

LES MAGNIN ET L'EXTRÊME-ORIENT

Jusqu'au 25 avril 2021



LIVRET DE VISITE

Commissariat

Sophie Harent, conservateur en chef, directeur du musée Magnin

Remerciements

Le musée Magnin tient à adresser ses remerciements à toutes celles et ceux qui ont permis la mise en œuvre de cette exposition, dans des circonstances inédites.

Ville de Dijon

François Rebsamen, maire de Dijon, président de Dijon Métropole ; Christine Martin, adjointe à la culture, à l'animation et aux festivals ; Emmanuel Henras, directeur de la culture
À la Direction des musées : Thomas Charenton, directeur-adjoint ; Sandrine Balan, conservatrice en chef ; Catherine Tran-Bourdonneau et Naïs Lefrançois, conservatrices ; Myriam Fèvre, responsable du cabinet d'arts graphiques ; Thierry Sébillon, bibliothécaire ; Dominique Bardin-Bontemps, documentaliste ; Anne Camuset, chargée de fonds documentaires/photothèque ; François Jay, photographe ; Éléonore Markus, régisseur
À la Bibliothèque municipale : Marie-Paule Rolin, directrice ; Caroline Poulain, directrice-adjointe ; Mathilde Siméant, chargée des fonds anciens
Festival *Les Nuits d'Orient* (Direction de l'action culturelle et des publics) : Marie-Jo Moron, directrice ; Corinne Michot, coordinatrice d'actions événementielles ; Samuel Grosjean, adjoint

Paris, C2RMF

Mireille Klein, conservateur général, responsable de la filière Arts décoratifs ; François Arné, conservateur général

Paris, musée Guimet

Pierre Cambon, conservateur en chef ; Cristina Cramerotti, conservatrice de la bibliothèque

Paris, RMN-GP

René-Gabriel Ojéda, responsable de la production photographique ; Mathieu Rabeau, photographe ; Pierrick Jan, documentaliste

L'équipe du musée Magnin :

Lucile Champion-Valloot, médiatrice ; Hélène Isnard, documentaliste ; Marie Mongin, assistante administrative ; Rémi Zirnhelt, régisseur
Ainsi que les agents d'accueil et de surveillance de jour : Laurent Bigou, Lucas Chabaud, Virginie Lérot, Augusta Mairet, Julie Maraszak-Saunié, Anaïs Naciri, Jacinthe Rouvier, sans oublier Ombeline Dalbanne et Jean-Baptiste Hervé
Et les équipes de nuit : Robert Bonomo, Ludovic Jobert, Jérôme Lefauve, Guy Peter

Ainsi que Marie Alix de Cools, Carolina Hall, Gaël Hennion, Marjorie Williams et Marie Jaccottet, restauratrices ; Mathieu Dolet ; Véronique Guitton (association *Arteggio*) ; Régis Penneçot ; Chikako et Jacques-Olivier Sire ; Cécile Vérot

Aide logistique : Artrans

Éléments scénographiques : Les Ateliers du Bois Penneçot

Impression : S2E

Relecture du livret : Hélène Isnard

Design graphique : Lucas Chabaud / VulgarTV

DE L'EXOTISME AU JAPONISME

S'ils furent des amateurs avertis dans le domaine de l'art européen, Jeanne (1855-1937) et son frère Maurice Magnin (1861-1939) s'intéressèrent peu à l'Extrême-Orient. Des héritages familiaux et quelques achats montrent cependant qu'ils ne furent pas totalement indifférents aux chinoiseries puis à l'affirmation du japonisme, au moment même où ils constituaient leur collection (1881-1935). La redécouverte, la restauration et le dévoilement d'un paravent asiatique de la fin du XIX^e siècle donnent l'occasion de porter un regard nouveau sur cette partie méconnue de l'ensemble qu'ils avaient réuni.

Les relations des Magnin avec l'Extrême-Orient demeurent bien mystérieuses. Faute de documents d'archives ou de correspondance, seuls les objets conservés, et pour certains présentés dans l'hôtel Lantin, transformé en musée en 1938, permettent de les envisager. On peut aisément en conclure que ni Jeanne ni Maurice Magnin ne furent des amateurs avertis de l'art de la Chine ou du Japon, contrairement à certains de leurs amis comme Henri Cernuschi (1821-1896). Rien de comparable avec les collectionneurs avisés que sont par exemple Isaac de Camondo (1851-1911), les frères Jules (1830-1870) et Edmond (1822-1896) de Goncourt, Louis Gonse (1846-1921), Philippe Burty (1830-1890), Émile Guimet (1836-1918) ou Raymond Koechlin (1860-1931).

Leur intérêt est donc seulement un intérêt de circonstance, lié à la mode du temps et à la vogue du japonisme qui se répand en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle. On ignore si les Magnin ont jamais fréquenté les boutiques spécialisées de madame Desoye, Siegfried Bing, Auguste Sichel, Florine Langweil ou Tadamasa Hayashi. Point d'estampe japonaise dans leur collection, aucune œuvre exceptionnelle, quelques objets de qualité et des sculptures, des meubles laqués, guère plus.

Le catalogue manuscrit (bibliothèque du musée Magnin) que Maurice Magnin laissa inachevé à sa mort en 1939 (inédit) ainsi que quelques cartes postales anciennes, nous permettent cependant de savoir quelles œuvres provenant d'Extrême-Orient ou inspirées par l'Asie étaient présentées. Les reproductions photographiques exposées dans le premier vestibule vous invitent à les découvrir et à identifier certaines d'entre elles, comme la table chinoise en bois peint du XIX^e siècle, que l'on aperçoit dans le boudoir (ou cabinet aux faïences) du premier étage de l'hôtel Lantin (ill. 1).

Diverses œuvres de la collection et des emprunts réalisés auprès de la Bibliothèque municipale et du musée des beaux-arts de Dijon font dialoguer les Magnin avec d'autres amateurs contemporains et rappellent dans quel contexte s'écrit leur relation avec l'Extrême-Orient.



CHINE ET CHINOISERIES

Les Magnin furent tout d'abord sensibles aux céramiques venues d'Asie, largement diffusées par les compagnies commerciales occidentales depuis le XVII^e siècle.

L'engouement pour les faïences et les porcelaines chinoises en France se développe dans l'entourage de Louis XIV. En 1664 est créée la Compagnie des Indes orientales, destinée à concurrencer l'Angleterre et la Hollande dans l'Océan indien. Elle fait commerce de différentes denrées (café, thé, poivre...) mais aussi d'indiennes et de soieries, de gomme arabique, d'or, d'esclaves. Les marchandises les plus recherchées demeurent les porcelaines dites « Compagnie des Indes » ou « Chine de commande ». Les cargaisons ne cessent d'affluer en Europe (150 000 pièces à la fin du XVII^e siècle, 300 000 dans le dernier tiers du XVIII^e siècle).

La fascination pour la Chine se matérialise également avec l'édification du Trianon de porcelaine (cinq pavillons aux façades recouvertes de carreaux de faïence bleus et blancs dits « à la chinoise ») par Louis Le Vau dans le parc de Versailles en 1670. Appartements meublés à la chinoise, fêtes chinoises, bals costumés se multiplient. En 1684 et 1686, les ambassadeurs de Siam sont somptueusement reçus à Versailles.

Particulièrement appréciée pendant la Régence (1715-1723) la décoration de style chinois atteint sa plus brillante expression à l'époque rococo, sous le règne personnel de Louis XV (1723-1774).

Personnages charmants aux vêtements fleuris, paysages avec pagodes, montagnes, fleurs exotiques et dragons font leur apparition dans les tableaux et les estampes d'Antoine Watteau et de François Boucher, les tapisseries de Beauvais ou les gravures de Jean-Baptiste Pillement. Seul l'engouement nouveau pour le Japon après 1860 devait reléguer les chinoiseries au second plan. Cependant, appréciés pour leurs qualités décoratives, vases et objets de l'Empire du Milieu demeurent recherchés et copiés jusqu'à la fin du XIX^e siècle.



2



Un grand bassin à poissons en faïence polychrome vous accueille dans l'exposition.

Probablement exécuté en Chine dans le dernier quart du XIX^e siècle, il est typique des réalisations de la dynastie des Qing (1644-1911), qui voit l'émergence d'une production céramique de grande qualité aux couleurs vives (familles verte et rose), très appréciées en Europe. Il présente un décor étagé en quatre registres avec des séries de triangles inversés et de fleurettes, de cartouches sur fond bleu, une frise avec des médaillons ornés de fleurs stylisées et de scènes naturalistes, et enfin d'une bande de losanges.

Comme dans la peinture, oiseaux en vol et branches épanouies permettent de jouer avec les pleins et les vides et de montrer la sûreté de l'exécution. Les animaux ont aussi un sens symbolique, évoquant le passage des saisons, la longévité (oiseau à longue queue et camélia), la beauté, la paix et la prospérité (paon).

L'intérieur montre un décor aquatique (détail ci-contre), rappelant la destination de cet objet, utilisé comme aquarium. Les couleurs saturées et vives associées au poisson, qui emplit la maison chinoise d'or et de jade et protège la famille contre les mauvais esprits, sont une expression de l'opulence du commanditaire de ce bassin.

UN GOÛT D'EXOTISME ET DE RAFFINEMENT

Les Magnin sont certes les héritiers d'un exotisme à la mode, très sensible dans le domaine de l'ornement, du mobilier et des arts décoratifs, mais leur souci est également de constituer une collection destinée à écrire une histoire de l'art à vocation pédagogique et encyclopédique. Il est donc naturel d'y trouver des œuvres chinoises mais aussi des productions européennes témoignant de l'influence de l'Extrême-Orient.

Spécialiste de l'ornement, Jean-Baptiste Pillemeut (1728-1808) réunit un grand nombre de ses motifs en deux recueils gravés (1767 et 1771), abondamment utilisés par les ébénistes, les manufactures de soieries ou les fabriques de porcelaine. Dans le tableau exposé (détrempe sur toile ; ill. 3), il ne manque pas de sacrifier au goût pour l'Asie : le thème est emprunté à la peinture chinoise (pêcheur solitaire dans un paysage), avec des échassiers, des lointains montagneux, et même un perroquet pour signifier l'exotisme, mais placé dans un encadrement rocaille.



3

La fascination pour la laque, une gomme résineuse que l'on transforme en vernis, découverte au XVI^e siècle par les missionnaires portugais au Japon et exportée à la fin du XVII^e siècle par la Compagnie néerlandaise des Indes orientales, gagne toute l'Europe. La production de meubles composites se développe. On intègre sur du mobilier européen moderne des panneaux en laque prélevés sur des meubles chinois ou japonais.



4

La présence dans la collection Magnin d'un secrétaire en armoire, en amarante et laque de Coromandel (port de l'Inde d'où étaient exportés des panneaux de paravents chinois par la Compagnie des Indes) dû à Adrien-Jérôme Jollain (maître en 1763), en est un bon exemple (ill. 4).

Le décor mêle des scènes avec personnages, des fleurs et des oiseaux, ainsi que des animaux fantastiques placés sur les côtés : un *qilin*, ou *kirin* (tenant à la fois du cerf et du cheval, avec des écailles ou un pelage et des cornes de cervidé), signe de bon présage, et peut-être une femelle de chien de Fô avec son petit à gauche ; à droite un tigre blanc, symbole de longévité.

Les plus grands ébénistes se font une spécialité de ces meubles, tels Bernard II Van Riesen Burgh (1700-1760) ou Jacques Dubois (1694-1763). On n'hésite pas à diviser des panneaux de laque extrême-orientaux, à les amincir, à les redécouper puis à les coller et à unifier parfois le décor à l'aide de vernis comme celui mis au point par les frères Martin. Ce dernier permet également de réaliser des imitations, moins coûteuses que les meubles comprenant d'authentiques panneaux de laque japonais. Avec la vogue du japonisme dans la seconde moitié du XIX^e siècle, certains ébénistes iront jusqu'à proposer des « chambres japonaises » complètes.

UN PANTHÉON INCONNU

L'intérêt pour la Chine est aussi suscité par la découverte d'un panthéon original et mystérieux pour les Occidentaux.

En regardant cet étonnant lion ou chien de Fô en bronze (Chine, XIX^e siècle ; ill. 5), que vous pouvez d'ordinaire admirer dans le salon gris, au premier étage du musée, il est difficile d'imaginer que ce type de sculpture était destiné à l'origine aux sépultures et aux monuments impériaux ou princiers. Rien de réaliste ici : langue trop plate, pelage en grosses virgules, yeux protubérants, mâchoires carrées cernées de gencives, pattes massives, queue dressée... Ce chien est un mâle (symbole de l'énergie yang) : il pose la patte sur une boule décorée, ornée de fleurs de vie géométriques. Il manque de l'autre côté sa parèdre, la femelle (symbole de l'énergie ying), éducatrice, qui retient un chiot enjoué sous sa patte.



5

Vous pourrez également remarquer dans le meuble, au-dessus du chien de Fô, un guerrier et une divinité féminine chinoise (*Guanyin*) probablement du XIX^e siècle, l'un en bois, l'autre en bronze. La seconde (ill. 6) est une représentation du bodhisattva Avalokiteçvara, qui a pris une forme féminine sous la dynastie Tang (618-907). La divinité est l'une des plus vénérées de la religion bouddhiste. Elle apparaît sous de multiples formes et attitudes, parfois accompagnée d'un animal (dragon, tortue, perroquet, etc.). Ici, assise sur une jambe, la main gauche sur un genou, la main droite reposant normalement sur un nuage, elle incarne *Yuanxi Guanyin* (oisive).



6

LES MOTIFS " AU CHINOIS "



7



8

L'exposition vous permet de découvrir plusieurs céramiques d'inspiration asiatique mêlant des pièces produites du XVII^e siècle à la toute fin du XIX^e siècle par des manufactures européennes. Ces dernières tentent d'imiter la porcelaine chinoise (dont le secret de fabrication demeure inconnu jusqu'au début du XVIII^e siècle), ses couleurs et son esthétique, reprenant principalement des motifs dits « au Chinois » (ill. 7 et 8).

La vitrine abrite aussi un encrier en porcelaine (ill. 9) probablement produit par la manufacture de Bayeux sous la Monarchie de Juillet (1830-1848) ou le Second Empire (1852-1870). Sur un socle imitant un sol pierreux est assis un personnage chinois arborant un riche costume de soie et portant une jarre. Six autres sont figurées à ses pieds et présentent un lexique iconographique habituel pour évoquer la Chine : papillons, danseuses, fleurs...



9

LES ARTS DÉCORATIFS EUROPÉENS SOUS INFLUENCE

Le goût pour les objets venant de Chine perdure tout au long du XIX^e siècle, faisant coexister pièces de qualité, production pour l'exportation et exotisme de pacotille.

Après le sac du Palais d'été de l'empereur de Chine près de Pékin par les Français et les Anglais en octobre 1860 au cours de la Seconde guerre de l'opium, puis l'aménagement du Musée chinois dans le château de Fontainebleau à l'initiative de l'Impératrice Eugénie en 1863, les objets venus de l'Empire du Milieu suscitent un fort regain d'intérêt.

Cette coupe en porcelaine (ill. 10) importée de Chine est caractéristique des productions de la dynastie Qing (1644-1911). Son décor juxtapose frises décoratives et scènes historiées ; intérieur et extérieur se répondent. La monture de bronze doré, réalisée sans doute en France avec un sculpteur, est typique du goût néo-rocaille très apprécié sous le Second Empire. La bordure se déploie avec exubérance selon un rythme complexe de courbes et contre-courbes.



Dès l'introduction des porcelaines orientales en Europe et la constitution des premières collections, les Occidentaux tentent d'imiter la blancheur et l'opalescence des objets d'Extrême-Orient. La porcelaine tendre est alors élaborée sous le patronage des Médicis au XVI^e siècle à Florence. Au XVII^e siècle, les faïenciers français mettent au point diverses variétés, les plus prisées étant celles de Rouen, Saint-Cloud, Chantilly, Sèvres ou Vincennes. En Hollande, Delft connaît l'apogée de sa production faïencière avec des imitations de grande qualité des porcelaines chinoises. C'est seulement en 1709 que l'alchimiste allemand Friedrich Böttger découvre le secret de la porcelaine dure : l'ajout de kaolin, une argile primaire présentant peu d'impuretés. Ainsi naît la porcelaine de Saxe et sa manufacture, Meissen. En France, les premiers gisements sont découverts dans le Limousin en 1769, favorisant le développement de nombreuses manufactures (Limoges, Sèvres, Bayeux, Strasbourg, Niderviller...).

Les exportations ouvrent par ailleurs la voie à la demande européenne d'une porcelaine élégante et très colorée. Si les productions asiatiques précieuses sont très recherchées et achetées à grands frais par des collectionneurs de plus en plus spécialisés au cours du XIX^e siècle, les manufactures produisent également des services de vaisselle à moindre coût avec des décors inspirés de la Chine et du Japon, mode à laquelle la famille Magnin n'oublia pas de sacrifier.



En Angleterre, vers 1800, Josiah Spode II introduit une nouvelle porcelaine tendre contenant de la cendre d'os, appelée « bone China ». D'un blanc éblouissant, fine et légère, elle devient la porcelaine commerciale anglaise par excellence au XIX^e siècle. À Stoke-on-Trent dans le Staffordshire, la manufacture Minton fondée en 1793 s'inspire dès les années 1860 de céramiques, d'estampes, de laques, d'émaux ou de bronzes chinois et japonais pour créer des services de table très appréciés. Vous pouvez en voir quelques pièces dans l'exposition, avec un décor floral et un bestiaire asiatique (phénix par exemple) imitant les productions chinoises de la famille rose (ill. 11).

NAISSANCE ET TRIOMPHE DU JAPONISME

Après la politique d'isolement volontaire qu'il avait engagée en 1635, le Japon s'ouvre aux pays étrangers à partir de 1854. L'Europe va alors connaître une véritable révolution du regard entre les années 1860 et le début du XX^e siècle. Au lendemain du premier accord commercial avec la France en octobre 1858, de très nombreuses œuvres d'art parviennent à Paris. En 1867, les pièces japonaises présentées à l'Exposition universelle sont un véritable choc esthétique pour les artistes occidentaux, peintres comme céramistes, en quête d'expressions nouvelles.

Les estampes d'Hiroshige, Hokusai, Utamaro révèlent de nouvelles conceptions en termes de ligne, de couleur, de composition, de perspective ou de format, alors même que des critiques d'art soutiennent la nécessité d'un renouvellement profond des arts décoratifs. L'engouement pour l'art japonais est popularisé par de nombreuses figures de la vie artistique et littéraire comme Jules et Edmond de Goncourt, Zacharie Astruc, Henri Fantin-Latour, Félix Bracquemond, James Abbott McNeill Whistler, Claude Monet, Edgar Degas ou Vincent Van Gogh.

Le terme japonisme est créé en 1872 par le collectionneur et critique d'art Philippe Burty (1830-1890) pour une série d'articles publiés dans *La Renaissance littéraire et artistique*. Il désigne d'abord une mode, un engouement pour l'estampe ou le bibelot japonais.

La fascination des Occidentaux pour le Japon gagne en intensité à la fin des années 1870 et s'invite dans les intérieurs des plus fortunés comme des classes moyennes, avec des objets et des accessoires de toutes sortes (paravents, éventails, bibelots...).

Vous pouvez notamment admirer le riche décor de feuilles, d'arbres et d'oiseaux d'un coffre japonais en bois laqué (XVIII^e siècle, reposant sur un piètement plus tardif ; ill. 12), présentant des incrustations de nacre et une ornementation de bronzes dorés. L'intérieur comporte tiroirs et compartiments. Les poignées latérales montrent qu'il s'agit d'un meuble portatif, probablement voué à la conservation d'objets précieux.



12

Les Européens se montrent également friands des pièces de céramique dont le grand cornet de style Arita (prêt du musée des beaux-arts de Dijon ; ill. 13) est un bon exemple. Il présente un décor d'oiseaux, de pins et de fleurs, ainsi que des cartouches polylobés, l'un avec un lion, l'autre orné de fleurs. Arita fut le foyer de création de la première porcelaine dure japonaise réalisée par un potier coréen au XVII^e siècle, grâce à la découverte de gisements de kaolin. C'est à Arita vers 1660-1680 que l'émailleur Sakaida Kakiemon crée des décors polychromes sur porcelaine, flottant sur fond blanc, dénués de cartouches et d'or. Le port d'Imari, voisin d'Arita, sera le point de départ d'une exportation importante, caractérisée par une palette très colorée rehaussée d'or.

Les arts décoratifs occidentaux vont puiser dans l'art japonais non seulement des motifs venant renouveler le répertoire, mais également des techniques et des solutions formelles inédites.

La céramique de la seconde moitié du XIX^e siècle nous livre de nombreux exemples de cette influence, portée par des recueils, des revues, des articles et surtout des personnalités comme Émile Guimet, Samuel Bing, Louis Gonse ou les frères Goncourt. Ils contribuent à former l'image d'un Japon artistique à même de renouveler la création occidentale. L'Exposition universelle de Paris en 1878 met plus que jamais ses productions à l'honneur.

Après un apprentissage auprès d'Edmond Lachenal, Émile Decœur (1876-1953), grand admirateur du sculpteur et céramiste Jean Carriès (1855-1894), renonce à la faïence pour se consacrer au grès et à la porcelaine flammée. Fasciné par la Chine et le Japon, il adopte un style de plus en plus dépouillé. Sa grande maîtrise du feu lui permet d'obtenir des marbrures délicates dont il se plaît à varier les nuances, comme sur cette boîte (peut-être une boîte à thé) prêtée par le musée des beaux-arts de Dijon (ill. 14). Après 1927, l'ajout de kaolin dans ses pâtes donne naissance à des pièces en grès porcelainé d'une grande finesse.



13



14

LE PARAVENT ET SA RESTAURATION

Cette exposition trouve son origine dans la redécouverte du paravent (ill. 15) placé au centre de la salle zénithale. Retrouvé dans les réserves du musée, il a fait l'objet d'une longue et complexe opération de restauration, débutée en 2015 et menée au sein des ateliers textiles du Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France (C2RMF) à Paris jusqu'en octobre 2020 par Carolina Hall pour la structure, Gaël Hennion pour le textile et Marjorie Williams (aidée de Marie Alix de Cools) pour la partie arts graphiques.

Le paravent n'avait jamais été présenté dans le parcours des collections permanentes du fait de son état de conservation. De son histoire, nous ne savons rien, sinon qu'il provient probablement de la propriété que la famille Magnin possédait à Brazey-en-Plaine (Côte-d'Or) et que la date de 1880 apparaît sur l'un des papiers japonais sous-jacents retrouvés pendant le démontage. Maurice Magnin ne le mentionne pas dans son catalogue manuscrit et n'avait pas prévu sa présence dans le musée qui ouvre ses portes le 16 janvier 1938 dans l'hôtel Lantin. On ignore comment il en fit l'acquisition.

Constitué de quatre panneaux, il présente un décor d'oiseaux brodés sur des textiles de quatre couleurs (jaune, bleu, rose, marron), assemblés dans un encadrement de bois peint. Au revers figure un décor imprimé.

Chaque face se compose d'un textile brodé, d'une bordure intérieure qui le cerne, d'un liseré et d'une bordure extérieure. Cette dernière est ornée d'un décor au tampon avec des motifs de losanges en pointillés blancs et de motifs floraux avec des pointillés blancs et des aplats verts. Les broderies ont été pour leur part réalisées avec des lamés métalliques (étain sur papier), enroulés autour d'un fil de coton, puis insérés par couture pour former des motifs floraux et des oiseaux.

Un bourrage de carton permet de donner du volume à ces derniers et une demi-sphère de verre sert à figurer leurs yeux. L'autre face porte un décor au tampon sur toile, très probablement réalisé à la main, complété par l'application de certaines couleurs au pinceau, dite pinceautage, selon la technique des *kalambari* (tentures).

Après avoir déterminé comment chaque panneau avait été préparé, les restauratrices se sont appuyées sur un constat d'état détaillé pour définir leur intervention.

Le paravent était très empoussiéré, présentant des bandes plus sombres dans les zones à l'encrassement plus prononcé, ainsi que de nombreuses déformations, des coulures et des projections blanches.



Certains éléments étaient en partie décollés au niveau des bordures, avec des usures et des effilochages ponctuels, des plis et affaissements, quelques déchirures et lacunes. Certaines parties textiles montraient en outre des enfoncements et des rétractations à proximité des bordures et des ondulations dans les angles.

Le décor présentait également des altérations : fil structurel usé, lacunes rendant le rembourrage visible, métal terni, fils tirés avec défauts locaux de fixation et déformations. La structure était également fragilisée par la désolidarisation de certaines bordures, des décollages et des replis des charnières, des auréoles, des taches, des traces de rouille, des déchirures et des lacunes à l'interface des panneaux, un empoussièrlement important et des déformations. Le paravent avait manifestement subi un dégât des eaux, mais sa mauvaise conservation était également liée aux matériaux utilisés, à leur vieillissement et au peu de soin apporté à l'objet (exposition prolongée à la lumière, probablement dans l'intérieur de la famille Magnin, manipulations répétées).

Quatre phases ont été déterminées :

- Le démontage des éléments de bois et la dépose des décors et des couches préparatoires (2015). Les décors ont été décollés avec des scalpels et de fines spatules en métal et en bambou. Le papier journal qui a été retrouvé a été conservé à part, à des fins documentaires. Chaque panneau a fait l'objet d'un dépoussiérage approfondi avec un aspirateur adapté et divers pinceaux, tandis que les broderies métalliques ont été gommées.



15

- La consolidation des panneaux (2017). La pose d'un papier japonais encollé à la colle d'amidon a permis de consolider les bordures. Grâce à une humidification douce et progressive, les textiles ont été remis en forme pour rétablir le droit fil du tissage d'origine, puis maintenus sous plaques de verre et poids le temps du séchage à l'air libre. Les textiles ont été consolidés par couture d'une toile de coton.

- La préparation de la structure (2019). Le modèle du *shitabari* japonais a été retenu, avec des couches de papier alternativement collées de manière flottante ou en plein : couche *honshibari* (bandes verticales collées uniquement sur les baguettes du claustra), couche *doobari* (damier de feuilles collées en plein), couche *minokake* (couche flottante constituée de petites bandes horizontales fixées sur les bords et la traverse centrale, qui se superposent sur la moitié de leur hauteur) et enfin couche *minoshibari* (larges bandes collées en plein). Deux types de papier sont utilisés : en fibre de Kozo, de fabrication machine et un papier artisanal coréen Hanji.

- Le remontage des panneaux et le conditionnement de l'objet en vue de son transport jusqu'au musée (2020) puis, après sa présentation, de son stockage dans les réserves du musée Magnin (2021).

LE TRIOMPHE DE LA NATURE

« (...) on revint aux choses de la nature, on s'inspira de la plante, du fruit et de la fleur, avec plus de liberté ; on regarda de plus près le brin d'herbe, qui fléchit sous le poids d'un insecte, la fleur autour de laquelle le papillon voltige, ou la branche de pommier fleuri qui cache l'oiseau dont les chants saluent le retour du printemps » (Henri Vever, « L'influence de l'art japonais sur l'art décoratif moderne », *Bulletin de la société franco-japonaise de Paris*, n° 22, 1911, pp. 114-115)

L'exposition vous permet d'admirer plusieurs gravures sur bois (*nishiki-e*) de format ôban (prêts du musée des beaux-arts de Dijon). Extraites de la série « Images d'oiseaux, de fleurs et d'arbres à fleurs » (*Sômoku Kachô zue*), elles sont signées Gyôzan (ill. 16), et ont été éditées en 1878 par Ôkura Magobei (1843-1921). Il s'agit d'une représentation *kashô-ga* mêlant images d'oiseaux et de fleurs. Faune et flore y sont finement observées et traduites dans des planches chatoyantes : plantes (laurier-rose, gardénia, magnolia, azalée, narcisse, chrysanthèmes), oiseaux (moucherolle, faisans, pie, bruant, grue..), crabe ou encore cigale.

Les estampes de ce type, dont les exemples les plus remarquables sont dus à Utamaro, Hokusai et Hiroshige, connaissent immédiatement une grande faveur en Occident.



16



17

Le peintre et graveur Félix Bracquemond (1833-1914) s'inspire très directement des *kashô-ga* pour la création du célèbre service que lui commande en 1866 le marchand et éditeur (de porcelaines, faïences, verres et cristaux) Eugène Rousseau. Il puise ses motifs animaliers et végétaux, répartis sur les assiettes selon un rythme ternaire et asymétrique inédit, dans la *Manga* (1815) d'Hokusai, la *Suite sur les poissons* (1830) d'Hiroshige, les *Exemples de fleurs, d'oiseaux et de paysages de Katsushika Isai* (1866) et le *Recueil de peintures de fleurs et d'oiseaux* (1848) de Katsushika Taito. Dès sa présentation à l'Exposition universelle de Paris en 1867, le service connaît un immense succès, qui ne se démentira pas jusque dans les années 1930.

Bracquemond occupe une place particulière dans l'histoire du japonisme. Il compte en effet parmi les premiers découvreurs de l'art japonais et fait partie de la Société du Jinglar (créée à l'issue de l'Exposition universelle de 1867), qui réunit artistes, amateurs et critiques d'art, et organise mensuellement des dîners en costume japonais, au cours desquels les convives mangent avec des baguettes et consomment du saké.

Le dessin de la collection Magnin (ill. 17) est en lien avec l'estampe *Vanneaux et sarcelles* (eau-forte, 1862) mais porte de façon étonnante la date de 1851, peut-être apposée tardivement. Le point de vue et la ligne d'horizon, le cadrage, la stylisation des lignes trahissent l'influence des estampes japonaises, et notamment l'exemple du *Santai Gafu* (*Album de dessins de trois manières*, 1817) d'Hokusai.

Passionné de botanique, le Nancéien Émile Gallé (1846-1904) place pour sa part la nature au cœur de sa production céramique et verrière. Il assimile la leçon japonaise à travers un sens du dépouillement, une tendance à la stylisation des motifs et un goût pour l'asymétrie, dans des œuvres où s'harmonisent avec bonheur littérature, calligraphie, forme et décor. Le vase rectangulaire en cristal gravé (ill. 18) reposant sur un socle en bois de fer (prêt du musée des beaux-arts de Dijon) provient de la collection de Pierre et Kathleen Granville. Il porte la mention « Quand tu les touches, les montagnes fument... », une phrase extraite d'un psaume de la Bible. Pourtant, sa forme et sa décoration naturaliste évoquent l'art de la Chine et du Japon. Il fut présenté à l'Exposition universelle de 1900 à Paris.



18

JEANNE MAGNIN ET LE JAPONISME

De la fratrie Magnin, sans doute Jeanne est-elle celle qui porte le plus d'intérêt aux arts de l'Extrême-Orient. Le musée Magnin abrite plusieurs objets décorés de sa main, qui témoignent d'une connaissance de l'art chinois et des estampes japonaises.

C'est notamment à l'*Album de Cent Oiseaux (Bairei hyakucho gafu, 1881-1884)* de Kôno Bairei (1844-1895) qu'elle emprunte les motifs de paons et de grues, directement recopiés de planches de l'album, pour réaliser deux médaillons en verre émaillés (ill. 19) que vous pouvez voir dans la salle principale de l'exposition.

Ces motifs étaient par ailleurs largement diffusés par les revues spécialisées comme *Le Japon artistique* (1888-1891) de Samuel Bing, mais également par des recueils d'ornements proposant divers modèles à étudier ou à reproduire, sur des vases, des étoffes, des écrans, de la porcelaine..., comme ceux d'Adalbert de Beaumont (1809-1869) et Eugène Collinot (1859-1873) ou *L'Art pour tous* d'Émile Reiber (1877).

Les modèles utilisés par Jeanne Magnin pour la création du pare-feu en bambou et verre émaillé que vous pouvez voir ici exposé n'ont pas été identifiés pour le moment. Ne manquez pas de regarder les détails, pleins de douceur et de fantaisie, de la libellule en haut à gauche aux petits rats s'affairant au milieu des fleurs.



19

LA DÉCOUVERTE DU THÉÂTRE JAPONAIS



Si les peintres, les sculpteurs et les décorateurs ont pleinement adhéré au japonisme, et ont su réaliser pour certains une synthèse de l'art d'Extrême-Orient et de l'art occidental, les arts vivants n'ont pas non plus résisté à la vogue de l'Asie.

Le théâtre de Nô est d'abord connu en Occident à la fin du XIX^e siècle grâce à la traduction de ses livrets (la première représentation par une troupe professionnelle japonaise n'aura lieu qu'en 1954 à Venise !). Le mot apparaît pour la première fois en français dans un dictionnaire en 1874. Né à la fin du XIII^e siècle au Japon, le théâtre de Nô dérive du *sarugaku*, un art alliant pantomime et danse. Extrêmement codifié (scène, musique, mouvement, voix des acteurs, costumes), il se caractérise également par le port de masques sculptés, dont les traits et expressions définissent le personnage. Cet art du masque connaît un grand rayonnement pendant la période Edo. Répartis en cinq catégories (masques d'esprits, d'hommes, de femmes, de démons et de vieillards), ils étaient sculptés dans du bois de cyprès (*hinoki*) et peints, comme le montre l'exemplaire présenté dans l'exposition (prêt du musée des beaux-arts de Dijon ; ill. 20).

LA LITTÉRATURE ET LES ARTS VIVANTS

La vitrine située dans le second vestibule vous permet de découvrir quelques ouvrages prêtés par la Bibliothèque municipale de Dijon.

Romans populaires friands de stéréotypes exotiques (*La Vengeance du bonze*, 1882 ; *Le Sosie*, 1889), parfois inquiétants (*Dans l'oreille du Bouddha* en 1904 ou *Le Message du Mikado* en 1912), poésies sensibles à l'influence formelle de l'Extrême-Orient, nouvelles et livres à sujet chinois ou japonais, théâtre, l'Asie est présente partout au tournant du XX^e siècle. L'influence du *haïku* (poème court de 17 syllabes) sera pour sa part plus tardive, avec la parution en 1905 du premier recueil français, *Au fil de l'eau*, par Paul-Louis Couchoud, André Faure et Albert Poncin. Dès *Manette Salomon* (1867) des frères Goncourt et ses pages consacrées aux albums de dessins japonais, la littérature a elle aussi connu son japonisme. Les romans de Judith Gautier et surtout ceux de Pierre Loti en sont sans doute les manifestations les plus célèbres.



Fille de l'écrivain Théophile Gautier, Judith Gautier (1845-1917) manifeste très tôt un vif intérêt pour les cultures étrangères avec des nouvelles et romans à sujets chinois (*Le Pavillon sur l'eau*, 1846 ; *Le Dragon impérial*, 1869) ou indien (*Les Mémoires d'un éléphant blanc*, 1893). Après avoir appris le chinois, elle entreprend la traduction, en prose et en français, de poèmes chinois dont *Le Livre de Jade* (publié en 1867 sous le nom de Judith Walter) et écrit plusieurs ouvrages et nouvelles dont *Le Paravent de soie* et d'or (1904).



Elle se tourne ensuite vers le Japon, certains de ses livres étant adaptés au théâtre comme *La Marchande de sourires* ou *Les Princesses d'amour*. Elle publie en 1885 les *Poèmes de la libellule* (ill. 21 et 22). Tirés du *Kokinshû*, un recueil de *waka* (poèmes) entrepris au X^e siècle, les textes sont traduits du japonais d'après la version du futur Premier ministre Kinmochi Saionji (1849-1940), et illustrés par le peintre Hôsui Yamamoto (1850-1906). L'ouvrage contient 88 poèmes, disposés chacun sur une page illustrée en couleur. Traduits en 5 vers, ils adoptent une forme imitant le poème japonais classique *uta* et des rimes à la française.

Le roman de Jules-Marie-Julien Viaud, dit Pierre Loti (1850-1923), *Madame Chrysanthème* (ill. 23 ; 1888 ; puis ses suites *Une Page oubliée de Madame Chrysanthème* en 1893 et *La troisième jeunesse de Madame Prune* en 1905) est pour sa part emblématique de la mode japonaise fin-de-siècle. C'est en tant qu'officier de marine que l'auteur se rend par deux fois au Japon, la première en 1885 à bord de *La Triomphante*, et la seconde en 1900-1901, à bord du *Redoutable*. Au cours de son premier séjour, il épouse à Nagasaki, par contrat d'un mois renouvelable, une jeune Japonaise de 18 ans, Okané-San baptisée Kiku-San (madame Chrysanthème). Cette pratique du mariage temporaire - arrangé par des entremetteurs - était alors courante. Paru un an après *Pêcheur d'Islande*, ce roman largement autobiographique connaît un immense succès et participe à l'intérêt porté par la France à l'Extrême-Orient. Loti y évoque les paysages, les populations, les coutumes, sans témoigner cependant d'une fascination pour ce pays tout juste ouvert aux étrangers. Adapté à l'opéra par André Messager (1893, sur un livret de Georges Hartmann, au Théâtre de la Renaissance), l'ouvrage inspire David Belasco et Giacomo Puccini pour *Madame Butterfly* (1904) et donne lieu à la création d'un ballet d'Alan Rawsthorne en 1944.



" JAPONAISERIES FOR EVER ! "

(Lettre de Jules de Goncourt à Philippe Burty, 1^{er} août 1867)

Tout comme en témoigne le terme « chinoiserie », apparu vers 1845 dans la langue française avec un sens péjoratif synonyme de bizarrerie et de mauvais goût, le japonisme a aussi ses détracteurs, des « japonaiseries » du critique d'art Champfleury en 1868 aux « japonaiseries » de Léon de Rosny (1896).

Les vitrines du second vestibule abritent une sélection de pièces d'Extrême-Orient ou d'inspiration extrême-orientale représentatives de ce que pouvaient acheter les amateurs français, éclairés ou non, à la fin du XIX^e siècle : on trouvait alors quantité d'objets dans les boutiques spécialisées, de la simple bibeloterie à des pièces rares et précieuses. Les noms des enseignes parisiennes sont d'ailleurs évocateurs : *La Jonque chinoise* de madame Desoye, *L'Escalier de cristal* des frères Pannier, *L'Empire céleste*, *La Porte Chinoise*, *Le Céleste Empire*, sans oublier les établissements du marchand japonais Tadama Hayashi, de Philippe Sichel ou de Samuel Bing, qui se distinguent par la qualité de leur stock.

Ici, figurines colorées en porcelaine émaillée polychrome, sceaux et boîtes emplies de crayons et de bâtonnets de cire, huile de menthe ou écran à main chinois rehaussé de nacre, typique de la production de pièces destinées à l'exportation, voisinent avec de la vaisselle chinoise ou japonaise raffinée.



24

C'est aussi de cet exotisme artificiel et décoratif que relève la *Japonaise au bain* de James Tissot (1836-1902), dont vous voyez ici une reproduction gravée en 1933 par Léon-Auguste Salles (1868-1950), prêt du musée des beaux-arts de Dijon (ill. 24). La planche témoigne de la célébrité de ce tableau peint en 1864, fleuron des collections dijonnaises, même si elle n'en restitue pas la chaude atmosphère colorée, en particulier le rouge du kimono que l'artiste avait sans doute acquis chez madame Desoye. S'il n'est jamais allé au Japon, Tissot est en effet un collectionneur passionné d'art extrême-oriental. Il fait même aménager en 1867 un salon japonais dans son hôtel particulier, un lieu désormais couru par le Tout-Paris.



25

Les véritables amateurs ne s'y trompent pas. Céramiques, estampes, textiles, objets sont recherchés et collectionnés avec ferveur. Grâce à un prêt du musée des beaux-arts de Dijon, vous découvrirez également un ensemble de quatre *tsubas*, récemment restaurés, ornés de thèmes animaliers et de végétaux (ill. 25).

Ces gardes de sabre de formes, de dimensions et d'épaisseurs variables, sont destinées à protéger la main du samouraï. Elles permettent également de connaître le rang social de leur propriétaire et d'afficher la culture de ce dernier. Chaque orifice a une fonction : pour le passage de la lame du sabre, pour le rangement du *kogai* (paire de pointes métalliques) ou du *kozuka* (petit couteau). De plus en plus ouvragées à partir du XVII^e siècle, elles peuvent être de différentes formes, notamment quadrilobée. Les techniques de ciselure (*hori*), d'ajourage (*sukashi*) et d'incrustations (*zôgan*) se diversifient et atteignent parfois un extrême raffinement, jusqu'à des montures incrustées d'or et d'émaux, très appréciées des Occidentaux.

Liste des illustrations

ill. 1 : Musée Magnin, le cabinet aux faïences en 1938 / © Musée Magnin, droits réservés ; ill. 2 et 3 : Chine, fin du XIX^e siècle, Bassin à poissons (vue générale et détail), inv. 1938 FA 104 / Musée Magnin / © Bruce Aufrère / photographique ; J.-B. Pillement, Chinois pêchant à la ligne, vers 1770, inv. 1938 F 796 / © RMN-GP (musée Magnin) / Michel Urtado ; ill. 4 : A.-J. Jollain, Secrétaire en armoire, 2^{de} moitié du XVIII^e siècle, inv. 1938 MOB 8 / © RMN-GP (musée Magnin) / Stéphane Maréchalle ; ill. 5 : Chine, 2^{de} moitié du XVIII^e siècle, Chien de Fô, inv. 1938 S 630 / © RMN-GP (musée Magnin) / Thierry Le Mage ; ill. 6 : Chine, XIX^e siècle (?), Divinité féminine, inv. 1938 S 632 / Musée Magnin / © Lucas Chabaud, VulgarTV ; ill. 7 : Rouen, milieu du XVIII^e siècle, Assiette, inv. 1938 FA 82 / Musée Magnin / © Michel Deville / Promontage ; ill. 8 : Dijon, manufacture de la rue Sainte-Marguerite, Plat, vers 1680, inv. 1938 FA 117 / © Michel Deville / Promontage ; ill. 9 : Manufacture de Bayeux, fin du XIX^e siècle, Encrier, inv. 1938 PO 73 / Musée Magnin / © Bruce Aufrère / photographique ; ill. 10 : Chine et France, 2^{de} moitié du XIX^e siècle, Coupe, inv. 1938 PO 98 / Musée Magnin / © Michel Deville / Promontage ; ill. 11 : Angleterre, manufacture de Minton, XIX^e siècle, Service, inv. 1938 PO 5 / Musée Magnin / © Bruce Aufrère / photographique ; ill. 12 : Japon, XVIII^e-XIX^e siècles, Coffre, inv. 1938 MOB 36 / © Bruce Aufrère / photographique ; ill. 13 : Japon, XIX^e siècle, Vase cornet, inv. DA 702-3 / © Musée des Beaux-Arts de Dijon / François Jay ; ill. 14 : É. Decœur, Boîte à thé, 1^{ère} moitié du XX^e siècle, inv. 2393 / Musée des Beaux-Arts de Dijon / © Lucas Chabaud ; ill. 15 : Japon, vers 1880, Paravent, inv. 1938 MOB 101 / © RMN-GP (musée Magnin) / Mathieu Rabeau ; ill. 16 : Gyôzan, XIX^e siècle, Étude d'oiseaux et de fleurs, inv. Alb. TH A 31^{er} 40 a / Musée des Beaux-Arts de Dijon / © Sophie Harent ; ill. 17 : F. Bracquemond, Les Vanneaux, inv. 1938 DF 103 / © RMN-GP (musée Magnin) / Thierry Le Mage ; ill. 18 : É. Gallé, Vase, vers 1900, inv. DG 1 / © Musée des Beaux-Arts de Dijon / François Jay ; ill. 19 : J. Magnin, Médailillon, inv. 1938 VE 18.2 / © Michel Deville / Promontage ; ill. 20 : Japon, XVIII^e-XIX^e siècles, Masque de Nô, inv. DG 76-727 / © Musée des Beaux-Arts / François Jay ; ill. 21 et 22 : J. Gautier, Poèmes de la libellule, 1885, inv. Legendre III-172 / Bibliothèque municipale de Dijon / © Rémi Zirnhelt ; ill. 23 : P. Loti, Madame Chrysanthème, 1888, inv. Muteau II-2903 / Bibliothèque municipale de Dijon / © Sophie Harent ; ill. 24 : L.-A. Salles, d'après J. Tissot, Japonaise au bain, 1933, inv. 2010-8-1 / © Musée des Beaux-Arts de Dijon / François Jay ; ill. 25 : Japon, XIX^e siècle, Tsuba, inv. BRSN 51 / © Musée des Beaux-Arts de Dijon / François Jay

L'exposition est ouverte du mardi au dimanche
de 10h à 12h30 et de 13h30 à 18h.

Tarif plein : 3,50 € ; tarif réduit : 2,50 €
Gratuit pour les moins de 26 ans
et pour tous le premier dimanche de chaque mois.

La programmation culturelle sera annoncée
par voie d'affichage, sur le site internet et sur les réseaux sociaux,
en fonction de l'évolution de la situation sanitaire.

Renseignements au 03 80 67 11 10
et à l'adresse : contact.magnin@culture.gouv.fr

Musée national Magnin
4 rue des Bons Enfants
21000 Dijon
03 80 67 11 10
musee-magnin.fr



@musee.magnin



@MagninMusee



@musee.magnin.official

Textes du livret
Sophie Harent,
avec la participation de
Lucile Champion-Vallot

Design graphique
Lucas Chabaud / VulgarTV

Impression
S2E