le Hô, Anne-Solenn, Chloé Duhamel, Olivier Marescot, et al. *Caractérisation, compréhension des mécanismes d'altération et conservation des laques asiatiques issues de contexte archéologique et muséal*. Ministère de la Culture et de la Communication (2013).

[en ligne] Disponible à l'adresse suivante : <https://hal.science/hal-01552272>.

McSharry, Carolyn, Rupert Faulkner, Shayne Rivers, et al. « Solvent Effects on East Asian Lacquer (Toxicodendron Vernicifluum) ». *East Asian Lacquer: Material Culture, Science and Conservation* (2011) : 60-74.

Miklin, Richard, Jordan Christiane, et Miklin - Kniefacz Silvia. « The Conservation of an Imperial Chinese Lacquer Screen for the Reopening of the Weltmuseum Wien. » *Technical Studies Kunsthistorisches* 14 (2021): 104-53.

Milhau, Laurent. "La Restauration Des Sabres Du Japon Ancien". *Revue Conservation Restauration des Biens Culturels* n°12, ARAAFU Association des restaurateurs d'art et d'archéologie de formation universitaire, Paris (1998) : 15 - 20

Milhau, Laurent. *Pierres et sabres*. Editions Kokusai Token Kaï (1999).

Rivers, Shayne. "Conservation of Japanese lacquer in Western collections:

conserving meaning and substance” 14TH TRIENNIAL MEETING THE HAGUE PREPRINTS, volume II, ICCOM Committee for conservation (2005) : 1083 – 1086

Rivers, Shayne, Yamashita Yoshihiko. “A CROSS-CULTURAL APPROACH TO URUSHI CONSERVATION: CONSOLIDATION OF METAL FOIL DECORATION ON THE MAZARIN CHEST” *Studies in Conservation* volume 51 (2006): 286-292.

[en ligne] DOI:[10.1179/sic.2006.51.Supplement-2.286](https://doi.org/10.1179/sic.2006.51.Supplement-2.286)

Schellman, Nanke, Rivers Shayne. “Aqueous cleaning of photodegraded East Asian Lacquer – A preliminary examination of the effects of pH and ionic concentration on gloss and colour” *Journal of American Institute for Conservation* n°48 (2009): 51-67.

[en ligne] DOI:[10.1179/019713609804528089](https://doi.org/10.1179/019713609804528089)

Thei, Judith, Shayne Rivers, Ambrose C. Taylor. « Full article: A preliminary examination of urushi-based conservation options for the treatment of photodegraded Japanese lacquer using scanning electron microscopy and profilometry » (2016).

[en ligne] Consulté le 16 décembre 2024. Disponible à l’adresse suivante : <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00393630.2016.1227049#d1e1561>.

Williams, Jane L. *The Conservation of Asian Lacquer - Case studies at the Asian Art Museum of San Francisco* (2008).

[vidéo] *Conserving Japanese Works of Art in Foreign Collections*, 2009.

Disponible à l’adresse suivante : https://www.youtube.com/watch?v=_rQk9dFFXnA.

[vidéo] *How to Polish a Japanese Sword*, (2010).

Disponible à l’adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=ut1Okf0AYRg>

[vidéo] *A Living National Treasure Documentary Ota,Tokyo HON’AMI Koshu (Polishing japanese swords)* (2021).

Disponible à l’adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=ErCluj5jhyQ>

Histoire et contexte

Les armes blanches au Japon

Amdur Ellis. “The development and history of the naginata” Japanese weapons : an anthology (2020) : 32 - 49

Calvet, Robert. *Une histoire de samouraïs*. Larousse, Paris, (2009)

Cartwright, Mark. "The Mongol Invasions of Japan, 1274 & 1281 CE" *World History Encyclopedia* (juin 2019).

[en ligne] Disponible à l'adresse suivante :

<https://www.worldhistory.org/article/1415/the-mongol-invasions-of-japan-1274--1281-ce/>

Duncan, Simon. "Formative Memory: The Thirteenth-century Mongolian Invasions and their Impact on Japan" *Kyoto Journal* (avril 2017).

<https://kyotojournal.org/uncategorized/formative-memory-the-thirteenth-century-mongolian-invasions-and-their-impact-on-japan/>

Elisseeff, Danielle, et Elisseeff Vadime. *L'Art de l'ancien Japon*. L.Mazenod, Paris, 1980.

Maurer, M. A., Vaufrey Raymond. "Louis Capitan". *Journal de la Société des Américanistes* vol.21 n°2, (1929) : 402-409.

[en ligne] DOI : <https://doi.org/10.3406/jsa.1929.3681>

Iwao, Seiichi, Iyanaga Teizō, Ishii Susumu, Yoshida Shōichirō, et al. *Dictionnaire historique du Japon* [en ligne] Consulté en janvier 2025. Disponible en intégralité à l'adresse : [Dictionnaire historique du Japon - Persée](#)

Menegazzo, Rossella. *Comment regarder le Japon*. Hazan, 2018

Souyri, Pierre-François. *Les guerriers dans la rizière : la grande épopée des samouraïs*. Flammarion, Paris, 2017

Histoire du Japon

Anonyme. "Le revolver et le sabre : vivre et mourir à Yokohama pendant le Bakumatsu" *Histoire du Japon*

[en ligne depuis le 6/05/2024] Consulté en février 2025. Disponible à l'adresse suivante : [Le revolver et le sabre : vivre et mourir à Yokohama pendant le Bakumatsu | Histoire du Japon](#)

Hunter, Janet. *The Emergence of Modern Japan*. Longman London and New York (1989)

Iwao, Seiichi, Sakamoto Tarō, Hōgetsu Keigo, Yoshikawa Itsuji, et al. *Dictionnaire historique du Japon*, volume 1 (1963)

[en ligne] Consulté en février 2025. Disponible à l'adresse suivante : www.persee.fr/doc/dhja_0000-0000_1963_dic_1_1_987_t2_0046_0000_5

Iboo-sensei. "L'épopée Meiji (4) : la fin des samouraïs." Meiji Bunka Institute - Coopération Japon - Côte d'Ivoire (février 2016).

[en ligne] Consulté en février 2025. Disponible à l'adresse suivante : [L'épopée Meiji \(4\) : la fin des samourai – Institut Culturel Meiji \(Meiji Bunka Institute\)](#)

Iboo-sensei. "L'épopée Meiji (7) : Chronologie." Meiji Bunka Institute - Coopération Japon - Côte d'Ivoire (avril 2016).

[en ligne] Consulté en février 2025. Disponible à l'adresse suivante : [L'épopée Meiji \(7\) : Chronologie – Institut Culturel Meiji \(Meiji Bunka Institute\)](#)

Reischauer, Edwin Oldfather. *Histoire du Japon et des Japonais : Tome 1, Des origines à 1945.* Points, Paris, 2014

Satow, Ernest. *A diplomat in Japan.* Seeley, Londres (1921)

Seizelet, Eric. "Le traité d'Edo entre la France et le Japon : acteurs et enjeux" *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 152e année, n° 2 (2008) : 747-774.

[en ligne] DOI : <https://doi.org/10.3406/crai.2008.92041>

Le japonisme

Bougault, Valérie. "La France et le Japon au XIXe : des âmes en résonance" *Connaissance des arts - Musées*

[en ligne depuis le 11/01/2019] . Consulté le 03/03/2025. Disponible à l'adresse suivante : [La France et le Japon au XIXe : des âmes en résonance](#)

Exposition virtuelle : Early Photography of Japan. Harvard Library.

[en ligne] Consulté en mars 2025. Disponible à l'adresse suivante : [Early Photography of Japan - CURIOSity Digital Collections](#)

Gonse, Louis. "L'art Japonais et son influence sur le goût européen" *Revue des arts décoratifs*, Champier Victor (*dir.*), Paris (Janvier 1898).

[en ligne] Consulté en mars 2025. Disponible à l'adresse suivante : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6143552x/f132.item>

Livret de l'exposition : Le Japon en couleurs – Photographies du XIXe siècle (du 08/11 au 31/12/2023. Musée des Arts Décoratifs (MAD), Paris.

[en ligne] Consulté en mars 2025. Disponible à l'adresse suivante : [livret-le-japon-en-couleurs-fr.pdf](#)

Nogueira Ramos, Martin. "Imaginaires et réalités des relations nippon-françaises au XIXe siècle. D'un empire, l'autre: premières rencontres entre la France et le Japon au XIXe siècle" *Ecole Française d'Extrême-Orient EFEO* (2021)

[en ligne] Consulté en mars 2025. Disponible à l'adresse suivante : <https://shs.hal.science/halshs-03525644v1>

Saadoun, Angélique. "Japonisme et enjeux d'exposition dans la seconde moitié du XIX^e siècle." *Contextualités* (2020).

[en ligne] Consulté le 30 janvier 2025. Disponible à l'adresse suivante : <https://doi.org/10.58079/n35t>

Taladoire Eric. "Notice de Louis CAPITAN" *Institut National d'Histoire de l'Art (INHA)*, mise à jour le 13 janvier 2009.

[en ligne] Disponible à l'adresse suivante :

<https://www.inha.fr/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art-actifs-en-france-de-la-revolution-a-la-premiere-guerre-mondiale/capitan-louis-inha/>

Yoshizawa, Claude, Saadoun Angélique, Polak Christian, et al. Dossier : le Japonisme. Centre Culturel Franco-Japonais de Toulouse CCFJT (2018).

[en ligne] Consulté le 02/03/2025. Disponible à l'adresse suivante : [Dossier: le Japonisme - Meiji 150^{ème} anniversaire](#)

La protection du patrimoine au Japon

Armand, Emeline, Heissler Sébastien, Sanchez Marine. "Les Trésors Nationaux Vivants au Japon" Blog Scholar@DEA-Irasia (20 mars 2017)

[en ligne] Consulté en mars 2025. Disponible à l'adresse suivante : [Les Trésors Nationaux Vivants au Japon – Scholar@DEA-Irasia](#)

Cultural Properties for Future Generations - Outline of the Cultural Administration of Japan. Cultural Properties Department, Agency for Cultural Affairs, Japan (mars 2015).

[en ligne] Consulté en mars 2025. Disponible à l'adresse suivante : [pamphlet en 03 ver04.pdf](#)

Guichard-Angis, Sylvie. "Patrimoine immatériel japonais, du défilé de char à la corbeille de bambou" *L'Information géographique Vol.81* (2017) : 55-74

[en ligne] Consulté en mars 2025. DOI : <https://doi.org/10.3917/lig.812.0055>

Kakiuchi, Emiko. "Cultural Heritage Protection System in Japan : Current issues and prospects for the future" *GDAŃSKIE STUDIA AZJI WSCHODNIEJ n°10* (2016)

[en ligne] Consulté en mars 2025. Disponible à l'adresse : [\(PDF\) Cultural heritage protection system in Japan: Current issues and prospects for the future](#)

Kinoshita, Naoyuki. "From Weapon to Work of Art : "Sword Hunts" in Modern Japan". *Senri ethnological Studies n°54* (2001): 119 - 136

[en ligne] Consulté en avril 2025. DOI : <https://doi.org/10.15021/00002838>

Inada, Takashi. « L'évolution de la protection du patrimoine au Japon depuis 1950 : sa place dans la construction des identités régionales », *Ebisu* 52 (2015)

[en ligne] mis en ligne le 20 septembre 2015. Consulté en avril 2025. DOI : <https://doi.org/10.4000/ebisu.1576>

Site officiel de l'Agence des Affaires Culturelles, Gouvernement du Japon.

[en ligne] Consulté le 01/04/2025. Disponible à l'adresse suivante : [AGENCY FOR CULTURAL AFFAIRS](#)
Portail Cultural Heritage Online

[en ligne] Disponible à l'adresse suivante : [Cultural Heritage Online](#)

Base de données nationale des biens culturels désignés

[en ligne] Disponible à l'adresse suivante : [国指定文化財等データベース](#)

Trifu, Ioan. "POUR UNE APPROCHE SOCIO-HISTORIQUE DE L'ACTION PUBLIQUE PATRIMONIALE DANS LE JAPON D'APRÈS-GUERRE" (2016)

[en ligne] Consulté en avril 2025. Disponible à l'adresse suivante : [JPluriel_12_pp535_543_Trifu.pdf](#)

Sur l'ethnologie

Anonyme. "Jacques Chirac et le musée du Quai Branly : une longue histoire" *Connaissance des arts* (26/09/2019).

[en ligne] Consulté le 21/02/2025. Disponible à l'adresse suivante : <https://www.connaissancedesarts.com/musees/musee-quai-branly/jacques-chirac-et-le-musee-du-quai-branly-une-longue-histoire-11126417/>

Bordier, Julien. "Un triste visage de la république : le musée du quai Branly", *Variations* 9/10 (2007)

[en ligne depuis le 1er décembre 2012] Consulté le 21/02/2025. DOI: <https://doi.org/10.4000/variations.480>

Brochure institutionnelle, Musée du quai Branly – Jacques Chirac, (2021).

[en ligne] Disponible à l'adresse suivante :

https://www.quaibranly.fr/fileadmin/user_upload/1-Edito/6-Footer/8-Missions-et-fonctionnement/brochure-institutionnelle-musee-quai-branly-2021.pdf

Clavir, Miriam. "Heritage Preservation : Museum Conservation and First Nation Perspectives". *Ethnologies*, volume 24 n°2 (2002) : 33-45.

[en ligne] DOI : <https://doi.org/10.7202/006638ar>

Gonseth, Marc-olivier, Kaehr Roland, Hainard Jacques. *Le musée Cannibale*. Musée d'ethnographie - Neuchâtel (2002)

Grognon, Fabrice. "Le succès dérangeant d'un musée scientifiquement "manqué". *Nonfiction* (03/03/2012)

[en ligne] Consulté en février 2025. Disponible à l'adresse suivante : https://www.nonfiction.fr/article-5561-le_succes_derangeant_dun_musee_scientifiquement_manque.htm

Feest, Christian. "Ethnographic Objects : polymaterial and polycultural". *Sharing conservation II : Earth* (2014) : 193 – 203.

[en ligne] Consulté en janvier 2025. Disponible à l'adresse suivante: https://www.researchgate.net/publication/265935713_Ethnographic_Objects_Polymaterial_and_Polycultural

Feest, Christian. "Needs and Opportunities for research in ethnographic museums". *Zeitschrift für Ethnologie* 118 n°1 (janvier 1993) : 87-95.

[en ligne] Consulté en janvier 2025. Disponible à l'adresse suivante : https://www.researchgate.net/publication/259647952_Needs_and_opportunities_for_research_in_ethnographic_museums

Feest, Christian. "The future of ethnological museums" *Adolf Bastian and His Universal Archive of Humanity. The Origins of German Anthropology* (2007) : 259-266.

[en ligne] Consulté en janvier 2025. Disponible à l'adresse suivante : https://www.researchgate.net/publication/258994363_The_Future_of_Ethnological_Museums

Formoso, Bernard. "Pour un contre-esthétisme didactique dans les musées d'ethnologie". *Ethnologie française*, 2008/4 n°38 (2008) : 671-677.

[en ligne] Consulté le 21/02/2025. Disponible à l'adresse suivante : <https://doi.org/10.3917/ethn.084.0671>.

Michel, Nicolas. "Restitution du patrimoine africain : "Le musée du quai Branly n'a pas à dire la morale"" *jeuneafrique*

[en ligne depuis le 23/08/2020] Consulté le 21/02/2025. Disponible à l'adresse suivante : [Restitution du patrimoine africain : « Le musée du quai Branly n'a pas à dire la morale » - Jeune Afrique](#)

Morain, Violaine. "Musée du quai Branly, Musée de l'Homme : les deux faces d'une même pièce." *Le Monde* (17/06/2016).

[en ligne] Consulté le 21/02/2025. Disponible à l'adresse : https://www.lemonde.fr/idees/article/2016/06/23/musee-du-quai-branly-musee-de-l-homme-les-deux-faces-d-une-meme-piece_4956521_3232.html

Projet scientifique et culturel du Musée du quai Branly – Jacques Chirac (2016). https://www.quaibranly.fr/fileadmin/user_upload/1-Edito/6-Footer/8-Missions-et-fonctionnement/PROJET_SC_ET_CULTUREL_BD.pdf

Ropert, Pierre. "Le Quai Branly, un musée polémique". *France Culture* (23/06/2023)

[en ligne] Consulté en février 2025. Disponible à l'adresse URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/le-quai-branly-musee-polemique-3797304>

Anthropologie du patrimoine

Appadurai, Arjun, et Nadège Traoré-Dulot. *La vie sociale des choses: les marchandises dans une perspective culturelle.* Oeuvres en sociétés. Dijon: les Presses du réel (2020).

Bonnot Thierry. "La biographie d'objets, une proposition de synthèse" *Culture et Musées*, vol. 25 (2015) : 165-183.

[en ligne] DOI : <https://doi.org/10.4000/culturemusees.543>

Gros de Beler, Aude (dir.). *Catalogue d'exposition : Persona, étrangeté humaine.* Coédition Actes Sud (2016)

« La gestion par les valeurs : exploration d'un modèle ». *Québec: Commission des biens culturels du Québec (juin 2004).*

[en ligne] Disponible à l'adresse suivante :

<https://cpcq.gouv.qc.ca/app/uploads/2020/05/VA-rapport-final.pdf>.

Lemaître, Adrien. "Critique d'un outil méthodologique à travers l'étude d'un objet métis". *CeROArt*, n°12 (2020)

Leveau, Pierre. "Les enjeux philosophiques de la documentation en conservation-restauration" *Cahier technique de l'ARAFU (Association des restaurateurs d'art et d'archéologie de formation universitaire) n°19 (2012) : 3 – 8*

Marion, Gilles. « L'émergence de la valeur d'usage et l'"agentivité" des objets matériels ». *Revue française de gestion* 265 n° 4 (2017): 71 - 92.

[en ligne] DOI : <https://doi.org/10.3166/rfg.2017.00127>.

Pontsioen Gerard Robert. "Tradition in the making - The life and work of Tokyo Craftsmen" Thèse de doctorat en philosophie et anthropologie sociale, Université d'Aberdeen, Ecosse (2012)

UNESCO Centre du patrimoine. « Initiative sur le patrimoine d'intérêt religieux ». UNESCO Centre du patrimoine mondial.

[en ligne] Consulté le 14 novembre 2023. Disponible à l'adresse suivante :

<https://whc.unesco.org/fr/patrimoine-religieux-sacre/>.

Verbeeck-Boutin, Muriel. « De l'axiologie ». *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art* n° 4 (15 octobre 2009).

[en ligne] DOI : <https://doi.org/10.4000/ceroart.1298>.

Rocher, Alain. « Religions et traditions populaires du Japon ». *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences religieuses. Résumé des conférences et travaux* n° 117 (1 octobre 2010): 49 - 55.

[en ligne] DOI : <https://doi.org/10.4000/asr.782>.

Werner, Michael, et Zimmerman Bénédicte. “Penser l’histoire croisée : entre empirie et réflexivité”.
Editions de l’EHESS. Annales. Histoire, Sciences Sociales (2003) : 7-36