



HAL
open science

Les céramiques chinoises d'exportation du XVIIIe siècle au sein des collections du Musée des Arts Décoratifs de Paris : études typologiques et comparatives

Chenkai Zhou

► **To cite this version:**

Chenkai Zhou. Les céramiques chinoises d'exportation du XVIIIe siècle au sein des collections du Musée des Arts Décoratifs de Paris : études typologiques et comparatives. Sciences de l'Homme et Société. 2022. dumas-04554906

HAL Id: dumas-04554906

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04554906>

Submitted on 22 Apr 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Université de Picardie Jules Verne

UFR des Arts

Master d'Histoire de l'art



Chenkai Zhou

Regards croisés

Les céramiques chinoises d'exportation du XVIII^e siècle au sein des collections du Musée des Arts Décoratifs de Paris : études typologiques et comparatives

Sous la direction de

Mme Béatrice Quette,

Conservatrice des collections asiatiques au Musée des Arts Décoratifs

et de

M. Philippe Sénéchal,

Professeur d'histoire de l'art moderne

Volume I : Essai

Année universitaire 2021-2022

Membres du Jury :

M. Philippe Sénéchal, Professeur d'histoire de l'art moderne, Université de Picardie Jules Verne

Mme Marie-Domitille Porcheron, Maîtresse de conférences d'histoire de l'art moderne et contemporain, Université de Picardie Jules Verne

Mme Béatrice Quette, Conservatrice des collections asiatiques, Musée des Arts Décoratifs de Paris

Sommaire

Remerciements	3
Introduction	4
I. Études des formes	10
I.1 Les formes occidentales	10
I.1.1 Plat à barbe.....	10
I.1.2 Bidet	11
I.1.3 Aiguière	12
I.1.4 Fontaine d'applique.....	13
I.1.5 Les objets de table.....	14
I.1.6 Porcelaine montée	15
I.2 Les formes chinoises	21
I.2.1 Double poisson.....	21
I.2.2 Vase en forme dealebasse	23
I.2.3 Vase <i>gu</i>	24
I.2.4 Les porcelaines en miniature	25
II. Études du décor	27
II.1 Le décor occidental	27
II.1.1 Les sujets de Cornelis Pronk	27
II.1.2 Porcelaine de Chine armoriée	31
II.1.3 Les sujets de gravure occidentale	34
II.1.4 Motif mosaïqué	36
II.2 Le décor et effets décoratifs chinois	38
II.2.1 Motif de <i>ruyi</i>	38
II.2.2 Motif de <i>bogu</i>	40
II.2.3 Les sujets liés à l'Opéra, le roman	42
II.2.4 Glaçure de capucin	45
II.2.5 Glaçure d'aubergine	46
II.2.6 La glaçure de turquoise	47
II.2.7 Bleu fouetté.....	49
III. Collection en Asie	50
IV. Études comparatives des méthodologies dans le monde occidental et en Chine	54
Conclusion	61
Bibliographie	63

Remerciements

Je tiens à remercier Monsieur Philippe Sénéchal, mon directeur de mémoire, pour tous ses conseils et le temps qu'il m'a consacré.

Je tiens à remercier Madame Béatrice Quette qui m'a permis de mener cette recherche avec la collection du musée des Arts Décoratifs de Paris, pour ses conseils et sa disponibilité.

Je tiens à remercier Madame Marie-Domitille Porcheron pour toutes ses remarques précieuses.

Je remercie également ma famille surtout mon père, sans le soutien financier duquel, je n'aurais pas pu poursuivre mes études. Et le soutien moral de mon grand-père, car il me dit souvent que je gagnerai ma vie par ma plume.

Je tiens à remercier vivement Monsieur Florian Chatelain pour sa patience. Il témoigne de toutes les difficultés que je peux rencontrer dans mon apprentissage du français. Il répond à mes moindres questions concernant la langue française et la France que je lui demande sans aucune réserve.

Il m'est agréable de remercier la relecture de Monsieur Allan Houliez et son soutien moral.

Introduction

Le Musée des Arts Décoratifs de Paris possède un fonds de céramique considérable avec un millier de pièces, dont la plupart sont des collections chinoises. Une partie de ces céramiques était destinée à l'exportation et arrivait en Europe par le biais des Compagnie des Indes orientales. Une autre partie n'était pas nécessairement conçue pour les marchés étrangers, et malgré tout, ces céramiques dans le goût purement chinois sont entrées en Europe par voie maritime ou terrestre. La fabrication de ces céramiques s'étend principalement sur la période du XVIII^e siècle, cela correspond à peu près aux trois périodes de la dynastie Qing : période Kangxi (1662-1722), période Qianlong (1723-1735) et période Yongzheng (1736-1796). En parallèle, ces trois périodes ont atteint le pic de la production de céramique en Chine à l'essor de l'économie de marché. Avec une grande variété de décors et de formes, ce fond de céramique nous offre un panorama vaste de la céramique chinoise d'exportation du XVIII^e siècle. Cette étude portera sur environ trente pièces de céramiques de formes et de décors différents dans ce fonds du Musée des Arts Décoratifs.

Avant d'étudier ces céramiques, nous voulons en rectifier l'appellation. La porcelaine fabriquée en Chine et vendue en masse en dehors de la Chine, ainsi que la porcelaine chinoise ancienne fouillée et conservée en dehors de la Chine, n'étaient pas toujours exportées par le biais du commerce de marchandises, telles que les donations et les cadeaux diplomatiques de l'époque. Dans les études japonaises, nous employons la *céramique de commerce* (貿易陶磁). On utilise *Export Ceramics* ou *Trade Porcelain* dans le monde anglophone¹. Ici, nous adoptons la dénomination « céramiques chinoises d'exportation » pour comprendre toutes les céramiques chinoises qui sont arrivées à l'étranger, quel que soit le moyen par lequel elles sont exportées. Au cours des XVI^e et XVII^e siècles, les Portugais, les Espagnols et les Hollandais sont venus en Asie et la porcelaine chinoise est devenue une marchandise importante dans le commerce international. Cependant, au XVI^e siècle, la porcelaine chinoise n'était accessible qu'aux classes privilégiées en raison de son prix élevé. Le fait de constituer une collection de porcelaine chinoise est popularisée à la fin du XVII^e siècle et se généralise au XVIII^e siècle. Au fur et à mesure, la collecte de porcelaine s'est étendue des familles royales et de la noblesse

¹ Prenons l'exemple de deux ouvrages : Rose Kerr et Luisa Mengoni, *Chinese export ceramics*, Londres, V&A Publishing, 2011 ; Clare Le Corbeiller (dir.), *China trade porcelain : patterns of exchange*, cat. expo. (New York, Metropolitan Museum of Art), New York, Metropolitan Museum of Art, 1974. Concernant l'appellation en français, nous n'arrivons pas à trouver l'origine de « Chine de commande ».

aux classes moyennes. En plus, la porcelaine chinoise a joué un rôle important dans le mouvement de chinoiserie : elle a été l'objet prédominant pour attirer l'attention des Européens, et de cet engouement résulte les imitations en Europe². Ces porcelaines d'exportation ont enrichi les arts décoratifs européens au même titre que le style rocaille, tout en contribuant à l'amélioration des techniques européennes de production de céramique. Nous pouvons dire que la période allant de la fin du XVII^e siècle au milieu du XVIII^e siècle a été la plus populaire pour la collection de porcelaine chinoise en Europe. La variété et la quantité des collections de porcelaine, ainsi que leur qualité, ont atteint un niveau sans précédent.

Cette étude aborde d'abord les formes. En plus d'étudier la dénomination et l'origine des céramiques à la forme chinoise, l'étude se concentrera sur le changement de l'utilisation de ces pièces en Europe. De plus, afin de répondre aux besoins des clients étrangers, certaines céramiques d'exportation ont subi des modifications assez évidentes dans la forme des pièces, se distinguant des pièces pour le marché local, comme le *kendi*³ pour le marché islamique en Asie du Sud-Est. Parallèlement, certaines formes étrangères seront mélangées aux décors chinois pour en faire les produits locaux. Pour que les artisans chinois puissent produire les pièces avec la forme correspondante, les commerçants européens fournissaient souvent des gravures ou des modèles comme l'orfèvrerie d'étain, la verrerie, etc. Une partie de ces céramiques d'exportation sont cuites à Jingdezhen sous forme de porcelaine blanche et exportées à Canton où la finition et la décoration sont élaborées par des artisans locaux⁴. Mis à part la forme chinoise et la forme européenne, des formes hybrides se créent par l'ajout des montures qui a pour but d'enjoliver la pièce originale. Ce phénomène d'adaptation est très répandu aux XVII^e et XVIII^e siècles, notamment en France. Un grand nombre de porcelaines orientales montées aux Pays-Bas au XVII^e siècle aurait été étroitement lié au commerce de la porcelaine par la VOC (*Verenigde Oost-Indische Compagnie*, en français : Compagnie néerlandaise des Indes orientales), qui en importait de grandes quantités. Après le XVII^e siècle, cependant, ce phénomène a sensiblement diminué aux Pays-Bas. Les objets montés furent en vogue depuis le XVIII^e siècle en France. Entre les années 1740 et 1760, la quantité de porcelaine orientale montée en or, en argent ou en bronze n'a jamais été aussi abondante, et

² Léonce Bénédite, « La chinoiserie en France au XVIII^e siècle », *Revue des arts décoratifs*, 1887-1888, p. 182-183.

³ Une verreuse trapue et munie d'un bec, généralement pour se laver les mains.

⁴ Christiaan Jörg, *Chinese export porcelain: china de commande from the Royal Museums of Art and History in Brussels*, Hong Kong, Urban Council, 1989, p. 46.

cette reproduction n'était que concentrée à Paris⁵. La céramique d'exportation chinoise ne répondait pas entièrement aux besoins en Europe et ces montures en métal ont été utilisées pour modifier la céramique originale afin de détourner la fonction de la pièce pour l'adapter à l'usage local. Non seulement garder la forme originale, les ouvriers découpent ou ajoutent la porcelaine selon la demande du marchand mercier. En plus de rehausser le prix de l'ensemble des pièces, cette monture est conçue pour s'adapter au style de l'ameublement. Nous chercherons à savoir si ces transformations détruisent la forme originale ou au contraire l'embellissent, quels effets sont apportés par ces montures sur l'objet original, et s'il existe des similitudes dans la façon dont des céramiques de même forme ont été enjolivées. Dans la mesure du possible, la conception et la fabrication de ces montures seront également abordées dans cette recherche.

Nous commencerons par des objets de formes complètement occidentales à étudier, tels que le plat à barbe et le bidet, nous essaierons de comprendre l'origine de ces objets et la raison pour laquelle ils ont été fabriqués en céramique. Nous avons également sélectionné des services de table pour étudier l'influence du développement de l'art de la table sur la commande de la céramique chinoise. Nous explorons la transformation, l'adaptation et la motivation pour les pièces montées en céramique. Nous avons choisi d'étudier des céramiques de formes chinoises dont les origines ne sont pas encore connues en Occident. Ces objets ont été sélectionnés pour donner un éclairage sur leur origine et leur rapport avec d'autres céramiques.

L'étude du décor constituera la deuxième partie de ce mémoire. Le décor de la plupart de ces céramiques d'exportation se distingue nettement de celles vendues pour le marché chinois à la même époque, il conserve souvent le décor traditionnel et s'inspire du décor occidental à la fois. En outre, certaines de ces céramiques d'exportation étaient redécorées à leur arrivée à destination pour répondre aux besoins de la personne qui les avait commandées. En ce qui concerne le décor de la céramique chinoise d'exportation, les Européens les ont vraisemblablement ignorées car ils n'achetaient la porcelaine qu'en fonction de leur propre critère esthétique. Bien que ces décors comportent plus ou moins d'éléments sur la culture

⁵ Gillian Wilson (dir.), *Mounted Oriental Porcelain in J. Paul Getty Museum*, cat. exp. (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 1999), Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 1999, p. 1-3.

chinoise, les jésuites vivant en Chine au XVIII^e siècle ne les considéraient pas comme un vecteur de la culture chinoise.

Notre étude analysera et éclairera l'origine, la signification et l'application de ces décors chinois. Nous examinerons également les décors occidentaux, en particulier leur mélange et leur fusion avec le décor chinois. Nous comparerons également la décoration avec celle de Delft, de Nevers et d'autres faïences pour voir l'influence de ces motifs occidentaux sur le décor de la porcelaine chinoise d'exportation. Outre la céramique à la forme et au décor entièrement chinois, nous pouvons constater deux autres compositions hybrides : la céramique à la forme chinoise et au décor occidental et celle à la forme occidentale et au décor chinois. Il faut d'ailleurs noter que le décor dans la céramique chinoise d'exportation n'est pas seulement influencé par le décor occidental. Les artisans chinois imitaient également d'autres motifs privilégiés par l'Occident en raison des exigences du marché. Par exemple, pendant les périodes Kangxi et Yongzheng, les céramistes ont copié et produit de la porcelaine en partie avec le décor de style *imari* selon les besoins du client. Parallèlement, nous étudierons également les décors occidentaux, en particulier leur mélange et leur entremêlement avec les décors chinois. Au XVIII^e siècle, les commandes de porcelaine chinoise aux formes et décors occidentaux se multiplient, de nombreux décors sur la céramique d'exportation reprennent les thèmes de la mythologie occidentale, de la religion, des événements politiques de l'époque, etc. Tout comme les Occidentaux ne pouvaient pas comprendre la signification du décor chinois, il en est de même pour les céramistes chinois, qui ont donc dû copier les décors occidentaux d'après les gravures, et nous pouvons voir des imitations inexactes ou maladroitement sur de nombreuses pièces. Ces diverses erreurs et mauvaises imitations témoignent du métissage des images et des idées entre l'Occident et l'Orient à cette époque. Nous examinerons les caractéristiques du décor occidental dans ces céramiques d'exportation et comment ces décors ont été appliqués à la composition de la céramique. Nous explorerons les causes de leur variation ou de leur répétition en analysant les facteurs culturels tels que le goût et la mode, ainsi que les facteurs commerciaux. L'introduction de la technologie occidentale a également fait évoluer la création de la décoration sur les céramiques chinoises d'exportation. Comme la couleur noire est peinte avec du cobalt, qui doit être recouvert d'un émail transparent à basse température après la première cuisson, sinon la couleur noire se détache facilement. Mais l'introduction du

Schwarzlot, une technique appliquée à la verrerie par des artisans allemands⁶, a résolu ce problème. Il en résulte de l'apparition des céramiques décorées en grisaille qui imite les sujets bibliques figurant dans les gravures européennes.

Nous avons choisi les sujets de Cornelis Pronk parce que ses dessins sont largement employés en céramique et que nous voulons comprendre la diffusion et le changement de ses modèles ainsi que son influence du marché sur les changements dans le décor des céramiques à travers la production de céramiques avec le même décor par différentes manufactures dans différents pays. La porcelaine armoriée est la plus exceptionnelle de ces décors céramiques.

Parmi tous les décors, nous ne pouvons ignorer le décor armorié. Bien que la céramique à décor d'armoiries soit fabriquée en Chine, il ne reste pratiquement aucun document chinois indiquant qui l'a commandée, quand elle a été fabriquée ou quels étaient ses modèles. Nous tenterons d'éclaircir les origines de la céramique armoriée chinoise, le processus de commande, les combinaisons des armoiries dans le décor et les utilisations de cette céramique armoriée. Nous identifions certaines pièces en les comparant avec des livres. Pour la partie sur le décor chinois, nous en avons sélectionné certains qui ne sont pas remarqués par les études occidentales, où la couleur de la glaçure constitue également un décor.

Dans la troisième partie, nous présenterons la collection de céramiques chinoise d'exportation dans les musées publics et privés en Asie. Nous élargissons notre champ d'études et avons l'intention de faire le point sur la méthode adoptée par les chercheurs occidentaux pour étudier ces porcelaines d'exportation chinoises, de même que sur leurs regards. En revanche, l'étude de la porcelaine d'exportation reste un domaine relativement marginal en Chine. Nous comparerons le regard des chercheurs occidentaux sur ces céramiques d'exportation à celui des chercheurs chinois. Une étude comparative permettra de mettre en lumière une analyse de la manière dont les chercheurs chinois ont considéré et étudié ces objets d'art relativement inconnus. La porcelaine, y compris sa fabrication et ses matériaux, a été ignorée par les lettrés chinois qui sont également historiens, il y a eu très peu d'écrits sur l'histoire de la porcelaine. Il faut souligner que les historiens de la céramique se sont davantage concentrés sur les fours impériaux et que la céramique d'exportation n'a pas

⁶ Geoffrey Edwards, *Art of Glass: Glass in the Collection of the National Gallery of Victoria*, Melbourne, National Gallery of Victoria, 1998, p. 82.

suscité un grand intérêt. Cette étude porte non seulement sur le décor et la forme de la céramique d'exportation elle-même, mais aussi sur les différents regards que l'Occident et la Chine lui ont apportés. Cela permettra d'établir une nouvelle compréhension de la céramique chinoise d'exportation à notre époque.

I. Études des formes

I.1 Les formes occidentales

I.1.1 Plat à barbe

Le collectionneur chinois reconnu Ma Weidu (1955-) relate une anecdote concernant la première fois où il a vu un plat à barbe à Amsterdam :

« Il y a un plat de forme bizarre avec une échancrure sur le bord, mais le plat n'est pas cassé, c'est une forme standard. La première fois que je l'ai vu, je ne savais pas à quoi il servait. J'ai demandé à un homme ce qu'il en pensait, et il m'a répondu : 'C'est pour que les étrangers boivent de la soupe'. J'ai jeté un coup d'œil au plat et l'ai trouvé particulièrement peu profond. Même si les étrangers aiment la soupe, ils ne peuvent pas la boire en mettant le plat sous le cou. J'ai appris par la suite que ce plat était utilisé autrefois par les hommes pour se faire raser la barbe⁷».

Il en résulte que les Chinois contemporains sont peu familiers avec ce type d'objet. En fait, les plats à barbe sont rares dans la porcelaine d'exportation chinoise, et les plats oblongs sont encore plus rares que les plats ronds. De 1730 à 1790, la Compagnie néerlandaise des Indes orientales a exporté 6 438 plats à barbe de forme ronde vers les Pays-Bas, contre 3 272 ceux de forme oblongue⁸.

Le plat à barbe est un bassin de forme rond ou ovale avec un large marli relevé vers l'extérieur et qui comporte une échancrure arrondie sur la mentonnière. Le plat à barbe est parfois pourvu d'un ou deux cavités sur le marli servant à faire mousser le savon et à réceptionner la boule pour que le barbier la glisse entre la mâchoire et la joue pour tendre la peau et faciliter le rasage⁹. Cet objet est utilisé par les barbiers aux XVIII^e et XIX^e siècles et peut être fabriqué en argent, en cuivre, en porcelaine ou faïence. Le marli de ce plat à barbe de notre collection (cat. 1) est plat et ne comporte pas de cavités à creux. Le bord inférieur est

⁷ Ma Weidu, « ciqi waixiao dongfeng xijian - waixiaoci de meili », *Historical Monthly*, n° 257, 2009, p. 8.

⁸ Christiaan Jörg, *Chinese export porcelain: chine de commande from the Royal Museums of Art and History in Brussels*, Hong Kong, Urban Council, 1989, p. 15.

⁹ Catherine Arminjon, Nicole Blondel *et al.*, *Objets civils domestiques : vocabulaire*, Paris, Imprimerie nationale, 1984, p. 308.

muni d'un anneau fixé pour l'accrochage après utilisation. Nous pouvons également trouver le plat en émail cloisonné qui reprend cette forme pour l'exportation¹⁰.

I.1.2 Bidet

Dans la France du XVIII^e siècle, même au palais royal, il n'y avait pas d'eau courante. Dans des conditions sanitaires très médiocres, le bidet permet de nettoyer rapidement le corps sans avoir à faire bouillir de l'eau chaude pour le bain. Le bidet s'appelle aussi « chaise de propreté ». L'utilisation des bidets en France a probablement commencé vers 1730 et est entrée dans les habitudes hygiéniques de l'élite après 1740. Nous pouvons le retrouver dans les inventaires nobles ou dans les comptes des grands ébénistes¹¹. Le bidet était un luxe très rare au milieu du XVIII^e siècle et très peu de personnes pouvaient le posséder. En raison de sa rareté, il est devenu une distinction sociale à l'époque. Il se composait généralement d'un châssis de bois et d'une cuvette en étain ou en faïence. Le bidet faisait partie du grand luxe de l'époque, Madame de Pompadour en possède un : « un bidet à dossier plaqué en bois de rose et fleurs garni de moulures, pieds et ornements de bronzes dorés¹² ». Son utilisation n'est pas que réservée aux femmes, les hommes possèdent aussi la chaise percée et le bidet et les utilisent.

La demande de ces objets d'hygiène en Occident a incité les artisans chinois à imiter ces formes occidentales dans la fabrication de la porcelaine, comme le bourdalou dans cette peinture intitulée *Jeune femme à sa toilette* (fig. 1), qui était également un objet fréquent dans la porcelaine d'exportation. Le bidet (cat. 2) est probablement une copie d'une faïence en forme dite de « violon »¹³.

¹⁰ Nous pouvons trouver un exemplaire dans l'inventaire en ligne du musée de Guangdong : *yue 1780 nian guangdong huafalang xifanlian tixupan* (Plat à barbe à décor de grenadille en émail cloisonné, vers 1780), sans numéro d'inventaire.

¹¹ Georges Vigarello, *Le propre et le sale : l'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2013, p. 182.

¹² *Ibid.*

¹³ Voir la pièce dans Collectif, *Richesses de la céramique dans les musées de Picardie*, Paris, Ministère de la culture, 1985, p. 110.



fig. 1

François Eisen, *Jeune femme à sa toilette*, 2^e quart 18^e siècle, peinture à l'huile, H. 36,5 cm ; l. 27,3 cm, Abbeville, musée Boucher de Perthes, inv. BDP144



fig. 2

Bourdaloue à « décor Pompadour », 1750, porcelaine chinoise à décor cinq couleurs, Sèvres, manufacture et musée nationaux, inv. MNC 11297

I.1.3 Aiguière

La forme de l'aiguière provient de celle européenne en argent ou en étain au XVIII^e siècle¹⁴, généralement assortie d'un bassin. Le modèle original en faïence se trouve à Rouen et à Lille, puis a été imité et produit par Delft¹⁵. L'aiguière dans la collection Grandjean (cat.3) est malheureusement dépourvue de son bassin assorti, mais nous avons trouvé un ensemble identique dans une vente aux enchères chez Christie's (fig. 3). L'aiguière en forme de conque de nautilite et le bassin en forme de pétoncle constituent une combinaison extraordinairement raffinée. L'aiguière et le bassin auraient été utilisés pour se laver les mains avant et pendant les repas au XVIII^e siècle. Nous pouvons aussi trouver le même modèle en émail peint sur cuivre¹⁶. Il est juste de dire que les artisans chinois ont repris ces formes pour répondre aux besoins européens.

¹⁴ Dans la collection du musée des Arts Décoratifs, nous trouvons ces aiguières avec leurs bassins : inv. 26873, GR 146, 7603-7604, 989.69.A, 22613.

¹⁵ Jan Boyazoglu et Louis de Neuville, *Les faïences de Delft*, Paris, Éditions Grancher, 1980, p. 82.

¹⁶ Luísa Vinhais et Jorge Welsh, *China of all colours: painted enamels on copper*, Londres, Jorge Welsh, 2015, p. 200-201.



fig. 3

Aiguière et bassin en porcelaine chinoise, premier quart du XVIII^e siècle

Hauteur de l'aiguière : 28,5 cm, largeur du bassin : 36,2 cm.

Dans la vente de «Chinese Export Art Featuring Property from the Tibor Collection», 11 janvier - 2 février 2022, New York, Christie's

Prix de vente : USD 27,500 (25464.25 Euros)

Estimation : USD 15,000 - USD 20,000

I.1.4 Fontaine d'applique

La fontaine d'applique fut montée sur le mur de la cuisine pour stocker l'eau et s'en servir avant l'arrivée de l'eau courante en 1880. Normalement, le déversoir de la fontaine est équipé d'un robinet en cuivre et d'un bassin en dessous. En Chine, il existe également la fontaine murale similaire¹⁷. La forme du récipient est la moitié de la partie verticale du vase, avec un orifice du côté plat pour faciliter l'accrochage au mur, mais elle est utilisée pour la décoration de l'intérieur.

La forme de cette fontaine (cat. 4) découle de la faïence de Rouen, nous pouvons trouver deux illustrations de la fontaine similaire sans les dauphins surmontés dans le livre *Histoire des faïences de Rouen*, publié en 1870¹⁸. Nous pouvons trouver dans des musées français certaines fontaines de forme identique (fig. 4, 5, 6), tandis que la faïence de Quimper du XVIII^e siècle a réalisé des pièces dans la même forme. Nous ignorons malheureusement qui est le créateur de cette forme et comment elle se répand dans les autres manufactures, mais le fait que les artisans chinois imitent les formes occidentales est attesté par cet objet. Au musée du Palais de Pékin, il existe une fontaine de forme et de décor presque identique à celle

¹⁷ Il se nomme en chinois « bi ping 壁瓶 », « gua ping 挂瓶 » ou « jiao ping 轿瓶 ».

¹⁸ Voir Oscar-Edmond Ris-Paquot, *Histoire des faïences de Rouen*, Amiens, Chez l'Auteur, 1870, p. 9 et 30.

de la collection du Musée des Arts décoratifs, seule la partie en coquille de son sommet est cassée¹⁹. Outre la fontaine en camaïeu bleu, nous en possédons également certaines pièces en « famille verte » avec les décors purement chinois dans les musées et le marché de l'art²⁰.



fig. 4
Fontaine d'applique, 18^e siècle, faïence stannifère, Rouen, H. 42.5cm ; L. 21.5cm, Saint-Étienne, musée d'Art et d'Industrie, inv. 2008.0.350



fig. 5
Fontaine d'applique, 18^e siècle, faïence au décor polychrome de grand feu et bronze, Rouen, H. 39,5 cm ; L. 27,5cm, Reims, musée des Beaux-Arts, inv. 892.4.580.1



fig. 6
Pierre Bousquet, *Fontaine d'applique*, 1730-1750, céramique, Quimper, H. 51cm ; L. 23cm, Quimper, musée Départemental Breton, inv. 1954.305

I.1.5 Les objets de table

Pendant la Renaissance, influencée par l'Italie, la table fixe et la fourchette ont fait leur apparition en France. Les assiettes individuelles et les couverts composés de cuillères, fourchettes et couteaux sont largement utilisés aux XVI^e et XVII^e siècles. Initialement, les assiettes et couverts étaient en argent ou en étain, mais à partir du début du XVIII^e siècle, la faïence a remplacé l'argent. Cela s'explique par la guerre de la Ligue d'Augsbourg, qui a opposé la France à une grande coalition européenne et a entraîné des dépenses élevées. En 1689 et

¹⁹ Musée de Shanghai, *Gugong bowuyuan, Shanghai bowuguan cang mingqing maoyici* 故宫博物院, 上海博物馆藏明清贸易瓷, Shanghai, Shanghai shuhua chubanshe, 2015, p. 244.

²⁰ Peabody Essex Museum possède une fontaine avec le bassin assorti (n° inv. AE86587.1A-C) et le musée du Guangdong en possède un ensemble identique aussi (numéro d'inventaire inconnu). Il existe une autre fontaine de la même forme mais avec un couvercle qui est conservée à Paris, au musée Cernuschi (n° inv. M.C. 2017-28).

1709, Louis XIV promulgua les édits de la fonte pour détruite toutes les argenteries²¹. Tout comme la faïence, la porcelaine chinoise devrait être importée pour remplacer l'orfèvrerie coûteuse.

La popularité des boissons exotiques comme le café, le thé et le chocolat au XVIII^e siècle a également entraîné une augmentation de la demande de tasses, de trembleuses, et de cafetières. La collection du musée des Arts décoratifs comprend un grand nombre d'assiettes ainsi que des ensembles de tasses et de soucoupes. Ces assiettes ne semblent pas avoir été accrochées au mur pour la décoration intérieure, mais font partie de services de table. Les porcelaines fabriquées sur commande par la Compagnie des Indes orientales semblent avoir été réalisées à des fins plus utilitaires, comme dans le cas de cette cafetière (cat. 5), dont il est difficile de déterminer si le décor est chinois ou occidental, sans doute hybride, mais dont la forme imite parfaitement celle d'une cafetière occidentale. Ces ustensiles témoignent de la capacité d'imitation des artisans chinois, comme l'égouttoir (cat. 6), dont la forme et la décoration ne permettent pas de reconnaître qu'il est fabriqué en Chine. Nous ne pouvons pas savoir si les artisans chinois ont imité les objets en argent ou ceux en faïence. Par exemple, nous ne connaissons même pas l'origine de la forme de la terrine²². Nous pouvons seulement dire que les artisans de Jingdezhen ont reproduit la porcelaine à partir d'un modèle fourni par les Européens.

I.1.6 Porcelaine montée

Incruster du métal dans la porcelaine existait en Chine pendant la dynastie Tang (618-907). Ce bol (fig. 7, 8), par exemple, est décoré d'une feuille d'or²³. Son bord et sa base sont recouverts en argent. Cette incrustation de métal dans les bords des objets en porcelaine est courante et s'est poursuivie de la dynastie des Tang à celle des Song (fig. 9, 10). Elle est conçue pour empêcher la porcelaine de se casser pendant l'utilisation. Au Moyen Âge en Europe, les

²¹ Audrey Gay-Mazuel, « Splendeurs de la faïence de Rouen », *Sèvres*, N°20, p. 39 ; Paul Micio, « L'orfèvrerie religieuse de Louis XIV et les sculptures murales de la Chapelle royale de Versailles », *Versalia*. Revue de la Société des Amis de Versailles, n°12, 2009, p. 151.

²² Malgré de nombreuses recherches, l'origine de la forme de la terrine n'a pas été trouvée. Sur le site du Musée départemental de la faïence et des arts de la table à Samadet, un article mentionne : « Son origine, quelque peu mystérieuse, est à chercher dans l'imitation luxueuse des simples récipients de terre, sans pied, ni anses, réservés à la cuisine pour les cuissons de pâtés ».

(URL: <https://collectionsmusees.landes.org/ws/museesamadet/app/collection/expo/49>)

²³ La dorure de ce bol utilise une technique spécifique. Cette technique utilise les feuilles d'or ou d'argent et la laque. Les feuilles d'or et d'argent sont découpées selon différents motifs, collées ensemble avec de la laque, puis laquées plusieurs fois, finalement, ces motifs sont lissés pour révéler la dorure.

objets en verre ou en pierre dure sont embellis avec des montures en métal. Au Proche-Orient, les Ottomans ont enrichi les céladons ou les porcelaines « bleu et blanc » avec des pierres précieuses ou des accessoires en métal²⁴. La première transformation de la porcelaine chinoise remonte au XIV^e siècle, le musée national d'Irlande possède un vase Fonthill de la dynastie Yuan (fig. 11) qui a été ajourée et montée. Bien que la monture du XIV^e siècle ait disparu, le dessin de ce vase (fig. 12) a été gardé. Ce vase est l'un des premiers témoignages de l'apparition de la porcelaine chinoise en Europe et il est probablement un cadeau diplomatique de l'ambassadeur de Chine pour le roi Louis I^{er} de Hongrie. Il semble évident que, déjà au XIV^e siècle, les Européens adaptaient la porcelaine chinoise à leur apparence préférée et familière.



fig. 7 et 8

Bol de couleur secret (秘色), dynastie Tang (618-907), H. 8,2cm ; P. 7,1 cm, D. 23,7 cm, Baoji, Famen Si Museum



fig. 9 et 10

Tasse et soucoupe, vers 755-763, porcelaine blanche, Hangzhou, Lin'an Museum, dimension et n.inv manquants

²⁴ Nous pouvons trouver les porcelaines montées du XIV^e au XVII^e siècles au palais de Topkapi à Istanbul.



fig. 11
Vase Fonthill, vers 1300, Jingdezhen, Chine, Porcelaine dure, Dublin, National Museum of Ireland, inv. DC : 1882.3941

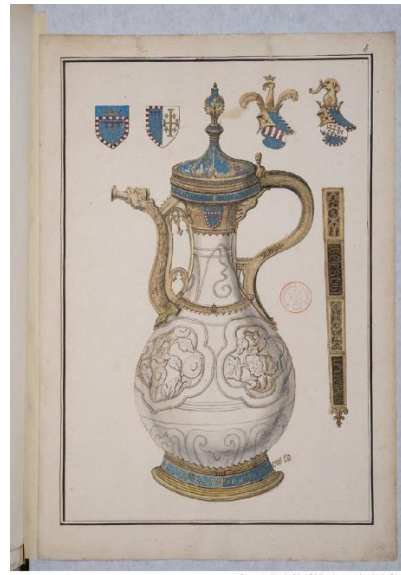


fig. 12
Louis Boudan, *dessein d'un vase antique avec plusieurs armes autour*, 1713, peinture gouachée, Paris, BnF (Département des Manuscrits), inv. 7247

Au XVIII^e siècle, la France détient un quasi-monopole sur la pratique de la monture en bronze doré pour les porcelaines d'Extrême-Orient, contrairement au XVII^e siècle, où les objets montés étaient principalement hollandais, allemands ou anglais²⁵. Entre les années 1740 et 1760, la quantité de porcelaine orientale montée avec les montures européennes à Paris a été plus abondante que toutes les périodes précédentes. Les montures ont d'abord été en argent ou en vermeil et sont progressivement devenues en bronze doré, devenant une pratique courante et lucrative pour les marchands merciers²⁶. Les marchands-merciers sont le troisième des Six corps de marchands, mais ils sont les plus puissants, les plus nombreux, et leur commerce est le plus étendu. Le rôle des marchands-merciers consiste à rassembler et à transformer les objets après les avoir acquis, puis à les vendre. Ils n'ont pas nécessairement besoin de fabriquer les objets à la main. Le XVIII^e siècle est une époque où la Compagnie des Indes est en plein essor et où, parallèlement, l'anglomanie se développe. Cette période leur a été très favorable, même s'ils se sont limités aux importations. Ils ont encouragé le désir insatiable de nouveautés de leurs clients et ont influencé la mode de la collection et le goût

²⁵ Thibaut Wolvesperges « Chine-Japon-chinoiserie en France de Louis XIV à la Révolution, nouvelles perspectives d'analyse », *Études sur le XVIII^e siècle*, n°37, 2009, p. 19.

²⁶ Carolyn Sargentson, *Merchants and luxury markets: the marchands merciers of eighteenth century Paris*, Londres, Victoria and Albert museum; Malibu, J. Paul Getty Museum, 1996, p. 70.

pour les bibelots²⁷. Pour les importations, ils ont le choix, préférant la porcelaine des périodes Kangxi et Qianlong, la porcelaine aux figures élégantes, les pagodes figurant le bouddha rieur²⁸, sont les plus recherchés. Dans le même temps, la porcelaine chinoise commandée par la Compagnie des Indes se rapproche des formes et des couleurs de la faïence de Rouen et progressivement de la porcelaine de Sèvres²⁹.

La combinaison de la porcelaine et du bronze a fait du bronze doré l'un des objets les plus prospères et les plus florissants d'Europe au XVIII^e siècle. Les deux corporations, fondeurs-ciseleurs et ciseleurs-doreurs, ont joué un rôle important dans ce commerce. Les fondeurs-ciseleurs ébarbent le bronze, le passent à l'acide et le vernissent, les ciseleurs-doreurs rendent le bronze plus doré au mercure. Les marchands-merciers transformaient les objets importés en coordonnant ces corporations, comme le disait Diderot : « Un mercier est marchand de tout et faiseur de rien³⁰ ». Nous pouvons retrouver une étagère chez les marchands-merciers de l'époque dans une nature morte du XVIII^e siècle de la collection du musée des Arts Décoratifs (fig.13) : bien qu'il soit difficile de distinguer les porcelaines chinoises ou japonaises sur cette étagère, nous pouvons voir de la porcelaine transformée en pot-pourri, de nombreux céladons avec des couvercles en métal et une verreuse avec une anse en métal. Les perroquets, le singe et certains oiseaux exotiques et ces céramiques reflètent le goût exotique du XVIII^e siècle.

Nous pouvons classer les montures en deux catégories, l'une pour la transformation utilitaire comme l'ajout de monture autour du couvercle, des anses, la chaînette métallique entre le couvercle et l'objet, ce qui change la fonction de l'usage original ; l'autre pour la transformation qui fait de la porcelaine un objet purement décoratif, l'objet monté ne sert plus d'ustensile. Dans un nécessaire réalisé par l'orfèvre Henri Nicolas Cousinet (fig. 14), les porcelaines chinoises et japonaises ont été transformées en service de table pour le café, le thé et le chocolat avec l'ajout de montures en argent doré. Dans la transformation décorative de la porcelaine, nous utilisons souvent des montures symétriques (fig.17) pour rendre la

²⁷ Pierre Verlet, « Le commerce des objets d'art et les marchands merciers : à Paris au XVIII^e siècle », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n°1, 1958, p. 13.

²⁸ Budai (布袋 en chinois), ou Hotei (布袋 en japonais), une incarnation de Maitreya qui représente généralement la générosité, la fortune et l'abondance.

²⁹ *Ibid.*, p. 17.

³⁰ Denis Diderot (dir.), *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des métiers*, 1765, volume X, p. 369.

forme de l'objet original plus conforme à l'esthétique européenne. En plus de conserver la forme originale intacte, les artisans découpaient la porcelaine pour lui donner la forme souhaitée, et nous pouvons constater que les exigences en matière de forme étaient bien plus importantes que celles en matière de décoration. Comme dans le cas de notre coupe couverte (cat.7,8), l'artisan a découpé la porcelaine sans se soucier de détruire l'intégrité du décor, et le décor du couvercle ne correspond plus à celui de la partie de vase. Outre l'augmentation de la valeur de la porcelaine, le changement de sa fonction originale et la réparation de la partie cassée, le rôle le plus important des montures est de rendre la porcelaine plus conforme au goût européen.



fig. 13

Anonyme, *Nature morte aux porcelaines avec singe et oiseaux*, vers 1725-1730, huile sur toile, H. 105 cm ; l. 139cm, Paris, musée des Arts Décoratifs, inv. 29896



fig. 14

Henri Nicolas Cousinet, *Nécessaire offert à Marie Leczinska* (théière en porcelaine du Japon, sucrier en porcelaine du Japon, boîte pour le café, chocolatière avec son réchaud à esprit de vin, tasse et soucoupe en porcelaine du Japon, pince à sucre, sonnette, cuillère, soucoupe en Blanc de Chine), 1729 - 1730, Paris, musée du Louvre, inv. OA 9598



fig. 15
Pot à lait, vers 1725-1735, porcelaine de Chine,
 argent, H. 23,7cm ; l. avec anse 15,5cm, Paris, musée
 des Arts Décoratifs, inv. ROTHSCHILD 10



fig.16
Canette, vers 1700, porcelaine de Chine, H. 16,5cm ;
 l. avec anse 13,5cm, Paris, musée des Arts Décoratifs,
 inv. GR 593



fig. 17
Vase bouteille montée en bronze, 1643-1715, porcelaine de Chine, H. 25cm, Paris, Mobilier national, inv. GML-
 9221-002

I.2 Les formes chinoises

I.2.1 Double poisson

Dans la plupart des ouvrages, la forme double poisson est considérée comme étant originaire d'un couple de poissons dans l'*Ashtamangala* (les huit signes auspicious)³¹. En fait, cette forme provient d'une forme de vase à vin remontant au moins à la dynastie Tang (618 - 907) (fig. 18) : vase à vin en forme de double poisson (*shuangyu ke* 双鱼榼). Ce modèle de vase à vin fut populaire sous la dynastie Tang, mais des fouilles archéologiques récentes révèlent que cette forme serait apparue au plus tard sous la dynastie Han (206 av. J.-C. - 220)³². Pendant la dynastie Tang, outre ceux fabriqués en Sancai (trois couleurs)³³, les fours de Changsha et de Xing (邢窑) et le four Shuiche (水车窑) de Canton fabriquaient également des vases de cette forme. Les objets provenant des fours de Shuiche furent également importés en Thaïlande, au Japon et dans d'autres pays via le port de Chaozhou (région : Guangdong), qui fut un port côtier florissant à l'époque. Il est probable que ce vase (fig. 20) modèle deux poissons du XIX^e siècle, réalisé sous l'influence du japonisme, ait été influencé par cette forme. Dans la collection du musée Nissim de Camondo, nous trouvons un autre vase en céladon (fig.19) qui est monté en forme de buire au XVIII^e siècle.

Quant à la raison pour laquelle il y a deux carpes accolées dans ce modèle de vase, nous avons les hypothèses suivantes : les poissons sont utilisés par les anciens comme symbole de fécondité depuis la période néolithique, les motifs de poissons sur les plats de terre cuite néolithique ont été employés comme motif pour évoquer la fécondité et l'abondance. L'idéogramme *yu* 鱼 (poisson) est aussi l'homonyme de *yu* 余 (surplus) et *li* 鲤 (carpe) est l'homonyme de *li* 李 (nom de l'empereur de la dynastie Tang). Cela fait de la carpe un symbole encore plus fort de richesse et de prospérité. Sous la dynastie Tang, la carpe symbolise l'espoir de richesse et devient un motif décoratif courant sur toutes sortes d'objets. De même, la famille impériale de la dynastie Tang pratique le taoïsme, selon lequel la carpe

³¹ Par exemple, dans l'ouvrage John Ayers, *Chinese and Japanese Works of Art in the Collection of Her Majesty The Queen*, Londres, Royal Collection Trust, 2016, p. 473.

³² Deux vases sortant de la fouille archéologique au village de Zhijiagou, ville de Huaxu, comté de Lantian, ville de Xi'an, province de Shaanxi en 2009.

³³ La céramique *sancai* ne figure pas dans la documentation ancienne et n'a été découvert que sous la dynastie Qing par les historiens Luo Zhenyu (1866 -1940) et Wang Guowei (1877 - 1927).

est associée à l'immortalité³⁴. Bien que la signification de cette forme soit inconnue pour les Européens, sa présence dans de nombreuses collections est une preuve de sa popularité à l'époque.



fig.18
Vase en forme de double poisson, dynastie Tang (618 - 907), céramique sancai, Nankin, musée de Nankin, H. 23cm, n° d'inventaire inconnu



fig. 19
Vase, vers 1740-1750, porcelaine à décor incisé sous couverte céladon, monture en bronze ciselé et doré, Chine, H. 37cm, Paris, musée Nissim de Camondo, inv. CAM 103

³⁴ Zhang Haijun 张海军, « tangdai jiuqi shuangyuke 唐代酒器 双鱼榼 », *Popular Archaeology*, n°2, 2015, p. 41.



fig. 20

Émile-Auguste Reiber et Maison Christofle & Cie, *Vase modèle Deux poissons*, 1874, émail cloisonné, bronze galvanique doré, verre coloré, H. 39,5 ; L. 23,4 ; P. 14 cm, Paris, musée d'Orsay, inv. MO OAO 2019 2

I.2.2 Vase en forme de calebasse

Le vase³⁵ en forme de calebasse (*hulu* 葫芦), ainsi nommé en raison de sa ressemblance avec une calebasse, est l'un des représentants des formes de céramique traditionnelle chinoise. Le taoïsme croit que la calebasse peut rassembler le *ch'i*³⁶, d'où l'utilisation de calebasses pour contenir des pilules de longue vie. Dans le taoïsme, la calebasse a dépassé le rôle de récipient usuel pour devenir un instrument pour le culte. En outre, la prononciation du mot *hu lu* est également ressemblé beaucoup à celle du mot *fu* 福 (le bonheur) *lu* 祿 (les honoraires d'un mandarin) et donc l'objet en forme de calebasse est porteur de bons augures. Ces messages de bons augures font que la forme de la calebasse est très prisée et il existe donc de nombreux vases en céramique, en laque et en jade. Normalement, une gourde a deux renflements (fig. 21), mais des renflements multiples ont été créés pour s'adapter au marché étranger. La forme avec des renflements multiples, que nous trouvons principalement dans la période Kangxi (1661-1722), est peu répandue en Chine. Elle se situe entre la forme chinoise et la forme occidentale, soit une combinaison de formes chinoises et occidentales. En mélangeant les formes chinoises et occidentales, cela a créé un modèle innovant. Il convient également de noter que le vase à renflement pendant la période Kangxi est très divers et varié, et qu'il n'existe pas de modèle uniforme.

³⁵ Il en existe plusieurs dénominations comme la gourde et la bouteille.

³⁶ L'élément essentiel qui forme et anime l'univers et la vie selon le taoïsme.

Ce vase en forme de calebasse à trois renflements (cat. 10), composé de trois boules de taille croissante, reprend la forme du vase traditionnel chinois en forme de calebasse et apporte un changement inédit à sa forme, non seulement en transformant le vase à deux renflements en un vase à trois renflements, mais aussi en allongeant le cou du vase et en élargissant le rebord de l'embouchure pour obtenir une lèvre oblique, un changement que nous ne voyons pas dans les vases traditionnels chinois en forme de calebasse. Ce changement ne se retrouve pas dans la forme traditionnelle chinoise, et la lèvre oblique est plus conforme à la coutume occidentale d'utiliser le vase en calebasse comme récipient et arrangement de fleurs, ce qui est différent de l'exigence fonctionnelle chinoise de considérer le vase en calebasse uniquement comme un dispositif de présentation sur l'étagère.

Habituellement, ce genre de vase aurait été placé comme un élément de garniture avec le vase couvert et le vase cornet sur les armoires et les cheminées au XVIII^e siècle³⁷. La forme à renflement a d'abord été reprise par Delft, puis par des manufactures françaises telles que Lille et Saint-Cloud³⁸.



fig. 21
Gourde, vers 1750-1799, porcelaine émaillée en rouge de cuivre, Chine, H. 34cm ; D. 5.2cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. AK-RAK-1979-1

1.2.3 Vase *gu*

La forme du vase cornet provient du *gu*(觚) (fig. 22). À l'origine, il s'agissait d'un ancien récipient de culte chinois utilisé pour servir le vin, répandu à la fin des dynasties Shang (-1570 à -1045) et Zhou de l'Ouest (-1046 à -771). Ce vase *gu* était populaire dans les dynasties Ming et Qing, car ce type de récipient ayant été répertorié dans le *Xuanhe Bo Gu Tu* (宣和博古图),

³⁷ Collectif, *Richesses de la céramique dans les musées de Picardie*, Paris, Ministère de la culture, 1985, p.86.

³⁸ *Ibid.*, p. 90.

compilé sur ordre de l'empereur Huizong des Song (1126-1127), il a ensuite été copié en porcelaine en grand nombre.

Le vase en forme de *gu* exportée en Europe au début de la dynastie Qing était si populaire auprès de la population européenne qu'il a été imité par un certain nombre de fours dans divers pays européens. Il fait partie d'une suite de vases en nombre impair, composant une garniture (en hollandais : *De Kastel*)³⁹. Les gens disposent les vase *gu* et les vases à panse ovoïde dit « potiche » au sommet d'un meuble pour la décoration d'intérieur. En imitant la forme chinoise, les ateliers japonais ont développé leur propre style distinctif, cela a conduit à l'imitation du vase *gu* de style *imari* à Jingdezhen, pendant les périodes Kangxi et Qianlong.



fig. 22

Vase *cornet*, période Yongzheng (1723-1735), Porcelaine de Jingdezhen, à décor d'émaux sur couverte, H. 35cm ; Diam. 19cm, Paris, Musée des Arts Décoratifs, inv. 16399.E

I.2.4 Les porcelaines en miniature

Dans notre collection, il existe plusieurs pièces de porcelaine en miniature (fig. 23, 24). Ces miniatures chinoises en porcelaine « bleu et blanc » sont toutefois trop petites pour être utilisées au quotidien, elles auraient pu être exposées dans une maison de poupée ou servir de décoration intérieure⁴⁰.

Coûtant aussi cher qu'une vraie maison de l'époque, ce n'était pas un jouet pour les enfants. Il s'agit plutôt de pièces d'exposition coûteuses destinées aux visiteurs et aux amis privilégiés, l'équivalent féminin de la disposition des trésors dans les cabinets de curiosités. Comme cette maison de poupée (fig. 25) exceptionnellement réaliste, qui a été commandée

³⁹ *Ibid.*, p. 53.

⁴⁰ Comme les porcelaines en miniature au Cabinet de Porcelaine (Porzellankabinet, château de Charlottenbourg, Berlin, Allemagne).

par Petronella Oortman, une femme riche d'Amsterdam, mariée au marchand d'Amsterdam Johannes Brandt. Elle a commandé la porcelaine en Chine et a demandé aux fabricants de meubles et aux artistes de la ville de décorer l'intérieur⁴¹. Tous les éléments ont été fabriqués avec des matériaux authentiques, et les proportions sont rigoureusement correctes. Bien que ces porcelaines en miniature soient de petites tailles, leur forme et leur décor ne sont pas différents de ceux de la porcelaine normale.



fig. 23

Verseuse, 1662-1723, porcelaine de Chine, H. 12cm ; L. 8cm ; Diam. 5,2cm, Paris, musée des Arts Décoratifs, inv. GR 472



fig. 24

Vase, 1662-1723, porcelaine de Chine, H. 7,8cm ; Diam. 4,8cm, Paris, musée des Arts Décoratifs, inv. GR 477



fig. 25

Maison de poupées de Petronella Oortman, vers 1686-1710, chêne, cèdre, palissandre, noyer, étain, verre marbré, papier cuivre, velours de soie, fil, H. 255cm ; l. 190cm ; prof. 78cm et 28cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. BK-NM-1010

⁴¹ Judith Miller et David Linley, *Furniture: world styles from classical to contemporary*, Londres, Dorling Kindersley, 2010, p. 45 ; Jet Pijzel-Dommisse, *Het Hollandse pronkpoppenhuis : interieur en huishouden in de 17de en 18de eeuw*, Amsterdam, Waanders uitgevers/Rijksmuseum, 2000, p. 138, 181 et 265.

II. Études du décor

II.1 Le décor occidental

II.1.1 Les sujets de Cornelis Pronk

Les scènes occidentales sur la porcelaine chinoise d'exportation sont des imitations du dessin occidental. Les Compagnies des Indes orientales ont apporté les exemplaires à Canton, où ils ont été copiés par des artisans chinois. Nous ne pouvons pas affirmer cette hypothèse par de la documentation car il n'en existe peu⁴², mais les dessins de Cornelis Pronk, qui ont été conservés jusqu'à aujourd'hui et les pièces existantes prouvent la véracité de cette affirmation. Selon l'étude de Christian Jörg, quatre dessins ont été ébauchés par Cornelis Pronk : le premier modèle « la dame au parasol » (fig. 28) a été achevé en 1734 et envoyé à Jakarta, le centre commercial de la Compagnie néerlandaise des Indes orientales en Asie, en 1735. Et il a été envoyé en Chine et au Japon respectivement en 1736. Le deuxième modèle « la visite des docteurs à l'empereur » (fig. 26) a été achevé en 1735. Cependant, ce n'est qu'en 1736 que le deuxième modèle a commencé à arriver en Chine, après que les premières commandes de « la dame au parasol » aient été réalisées. Comme aucun dessin des deux autres n'a été conservé, nous supposons que le troisième est « le lavage des mains » et le quatrième est « la tonnelle ». Le dernier a été achevé en 1737, envoyé à Batavia en 1738 et il est arrivé à Canton en 1739.

« La visite des docteurs à l'empereur » est souvent présenté sur des assiettes et des bols en porcelaine, représentant trois ou quatre personnages masculins assis autour d'une table sur laquelle est posée un grand plat. Le dessin original représentait trois personnes, mais nous ne savons pas pour quelle raison une personne supplémentaire a été ajoutée par la suite (cat. 11). La disposition des trois personnages est similaire à celle de la jarre en porcelaine de la collection du Rijksmuseum, où le bûcheron Wang Shi et trois personnages taoïstes jouent aux échecs⁴³. D'après nos recherches, cette histoire taoïste ne semble pas exister, à

⁴² Sauf quatre dessins de Cornelis Pronk marqués par les lettres A, B, C et D ont été mentionnés à plusieurs reprises dans les exigences du Heeren XVII, et figurent également dans les rapports et les lettres des marchands de Canton. Voir Christian Jörg, *Pronk Porcelain. Porcelain after designs by Cornelis Pronk*, cat. expo. (Groningue, Groninger Museum, 25 avril - 8 juin 1980 ; La Haye, Musée municipal de La Haye, 20 juin - 24 août 1980), Groningen, Groninger Museum, 1980, p. 14.

⁴³ *Ibid.*, p. 31.

l'exception de l'histoire de Wang Zhi qui regarde deux enfants jouer aux échecs sans s'apercevoir que la hache qu'il tenait dans sa main était pourrie⁴⁴.

Nous avons une autre interprétation de cette combinaison : ces trois hommes peuvent être Shi Liaoyuan (Maître zen, 1032-1098), Su Dongpo (1037-1101) et Huang Tingjian (1045-1105), qui représentent respectivement les incarnations du bouddhisme, du confucianisme et du taoïsme en dégustant du vinaigre de pêche. Le vinaigre est comme la vie, le confucianisme considère que la vie est aigre, le bouddhisme considère que la vie est amère, le taoïsme considère que la vie est douce. Ce sujet apparaît souvent dans les peintures de la dynastie Ming (fig. 27) qui représentent la vie de Su Dongpo. L'identité du personnage n'est pas précisée dans le dessin de Cornelis Pronk, nous ne pouvons donc pas connaître la fiabilité de cette hypothèse. Cependant, la figure du moine oriental est combinée à d'autres éléments exotiques tels que des paons, ce qui en fait un décor populaire sur la porcelaine.

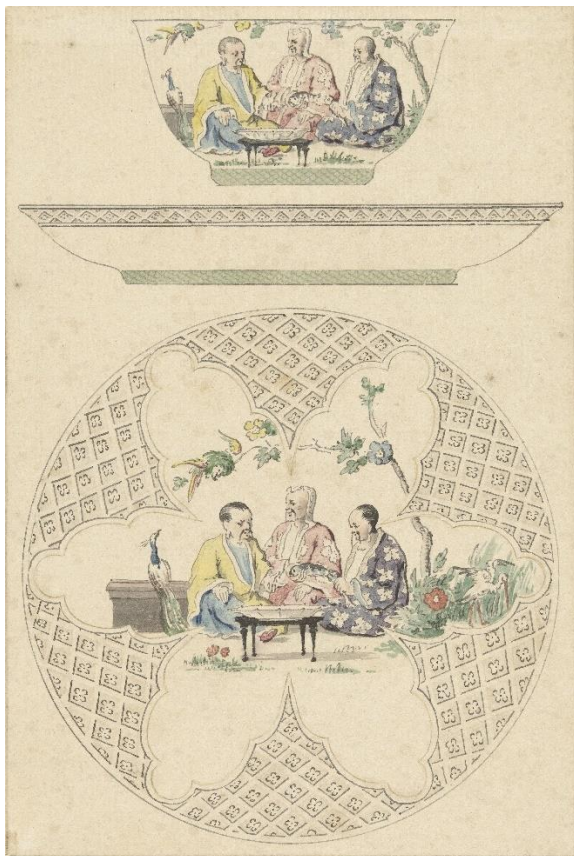


fig. 26
Cornelis Pronk, *La visite des docteurs à l'empereur*,
vers 1734 - 1736, aquarelle, H. 18,7 cm ; L. 12,6 cm,
Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-T-1967-17

⁴⁴ Cette histoire se trouve dans l'ouvrage *shuyi zhi* 述异记 de Renfang 任昉 (460-508).



fig. 27

Li Zongmo 李宗谟 (1555-1636), *dongpo xiansheng yiji tu* 东坡先生懿迹图 [les voyages de Su Dongpo], Pékin, musée du Palais de Pékin, dimension et n.inv manquants

Pour le modèle « la dame au parasol », Cornelis Pronk a dessiné son propre personnage asiatique imaginaire, que la Compagnie néerlandaise des Indes orientales a ensuite confié aux Chinois et aux Japonais pour qu'ils le transforment en porcelaine. Les porcelaines de ce sujet montrent clairement que les assiettes produites par le Japon (fig. 30) sont en partie conformes au modèle original et en partie modifiées localement, comme la transformation de la robe de la dame en kimono et du chignon en style japonais. La porcelaine produite en Chine, en revanche, montre des signes d'imitation de celle japonaise. Les fours de Jingdezhen ont progressivement remplacé les fours d'Arita en copiant leur style Imari, cette imitation est due également au fait que la porcelaine japonaise, en tant que substitut de la porcelaine chinoise, dominait le marché de la porcelaine d'exportation en Europe⁴⁵. Pour tenter de reconquérir le marché européen, les Chinois ont commencé à imiter celle d'Imari dans les fours de Jingdezhen (cat. 13). Cette variation du décor reflète un changement dans le style de la porcelaine pour répondre aux besoins du marché.

Il est difficile de savoir si Cornelis Pronk a été en Chine, nous ne pouvons donc pas connaître la source de son inspiration. Dans ses dessins, les personnages sont vraisemblablement vêtus de vêtements orientaux, mais leurs visages semblent être européens. Dans le sujet « la tonnelle » (cat. 12), des femmes et des enfants de type chinois entourent une tonnelle de style hybride, qui est un mélange de la Chinoiserie et de style

⁴⁵ Léa Saint-Raymond, *Fragments d'une histoire globale de l'art*, Paris, Rue d'Ulm, 2021, p. 33-36.

baroque. Ces dessins reflètent une époque où les Occidentaux connaissaient peu l'Extrême-Orient, mais s'y intéressaient.



fig. 28
Cornelis Pronk, *Dessin de la dame au parasol*, vers 1734 – 1736, aquarelle, H. 19cm ; L. 16cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-T-1967-18



fig. 29
Assiette « La Dame au Parasol », 1736 - 1738, porcelaine émaillée, Chine, H. 3.3 cm ; D. 22.1 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. AK-RBK-15939-A



fig. 30
Assiette « La Dame au Parasol », 1737-1740, porcelaine, décor peint en bleu sous couverte, aux émaux polychromes et à l'or, Arita, H. 3 cm ; D. 26.3 cm, Genève, Musée Ariana, inv. AR 1997-142

II.1.2 Porcelaine de Chine armoriée

Il semble qu'il n'existe aucune documentation chinoise sur la porcelaine armoriée en tant que lieu de création, que ce soit au niveau de la personne qui l'a commandée, de la date de fabrication ou de ses armoiries. La seule référence à la porcelaine armoriée date de la fin du XIX^e siècle :

Un grand plat bleu et blanc provenant du four de Kang (xi), il est ovale et long, 66.66 cm de longueur, 33.33cm de largeur, il est utilisé pour la cuisine occidentale. Sa couleur est magnifique. Sa touche est fine. Il a été spécialement fabriqué pour les missionnaires tels que Johann Adam Schall von Bell et Ferdinand Verbiest. Le plat est peint avec l'écusson royal au milieu. À côté, il y a deux lions (ou chiens) qui grimpent, contenant le texte ancien du latin et la date du calendrier solaire⁴⁶.

Les principales manufactures pour la porcelaine armoriée de la dynastie Qing sont Jingdezhen et Canton. Au début, les marchands cantonnais envoyaient des commandes à Jingdezhen et la porcelaine armoriée a été réalisée à Jingdezhen et ensuite expédiée à Canton et Macao pour être exportée. Cependant, les longues distances entre Canton et Jingdezhen rendaient les pièces susceptibles de se briser sur de longues distances, et en raison de la

⁴⁶ Chen Liu (1863—1929), Tao Ya 陶雅 dans *zhongguo gudai taoci wenxian jilu*, Beijing, quanguo tushuguan wenxian suowei fuzhi zhongxin, 2003, p. 196.

complexité de la décoration, une mauvaise communication pouvait facilement conduire à des motifs difformes. Par conséquent, comme le nombre de commandes augmentait, dans les années 1730, le biscuit ou avec une partie seulement du décor du bord, qui avait été cuite à Jingdezhen, était expédiée à Canton pour être peint par les artisans cantonais.

Le nombre de commandes de porcelaine de Chine armoriée a considérablement augmenté au XVIII^e siècle. La Grande-Bretagne est le pays qui a effectué le plus de commandes, avec plus de cinq mille pièces de services répertoriées. La France en a commandé une petite quantité d'un peu plus de cinq cents pièces, tandis que la Hollande en a probablement commandé plus de six mille.⁴⁷ La France ne fut pas aussi attirée par la porcelaine de Chine armoriée que la Grande-Bretagne et la Hollande. En termes de quantité, le commerce de la porcelaine armoriée s'est épanoui au XVIII^e siècle. À la fin du XVIII^e siècle, des échantillons de plats étaient également envoyés en Europe pour servir de référence à la personne qui commandait, afin de sélectionner des motifs. Ce plat (fig. 31) est marqué des numéros (21, 22, 23 et 24) à côté de la bordure, ce qui permet à l'acheteur de choisir le motif de la bordure qui lui convient. Au centre, se trouve un médaillon ovale portant les monogrammes FE et IM et un écusson portant le monogramme WP, ces monogrammes peuvent être modifiés en fonction de la commande. Il existe un bol similaire (cat. 14) avec ce genre d'écusson dans notre collection.



fig. 31

Plat, vers 1790-1800, porcelaine de Chine, Jingdezhen, D. 24.5cm, Londres, Victoria and Albert Museum, inv. C.121-1923

⁴⁷ Antoine Lebel, *Armoiries françaises et suisses sur la porcelaine de Chine au XVIII^e siècle*, Bruxelles, Antoine Lebel, 2009, p. 27.

Le tableau ci-dessous présente les porcelaines armoriées identifiables de notre collection :

inv. 37514.A



Armes de Louis Jean Marie de Bourbon, duc de Penthièvre (1725-1793)

[Dans la description ancienne, il a été noté comme « Armes du comte de Toulouse »]

inv. 20941 B



Armes de Philibert Orry de Vignory (1689-1747)

inv. 34648 A



Armes du garde des sceaux Paul-Esprit Feydeau de Brou (1682-1767)

inv. 29063



Armes de la Van Dam et d'alliance de la famille de Maulde (Belgique)

Une autre question liée à l'héraldique mais qui n'est pas résolue est le « décor Pompadour » : dans ce décor, nous trouvons les cartouches figurant les oiseaux couronnés et les poissons. Mais Madame de Pompadour ne possède qu'un blason « d'azur à trois tours d'argent maçonnées de sable »⁴⁸. L'origine de cette dénomination n'est donc toujours pas déterminée. Dans notre collection se trouvent un flambeau (cat. 16) et plusieurs couteaux (cat. 17) avec les armes de France, ils sont probablement les commandes de Louis XV⁴⁹.

II.1.3 Les sujets de gravure occidentale

Les gravures européennes étaient une source commune de sujets pour la porcelaine d'exportation. Ces œuvres ont été importées en Chine et sont devenues des ébauches que les porcelainiers ont copiées. Il existe une assiette (cat. 18) dans la collection du musée des Arts Décoratifs qui est identique à celle du Metropolitan Museum of Art de New York (inv.2016.114). Cette assiette reprend la scène des « Oies de Frère Philippe », une fable de Jean de La Fontaine. Cette histoire raconte qu'un veuf Philippe se reclut dans une grotte avec son fils, menant une vie exempte de tentation. Mais un jour, Philippe fait sortir son fils de la grotte et ils tombent sur un groupe de jeunes femmes. Le fils demande à Philippe ce qu'elles sont et son père répond que c'est un troupeau d'oies. Le fils demande à son père de lui permettre d'être avec des filles. Donc sur cette assiette, nous pouvons voir que Philippe vêtu de ses habits d'ermite est en train d'arrêter son fils de la main. Les gravures de « Les oies de frère Philippe » existent en deux versions, Nicolas III de Larmessin (fig. 33) et son fils Nicolas IV de Larmessin (fig. 34), la première version a peut-être été copiée par l'artisan chinois.

⁴⁸ Jeanine Terrasson, *Madame de Pompadour et la création de la Porcelaine de France*, Paris, la Bibliothèque des arts, 1969, p. 37.

⁴⁹ Stéphane Castelluccio, « Le service de porcelaine de Chine aux armes de Louis XV », *L'Objet d'Art*, N° 467, 2011, p. 5-6.



fig. 32
Nicolas Lancret, *Les oyes de frère Philippe*, vers 1736, huile sur toile, H. 27.3cm ; L. 35.2 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 2004.86



fig. 33
Nicolas III de Larmessin, *Les oyes de frère Philippe*, 1736-1743, eau-forte, burin, H. 31.4cm ; L. 36cm, Londres, British Museum, inv. 1871,1209.1052



fig. 34
Nicolas IV de Larmessin, *Les oies de frère Philippe*, vers 1737, eau-forte, burin, H. 39cm ; L. 43.2 cm, Paris, musée du Louvre, inv. 6553 LR/ Recto
Le Philadelphia Museum of Art conserve un exemplaire identique: inv. 1949-10-14

Un autre ensemble de tasse et soucoupe (cat. 19) présente un personnage religieux : Ignace de Loyola, fondateur de la Compagnie de Jésus. Il a une auréole autour de la tête, sa main droite est levée en signe de bénédiction et sa main gauche tient un livre ouvert portant la devise de l'Ordre « AD MAJOREM DEI GLORIAM ». A cote de son auréole, se trouve un cercle nimbé portant le monogramme IHS⁵⁰. Ce portrait reproduit la gravure de Schelte Adams

⁵⁰ Jorge Welsh Oriental Porcelain and Works of Art, *Christian images in Chinese porcelain*, Londres, Lisbonne, Jorge Welsh Oriental Porcelain & Works of Art, 2003, p. 106-107.

Bolswert (fig. 35), et les artisans chinois ont appliqué la technique allemande « *Schwarzlot* » pour obtenir l'effet de grisaille. « *Schwarzlot* » est une technique décorative développée dans la seconde moitié du XVII^e siècle à Nuremberg et appliquée à la verrerie, et les artisans chinois l'utilisent pour imiter les sujets bibliques dans les gravures européennes. Cette technique a amélioré l'efficacité de la production de porcelaines, car l'application traditionnelle de la couleur au cobalt devait être recouverte d'une glaçure transparente à basse température, sans quoi la couleur noire se serait très facilement effacée après la cuisson⁵¹.



fig. 35
 Schelte Adams Bolswert, *Saint Ignace de Loyola tenant un livre ouvert*, vers 1623–33, burin, H. 39.7cm ; 25.7 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 51.501.7130

II.1.4 Motif mosaïqué

Les bordures de la porcelaine sont souvent décorées d'un certain nombre de motifs répétitifs sous forme de cercles, de losanges, de carrés, d'hexagones, de formes en Y ou de svastikas. Cette décoration est une imitation du motif tissé dans le brocart (fig. 36), ce qui lui donne un aspect flamboyant et opulent. Cette décoration semble n'avoir aucune signification particulière et n'avoir qu'un but décoratif. Ce motif mosaïqué a été adopté par la faïence de Rouen, de sorte que nous retrouvons un motif similaire sur leurs bordures. Ces quadrillages à croisillons verts sont les attributs marquants de l'œuvre du faïencier rouennais qui s'inspire du répertoire décoratif oriental⁵², une comparaison avec les motifs des assiettes GR 656 et GR 659 suggère que le quadrillage de Rouen est inspiré de celui que nous trouvons sur la

⁵¹ Collectif, *Jingdezhen shizhi* 景德镇市志, Beijing, zhongguo wenshi chubanshe, 1991, p. 786.

⁵² Louis Mézin (dir.), *Cargaisons de Chine : porcelaines de la Compagnie des Indes* Musée de Lorient, cat. expo. (Lorient. Musée de la Compagnie des Indes, 2002), Lorient, Musée de la Compagnie des Indes, 2002, p. 33.

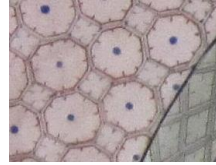
porcelaine chinoise. Il est intéressant de remarquer que les artisans chinois ont copié sans différence la forme et le décor de la terrine « au sainfoin » de Rouen⁵³ (fig. 37). Dans notre collection, il y a aussi une bouquetière d'applique qui copie complètement la forme et le décor de celle de Rouen ou Moustiers (cat. 30).



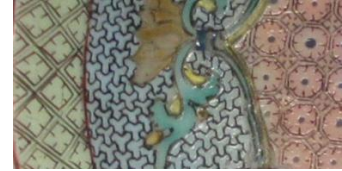
GR 655



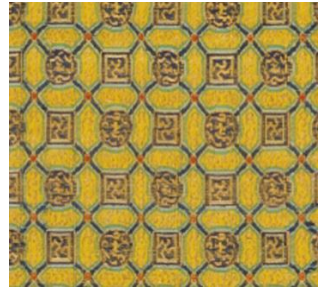
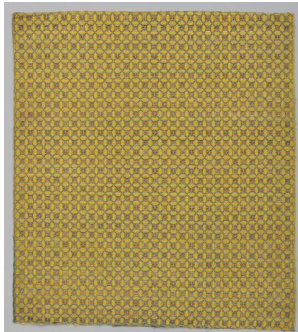
GR 656



GR 657



GR 659



(Détail)

fig. 36
Brocart, période de Qianlong,
Pékin, musée du Palais de Pékin,
inv. 故 00018154



Détail d'un plat au musée du Louvre (inv. OA 3793)



Détail d'un plat au musée d'Art et d'Industrie de
Saint-Étienne (inv. 2008.0.595)

⁵³ Une terrine identique dans l'ouvrage : Christophe Perlès, *Faïences de Rouen 1700-1750*, Paris, Mare & Martin, 2014, p. 275.



fig. 37

Terrine ovale, vers 1730, porcelaine de commande « famille verte », Chine, H. avec couvercle 18,5 cm ; L. 36cm ; l. 26cm, Paris, musée des Arts Décoratifs, inv. 24953 (A)

II.2 Le décor et effets décoratifs chinois

II.2.1 Motif de *ruyi*

Dans un grand nombre de pièces, nous pouvons trouver un motif qui ressemble au briquet de la maison de Bourgogne dans l'héraldique. En réalité, c'est un motif traditionnel chinois même s'il est repris dans les pièces de Delft (fig. 38) ou de Rouen. Il n'y a pas de travail scientifique sur le motif *ruyi*. Certains ouvrages ont répertorié des motifs similaires. Il n'existe que quelques références à l'étude du motif⁵⁴.

Le *ruyi* est un symbole typique de bon augure en Chine, il peut être utilisé comme un objet : le sceptre, et il est également largement utilisé dans l'art décoratif : sur le meuble, l'étoffe et les objets en céramique, en jade ou en ivoire. Il semblerait que le *ruyi* tire son origine d'un ancien objet de la vie quotidienne appelé « *zhuazhang* 爪杖 », qui sert à gratter l'arrière du corps et qui a été baptisé ainsi en raison de sa capacité à remplacer la main humaine et il est comme l'esprit d'une personne. (N.B. : *ru* signifie « comme », *yi* signifie « l'esprit d'une personne »).

Sous les dynasties Wei et Jin (220 - 420), il était courant que les moines bouddhistes ou les bodhisattvas tiennent dans leurs mains un objet pour enregistrer leurs sermons, de

⁵⁴ Voir ce livre récent : Huang Qinghui, *zhongguo jingdian wenyang tujian* 中国经典纹样图鉴, Beijing, renmin youdian chubanshe, 2021.

forme similaire à un sceptre, qui est également nommé. À mesure que l'influence du bouddhisme sur la culture chinoise s'est accrue, le *ruyi* est devenu populaire parmi les classes érudites et était souvent porté sur eux. Les dynasties Ming et Qing ont été une période de développement prospère pour le *ruyi* en tant que l'objet précieux à meubler. Pendant la dynastie Ming, le *ruyi* est devenu un objet pour la décoration de l'intérieur, tandis que pendant la dynastie Qing, la cour et les aristocraties ont hautement estimé le *ruyi*, ce qui en a fait une décoration cérémoniale importante pour la diplomatie, les mariages et les funérailles, et pour d'autres occasions importantes.

Dans le décor de la porcelaine, nous utilisons généralement la partie supérieure de ce sceptre *ruyi*, ce motif est donc également connu sous le nom « tête de *ruyi* ». Par exemple, ce plat de la dynastie Ming est décoré de plusieurs têtes de *ruyi* entrelacées ensemble (fig. 39). Nous employons aussi l'ensemble du *ruyi* avec d'autres objets archaïques pour former un autre décor : *bogu* 博古. En tant que motif populaire de bon augure, le *ruyi* est devenu un élément important des motifs traditionnels, tant dans sa forme originale que dans ses variations diverses, et il est souvent associé à d'autres motifs de bon augure. Ce type de motif utilise souvent des jeux de mots, comme l'homonymie, pour former des motifs symboliques.



fig. 38
Motif de *ruyi* sur un vase Delft (conservé au Rijksmuseum, inv. BK-1955-74-B)



fig. 39
Plat à décor de tête de *ruyi*, période de Jiajing (1522 - 1566), Taipei, musée national du palais, numéro d'inventaire manquant

II.2.2 Motif de *bogu*

En français, la décoration de nombreux objets s'appelle « cent antiques ⁵⁵ », cette dénomination vient probablement de la traduction anglaise⁵⁶. Ce nom peut provenir d'une mauvaise compréhension de la prononciation chinoise, car en chinois il n'existe pas le terme *bai* (cent) *ku*(antique), mais seulement le mot *bogu* (博古) pour décrire ce type de décoration.

Le *bogu* tire son nom du livre « *Xuanhe Bogu Tulu* 宣和博古图录 », ce livre réunit une collection de bronzes des dynasties Shang (1570 - 1045 av. J.-C.) à Tang (618 - 907) collectés par le palais intérieur de *Xuanhe* (宣和内府)⁵⁷ de l'empereur Huizong des Song (1126-1127). À l'origine, le *bogu* désignait spécifiquement le bronze. Au fur et à mesure, la signification du *bogu* a été étendue, comprenant les bronzes, les vases en porcelaine, les pièces en jade, les peintures en rouleau, les livres, et les bonsaïs. Ils ont reçu leur nom de *bogu* en raison de leur utilisation comme motifs décoratifs.

Le motif *bogu* est devenu populaire à la fin de la dynastie Ming (1573 - 1644) et s'est répandu entre les périodes Kangxi et Qianlong de la dynastie Qing, et nous pouvons même retrouver ce motif sur des vêtements (fig. 42). Ce motif a été imité au XVIII^e siècle dans les faïences de Delft et de Rouen, sous le nom de « à l'échantillon⁵⁸ » ou « au mobilier chinois » (fig. 43).

Ce motif est parfois mélangé avec les huit symboles de bon augure (*Ashtamangala*) ou les huit objets taoïstes. Le motif des huit symboles de bon augure est à l'origine de huit trésors transmis dans le bouddhisme tibétain. Il s'agit du nœud sans fin, de la fleur de lotus, du parasol, de la conque, de la roue de la Loi, de la bannière, de l'urne aux trésors et des poissons⁵⁹. Depuis la dynastie Yuan (1271-1368), ces symboles ont commencé à se répandre sur le continent et ont été largement diffusés pendant les dynasties Yuan, Ming et Qing, devenant

⁵⁵ Etienne Martin (dir.), *Le goût chinois du cardinal Louis de Rohan : les collections extrême-orientales du Musée des Arts décoratifs*, cat. expo. (Strasbourg, Palais Rohan, 2008-2009), Strasbourg, Musées de la ville de Strasbourg, 2008, p. 91.

⁵⁶ Dans les catalogues d'exposition anglais, nous pouvons trouver la dénomination « *Hundred Antiques* ».

⁵⁷ Une institution impériale chargée de conserver les objets historiques pendant la période *Xuanhe* (1119- 1125) de la dynastie des Song du Nord.

⁵⁸ Laurence de Finance et Pascal Liévaux, *Ornement : vocabulaire typologique et technique*, Paris, Éditions du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2014, p. 419.

⁵⁹ Dans l'ouvrage de Michel Beurdeley : *La Céramique chinoise*, Paris, Editions d'art Charles Moreau, 2005, p. 289, il mentionne les huit emblèmes bouddhiques : la roue, la conque, le parasol, le dais, le lotus, les poissons, le vase, le nœud sans fin.

particulièrement populaires dans l'artisanat et devenant l'un des motifs importants de la décoration de la porcelaine. Le parasol et l'urne aux trésors apparaissent souvent combinés. En tant que symbole de bon augure, les huit trésors de bon augure ont été intégrés dans le folklore des dynasties Ming et Qing. De nombreuses porcelaines, des cloisonnés, des ornements et des tissus portent souvent les huit symboles de bon augure, avec des formes et des complexités différentes. Il faut quand même préciser qu'il existe un autre motif des huit symboles de bon augure (huit trésors) qui est purement chinois. Il s'agit d'une combinaison d'environ huit objets aléatoires de perle, de lingot d'argent, de *fangsheng* (en forme de losange qui se chevauchent et sont reliés), de *ruyi*, de corne de rhinocéros, de corail, de carillon, de rouleau, de pinceau, de génépi, de feuille de bananier, de feuille rouge, de *ding* (鼎 chaudron), de *guban* (鼓板 pierre sonore), de grue, de lingzhi (灵芝 ganoderme) et de pin. Et les huit trésors taoïstes sont l'éventail, le tambour de pêche (*yugu* 渔鼓, instrument de musique), la fleur de lotus, laalebasse, l'épée, le panier à fleurs, la flûte et le bâton rituel du ying et du yang. Dans les décorations, il ne s'agit pas nécessairement de huit objets, mais plutôt d'un mélange aléatoire. Nous avons constaté que plusieurs motifs en porcelaine représentant un mélange de ces différents objets (cat. 20, 21). Il est parfois difficile de déterminer exactement quels objets sont utilisés dans les objets. La complexité de ces motifs reflète la circulation et l'interpénétration entre les religions : le bouddhisme tibétain, le bouddhisme chinois et le taoïsme⁶⁰.



fig. 40
Tabatière à décor de bogu en porcelaine de la famille rose, période de qianlong (1711 - 1799), porcelaine gravée, H. 8cm ; D. 4.3cm, Pékin, musée du Palais de Pékin, numéro d'inventaire manquant

⁶⁰ Voir Bai Huawen, *hanhua fojiao faqi fushi lüeshuo* 汉化佛教法器服饰略说, Beijing, Commercial Press, 1998, p. 94-103.



fig. 41
Assiette, début du 18^e siècle, porcelaine avec décor émaillé, Jingdezhen, dimension manquante, Florence, Museo delle porcellane, inv. 1863



fig. 42
Cape avec motif bogu, période de Kangxi (1662-1723), mousseline, H. 132.5cm ; L. 235cm, Pékin, musée du Palais de Pékin



fig. 43
Assiette à bord rond dite « au mobilier chinois » ou « à l'échantillon », début du XVIII^e siècle, faïence à décor de grand feu polychrome, Saint-Quentin, musée des Beaux-Arts Antoine Lécuyer, inv. 2002.22.1 FA



fig. 44
Bol de cabaret et sa soucoupe, vers 1730-1750, porcelaine tendre, H. 4.5 cm ; D. 12 cm, Saint-Cloud, musée des Avelines, inv. 06.1.6

II.2.3 Les sujets liés à l'Opéra, le roman

Un grand nombre de porcelaines d'exportation sur lesquelles sont peints des personnages de roman sont apparues sous les dynasties Ming et Qing. Dans la porcelaine d'exportation, le sujet le plus courant est *L'Histoire du pavillon d'Occident*. Avant l'introduction et la traduction formelles d'œuvres, il aurait été difficile pour les Européens de

savoir exactement de quoi parlaient ces scènes sur porcelaine, et encore moins de savoir de quel opéra les scènes étaient tirées, il leur serait encore difficile de faire le lien entre les scènes et les histoires de l'opéra.

Par exemple, comme ce bol représentant une scène chinoise (fig. 45), la description indique que la scène peinte sur ce bol sous le nom de motif « Brigand » est rare, sa source reste non identifiée, peut-être a été inspiré par l'histoire de Yang Guifei (719-756) et Tang Ming Huang (685-762). Jessica Harrison Hall suggère que ce type de décoration est rare et doit être étroitement associé à la porcelaine chinoise du XVIII^e siècle. Et en fait, c'est une scène dans laquelle les deux amoureux Zhang Sheng et Cui Yingying se séparent, provenant de *L'Histoire du pavillon d'Occident*.



fig. 45
Bol, vers 1760-1765, porcelaine, manufacture de Worcester, H. 8cm ; D. 18.5cm, Londres, British Museum, inv. 1929,0611.1.CR

Ce drame raconte que Zhang Sheng rencontre Cui Yingying au temple et a le coup de foudre, mais n'a aucun moyen de l'approcher. Lorsque le général rebelle encercle le temple avec ses troupes, il veut prendre Cui Yingying pour épouse ; Zhang Sheng parvient à se tirer d'affaire avec l'aide de son ami, car la mère de Cui Yingying a promis de lui marier sa fille. Mais la mère de Yingying renie sa promesse et Zhang Sheng tombe malade à cause de sa nostalgie pour elle. Cui Yingying aime Zhang Sheng mais hésite à lui avouer son amour. Avec l'aide de Hongniang (la servante), Cui Yingying et Zhang Sheng se rencontrent discrètement enfin.

La mère s'en perçoit et interroge Hongniang, la mère de Cui Yingying accepte à contrecœur leur mariage en raison des arguments de Hongniang, la mère de Cui Yingying ordonne à Zhang Sheng de se rendre immédiatement à Pékin pour passer le concours parce que le décalage entre leurs classes sociales est immense. Après les adieux au pavillon (le bol du British Museum représente cette scène), Zhang Sheng remporte le concours ; tandis que Zheng Heng, le coussin de Cui Yingying, en profite pour inventer un mensonge selon lequel

Zhang Sheng a épousé une autre femme dans la capitale, la mère renonce une fois de plus au mariage et veut que Cui Yingying épouse Zheng Heng. Mais le mensonge de Zheng Heng a été percé à jour après l'arrivée de Zhang Sheng, Zheng Heng s'est tué à cause de sa honte. Cui Yingying et Zhang Sheng peuvent enfin se marier.

La scène d'une assiette (cat. 27) dans notre collection est tirée de la rencontre nocturne entre Zhang Sheng et Cui Yingying, et cette scène est constitué des éléments fixes que sont Zhang Sheng, le mur, Cui Yingying et Hongniang (parfois absent). La main droite de Zhang Sheng était appuyée contre le mur, son pied droit était sur le mur, tandis que sa main gauche s'accrochait au tronc d'un saule, et il s'efforçait de passer par dessus le mur, lorsque Yingying s'est appuyée sur le rocher étrange et a regardé Zhang Sheng avec une mine surprise.

Les acheteurs du XVIII^e siècle n'étaient pas attirés par ces histoires. Nous avons en un exemple : une porcelaine d'exportation ayant une scène d'intérieur avec des meubles et des objets chinois, qui apparaît généralement avec une femme et des enfants (fig. 46), tandis que les figures ont été remplacées par des figures occidentales (fig. 47). Nous supposons que les Européens achetaient ces porcelaines plutôt pour leur exotisme, comme dans ce portrait où les deux enfants européens portent des vêtements chinois et indiens (fig. 48).



fig. 46
Soucoupe, période de Yongzheng (1722-1735), H. 1,7cm ; Diam. 10,3cm, Paris, musée des Arts Décoratifs, inv. GR 493



fig. 47
Assiette, période de Yongzheng (1722-1735), H. 3.5cm ; D. 20.2cm, Lorient, Musée de la Compagnie des Indes, inv. ML355 C152



fig. 48
Tilly Kettle, *Portrait de deux enfants en costumes orientaux*, 1765, huile sur toile, H. 129cm ; 101.6 cm, vente chez Sotheby's

II.2.4 Glaçure de capucin

Dans les porcelaines d'exportation, il existe un grand nombre de porcelaines à glaçure brune, souvent appelées « porcelaine de Batavia⁶¹ », « capucin ⁶² » et « café au lait ». Ce type de porcelaine a été expédié pour la première fois en Europe par les Hollandais à partir du port de Batavia, et a été baptisé « porcelaine de Batavia » en raison de son origine inconnue. Batavia fut le centre économique de l'Indonésie, occupé par la Compagnie néerlandaise des Indes orientales aux XVII^e et XIX^e siècles en tant que port de commerce entre l'Asie du Sud-Est et l'Europe de diverses marchandises. La porcelaine de Batavia est surtout utilisée comme service à café par les Européens et est rare sur le marché chinois. Nous pouvons voir deux types de décors pour ce genre de porcelaine, l'un est un intérieur en bleu et blanc avec une glaçure à fond capucin à l'extérieur, et l'autre est un fond capucin avec ou sans une cartouche en *famille rose* (cat. 23).

Le fond capucin porte le nom *jiangyou* 酱釉 (glaçure de la sauce) en chinois, cette glaçure est obtenue par la haute température dont le colorant est oxyde de fer (Fe₂O₃)⁶³, c'est pour cette raison que la plupart des porcelaines sont de couleur jaune brunâtre (cat. 22). Au

⁶¹ Ce type de porcelaine a été retrouvé dans l'épave du *Bowl Reef No. 1* (碗礁一号) à la mer de Chine orientale en 2005, ce qui prouve qu'il a été fabriqué pour l'exportation pendant la dynastie Qing.

⁶² Dans les ouvrages anglais, ils emploient le terme *Batavia brown*.

⁶³ Lv Chenglong, *zhongguo gudai yanseyou ciqi* 中国古代颜色釉瓷器, Beijing, zijincheng chubanshe, 2004, p. 140-141.

cours des dynasties Ming et Qing, les fours de Jingdezhen constituèrent le centre de production prédominant pour ce type de porcelaine à fond capucin. La glaçure fabriquée à Jingdezhen est extrêmement chatoyante et doré, ce qui lui donne un autre nom « zijin you 紫金釉 ». La popularité de ce type de porcelaine serait due au fait que la plupart des objets répondent aux besoins des formes occidentales, comme la tasse et la soucoupe, tout en conservant la couleur de la glaçure chinoise, ce qui en fait un style hybride.

II.2.5 Glaçure d'aubergine

La porcelaine émaillée de la glaçure d'aubergine (cat. 24) remonte à la période Hongzhi (1488 - 1505) de la dynastie Ming. Cependant, la meilleure fabrication a eu lieu sous la dynastie Qing. Il arrive que la glaçure d'aubergine soit combinée avec la glaçure turquoise, et nous voyons souvent les statuettes *Chien de Fô* (fig. 49) en porcelaine sont émaillé avec ces deux glaçures. Cette glaçure est baptisée « aubergine⁶⁴ » ou *qiepi ziyou* (茄皮紫釉 glaçure violet de la peau d'aubergine) en raison de sa couleur brillante et délicate, semblable à la peau d'une aubergine. Selon la nuance de la couleur, il existe la glaçure d'aubergine claire ou foncée.

Il faut souligner ici que les porcelaines monochromes avec la couleur vive sont très appréciées par les collectionneurs du XIX^e siècle, cela forme un « goût français ». Ce goût français se distingue de celui des Américains ou des Britanniques, ces derniers préfèrent les bleu et blanc et les monochromes aux couleurs pâles, tandis que les Français préfèrent la porcelaine polychrome, la famille verte et la famille rose, et les monochromes de couleurs vives : aubergine, vert camélia, bleu fouetté, rouge corail⁶⁵. Notre collection, elle aussi, provient en grande partie de dons de la seconde moitié du XIX^e siècle, et le nombre de porcelaines monochromes qu'elle contient confirme cette hypothèse.

⁶⁴ Michel Beurdeley indique dans son ouvrage *La Céramique chinoise*, Paris, Editions d'art Charles Moreau, 2005, p. 249 : le mot aubergine n'ayant pas d'équivalent en Chine, il semble que cette couleur de base soit mentionnée sur la fameuse liste de 1729 sous le nom de « pourpre-brun ».

⁶⁵ Lucie Chopard, « La perception des porcelaines chinoises en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle », mis en ligne le 26 août 2017, URL : <https://ijctelemme.hypotheses.org/1074> , consulté le 21 mars 2022.



fig. 49
Brûle-parfum lion gardien ou chien de Fô, 18^e siècle, porcelaine, Chine, L. 23cm ; l. 17cm ; H. 55 cm, Paris, Mobilier national, inv. GML-4192-002

II.2.6 La glaçure de turquoise

Contrairement à la glaçure de capucin, la glaçure de turquoise est un émail à basse température en utilisant l'oxyde de cuivre⁶⁶. Le processus par lequel la glaçure de turquoise a été créée, d'un point de vue technique, est dû à la modification de l'ingrédient pour la fabrication des tuiles vitrées pendant la dynastie Tang (618-907), qui a introduit une grande quantité de nitrate⁶⁷. Sous les dynasties Jin (1115-1234) et Yuan (1271-1368), la technique de la glaçure de turquoise en était à la période de transition, ce qui explique la coexistence de diverses compositions. Au milieu de la dynastie des Yuan, les régions du nord de la Chine maîtrisent la cuisson de cette glaçure, formant une composition fixe pour fabriquer les ustensiles. Les fabricants n'ajoutent plus de plomb en grande quantité et ce qui permet de distinguer de la glaçure pour les tuiles vitrées. Bien que la glaçure de turquoise chinoise soit très proche de la glaçure islamique, elle s'est développée indépendamment et la glaçure islamique n'a eu aucune influence d'un point de vue technique sur la glaçure chinoise. Cette glaçure d'exception fut très populaire en France au XVIII^e siècle, et nous pouvons trouver de nombreuses porcelaines de Chine bleu turquoise enjolivées avec les montures dorées (cat. 25)⁶⁸.

Dans *La maison d'un artiste* d'Edmond de Goncourt en 1881, nous trouvons une description de la décoration intérieure comprenant un vase dans cette couleur :

« Sur l'attique de la bibliothèque de Boule, entre les reflets profonds de bronzes sombres, un Amour charnu, aux yeux bandés, aux petites ailes frémissantes et

⁶⁶ Feng Mian, «kongquelanyou jishu yuanliu kaobian», *Cultural Relics of Central China*, n°1, 2020, p. 124.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 129.

⁶⁸ Daniel Alcouffe et al., *Les bronzes d'ameublement du Louvre*, Dijon, Fatou, 2004, p. 146, 152, 216, 254-257.

recroquevillées, enferme dans un filet le globe du monde, et l'aimable statuette de Mayence détache ses chairs, pâlement rosées, du bleu pâle d'un long et fluet vase bleu turquoise, mettant sur ce haut de meuble, frappé toute la journée de lumière, l'opposition et l'accord glacial des deux plus tendres colorations de la porcelaine de l'Occident et de l'Orient⁶⁹ ».

Edmond de Goncourt exalte aussi ce bleu turquoise dans le second tome de ce livre :

« Cette couleur, appelée par le dix-huitième siècle bleu céleste, et dont la base est un ivoire fossile coloré par l'oxyde de cuivre, est la couleur par excellence de la Chine, qui en a fait ces vases d'un bleu pâle si charmant et si inimitable, que les Japonais eux-mêmes, avec toute leur habileté, n'ont jamais pu imiter qu'avec un bleu dur, un bleu de verre. Il est reconnaissable, le beau bleu turquoise, indépendamment de la qualité de sa nuance, à un truité très fin, que les Européens ne sont jamais arrivés à contre-façonner, à un truité ressemblant au chagrin écrasé des étuis de galuchat de nos grand'mères »⁷⁰.

La description suivante qu'il donne de la combinaison du violet et du turquoise montre pourquoi ce mélange de couleurs, tel que nous l'avons évoqué, a circulé tant en France au XIX^e siècle :

Le violet, le *vieux violet*, arrivé au ton chaud, velouté, sans tomber dans le purpurin brunâtre, le beau violet *aubergine*, est une des couleurs à la fois les plus triomphantes et les plus rarement réussies de la céramique chinoise. On le trouve très souvent marié au bleu turquoise, sur les porcelaines, où le mélange des deux harmoniques colorations produit les plus heureuses et les plus riches marbrures. Le dix-huitième siècle payait fort cher ce mélange contrasté, sur les chimères, les carpes, les perroquets, les singes et même sur des vaches, à l'affreuse anatomie baroque⁷¹.

⁶⁹ Edmond de Goncourt, *La maison d'un artiste*, Tome 1, Paris, Charpentier, 1881, p. 349-350.

⁷⁰ Edmond de Goncourt, *La maison d'un artiste*, Tome 2, Paris, Charpentier, 1881, p. 241-242.

⁷¹ *Ibid.*, p. 243.

II.2.7 Bleu fouetté

La prédilection pour les couleurs de la glaçure se manifeste dans de nombreuses pièces de porcelaine avec la couverte « bleu fouetté ⁷²» dans notre collection (fig. 50, 51)⁷³. Cette glaçure remonte à la période Xuande (1624-1435) de la dynastie Yuan et s'est perfectionnée pendant la période Kangxi de la dynastie Qing. À la différence de la glaçure bleue habituelle, cette glaçure présente une surface légèrement rugueuse. Ceci est dû à une technique spéciale dans laquelle l'artisan utilise une tige de bambou dont le bout est recouvert d'une gaze et trempée dans la barbotine. L'artisan utilise ensuite cette tige de bambou pour souffler de l'air sur la surface de la porcelaine. Le nombre de soufflages et la force varient, de sorte que la glaçure finale possède une épaisseur et une nuance de couleur différentes. La plupart des « bleu fouetté » de la dynastie Qing proviennent des fours privés, c'est probablement la raison pour laquelle il est si abondant dans la porcelaine d'exportation. Pour agrémenter les porcelaines en bleu fouetté, nous faisons souvent usage du rehaut d'or (cat. 26), des réserves en famille verte ou encore des poissons rouges. Ces décorations comportent toujours des homonymes pour évoquer de bons augures, le coq sur cette théière présente le bonheur car nous associons la figure du coq au sens propice. La prononciation du « coq » et celle de « propice » en Chinois sont identiques. Par conséquent, l'iconographie du coq ou des poissons apparaît constamment sur les porcelaines.



fig. 50
Vase, période Kangxi (1662-1723), porcelaine de Chine, H.
42,7cm ; Diam. 22,8cm, Paris, musée des Arts Décoratifs, inv.
5653

⁷² Nous l'appelons aussi « bleu poudré » et « bleu soufflé ».

⁷³ Inv. ROTHSCHILD 9.A, ROTHSCHILD 9.B, 925, 2154, 5604, 5624, 5653, 6257, 10966, 16401 bis, 20969.A, 20969.B, 20975, 37171.A, 37171.B, 20985.A, 20985.B, 21012, 21013.A, 21013.B, 21014



fig. 51
Potiche, période Kangxi (1662-1723), porcelaine de Chine, H.
33cm ; Diam. 25cm, Paris, musée des Arts Décoratifs, inv.
37171.A

III. Collection en Asie

Bien que la Chine soit le pays d'origine de la porcelaine d'exportation, la plupart des collections de porcelaine d'exportation ne se trouvent pas en Chine et il y a peu de musées en Chine qui collectionnent la porcelaine d'exportation. Nous savons que certains musées possèdent certaines pièces par le biais de reportages ou d'expositions, mais nous n'en connaissons pas le nombre exact.

En 2008, Henk Nieuwenhuys, collectionneur hollandais a fait don au musée de Shanghai de 97 pièces de porcelaine collectées et conservées précieusement par trois générations de sa famille, dont 96 sont des porcelaines bleu et blanc de Jingdezhen entre les périodes Wanli (1573-1620) et Kangxi (1662-1722), et dont une seule est peinte (porcelaine d'Imari). Ces dons complètent un manque dans la collection de porcelaine d'exportation du Musée de Shanghai⁷⁴. Parmi ses dons, nous trouvons une pièce de l'époque Kangxi qui imite la forme de guédoufle avec les décors « bleu et blanc » (fig. 52) montrant une combinaison subtile de la forme occidentale et le décor chinois.

⁷⁴ Voir la brochure en ligne pour l'exposition *Treasures homecoming: the recent gift of Chinese cultural relics from Mr. Henk Nieuwenhuys* sur le site du musée de Shanghai: <https://www.shanghaimuseum.net/mu/upload/202011/ca5ef88f-d09a-44c2-b191-40043cd1d1e3.pdf>, p. 3. (consulté le 17 juin 2022).



fig. 52

Guédoufle en porcelaine, 1662-1722, Jingdezhen, dimension manquante, Shanghai, musée de Shanghai, dimension et n.inv manquants



fig. 53

Guédoufle en verre soufflé moulé translucide composé de deux récipients côtelés, l'un pour le vinaigre et l'autre pour l'huile, France, Normandie, XVIII^e siècle, H. 24,7 cm, Marseille, Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, inv. 1997.20.97.

Récemment, le musée de Shanghai, en partenariat avec le musée Guimet, réunit les œuvres de douze musées et collections de sept pays pour une exposition intitulée « West encounters East : A cultural conversation between Chinese and European ceramics » (29 octobre 2021 - 16 janvier 2022)⁷⁵. Près de 200 pièces de porcelaine sont exposées pour illustrer l'histoire du commerce et des échanges culturels aux premiers jours de la mondialisation. L'exposition vise à démontrer non seulement la contribution des techniques chinoises à la civilisation matérielle au monde, mais aussi la capacité des musées chinois à réagir contre la crise sanitaire dans le contexte de l'idéologie communiste pour construire une « communauté de destin pour l'humanité »⁷⁶.

Le musée du Guangdong a également mis l'accent sur l'exposition d'objets d'art pour l'exportation des dynasties Ming et Qing ces dernières années. L'exposition « Amazing Chinoiserie : Chinese Export Porcelain Exhibition from the 17th to the 18th Century » présente

⁷⁵ Nous n'avons pas pu consulter ce catalogue: *Shanghai bo wu guan, Dong xi hui rong : Zhong Ou taoci yu wenhua jiaoliu teji* 东西汇融：中欧陶瓷与文化交流特集 [L'Ouest rencontre l'Est : une conversation culturelle entre les céramiques chinoises et européennes], Shanghai, Shanghai shuhua chubanshe, 2021, National Art Library de Londres en possède un exemplaire.

⁷⁶ Cette intention idéologique n'est pas mentionnée dans la brochure d'exposition, mais nous la trouvons dans le site officiel du musée de Shanghai : URL : <https://www.shanghaimuseum.net/mu/frontend/pg/m/article/id/E00004132> , (consulté le 17 juin 2022).

un panorama complet de la porcelaine d'exportation chinoise des XVII^e et XVIII^e siècles à travers plus de 200 pièces de la collection, L'exposition vise à mettre en valeur les superbes et exquises techniques de fabrication de la porcelaine chinoise des dynasties Ming et Qing et à raconter les échanges économiques, commerciaux et culturels entre l'Orient et l'Occident. Outre le musée de Guangdong, le musée de Guangzhou (Canton) possède également une collection de porcelaine de Chine armoriée⁷⁷.



fig. 54
Photo de l'exposition « Amazing Chinoiserie: Chinese Export Porcelain Exhibition from the 17th to the 18th Century », ©Qu Zhirong

La collection de céramiques du musée du Palais de Pékin est dominée par les fours impériaux⁷⁸ des dynasties Ming et Qing, la quantité de porcelaine d'exportation est faible par rapport à celle des fours impériaux. La majorité de la porcelaine d'exportation est celle du XVII^e siècle, et le musée possède également des porcelaines de la dynastie Qing des périodes Yongzheng, Qianlong et Jiaqing (1760-1820) qui sont destinées à l'exportation. La provenance exacte de ces porcelaines n'est pas connue, mais nous supposons que ces porcelaines d'exportation étaient également utilisées dans la cour impériale pendant les dynasties Ming et Qing. La donation de M. Han Wai Toon (1892-1970) est principalement constituée de porcelaine d'exportation pour le marché d'Asie du Sud-Est⁷⁹.

⁷⁷ Nous n'avons pas pu consulter ce livre : *guangzhou dingzhi : guangzhou bowuguan cang qingdai zhongguo waixiao wenzhangci* 广州定制：广州博物馆藏清代中国外销纹章瓷 [Fabriquée sur mesure à Guangzhou : porcelaine armoriée d'exportation de la dynastie Qing provenant du musée de Guangzhou], Beijing, wenwu chubanshe, 2017.

⁷⁸ Les fours construits par le gouvernement produisant des céramiques à l'usage de la cour impériale.

⁷⁹ Voir le reportage sur le site du musée du Palais de Pékin : <https://www.dpm.org.cn/show/248971.html> , (consulté le 17 juin 2022).

Le musée provincial du Jiangxi possède également une collection de porcelaine d'exportation, mais la quantité exacte est également inconnue⁸⁰. Le musée de l'université de Nanchang, qui fait partie de l'Université de Nanchang, est un musée consacré à la collection de porcelaine d'exportation. La fondation de ce musée n'aurait pas vu le jour sans les donations de Yu Chunming en 2010. Yu Chunming était peintre séjournant aux États-Unis, a découvert la porcelaine chinoise d'exportation lors d'une vente aux enchères et a eu l'ambition de collecter ces porcelaines chinoises d'exportation qui s'éparpillent aux États-Unis. Il désire se servir de ses donations pour promouvoir l'étude de la céramique chinoise d'exportation à l'Université de Nanchang et en faire un centre de recherche importante⁸¹.

La collection de porcelaine d'exportation par les musées publics en Chine commence à se développer au cours de ces années, et le musée de Tianjin a réussi à acquérir plus de 200 pièces de porcelaine d'exportation des époques Ming et Qing en 2019 en Angleterre après près de deux ans d'efforts. Ces porcelaines proviennent principalement de la collection de David Sanctuary Howard, spécialiste de la porcelaine armoriée, et de son épouse Angela Howard. Et une exposition consacrée à ces porcelaines collectées a été installée du 1er octobre 2019 au 15 décembre 2019⁸².

Parmi les musées privés, le musée Guanfu à Shanghai possède un certain nombre de porcelaines d'exportation dans sa collection. Malheureusement, ses pièces ne sont pas classées par période sur son site officiel et ne sont pas recherchables, d'autant plus que les descriptions de ses œuvres sont très confuses et n'ont parfois aucun rapport avec les pièces⁸³. Ce problème ne se pose pas seulement dans les musées privés, mais aussi dans les musées publics, où les collections sont beaucoup moins numérisées et où nous n'avons aucun moyen de savoir exactement ce que le musée possède.

À Taiwan, les musées ne semblent pas encore posséder de collections de porcelaine chinoise d'exportation. Cependant, le musée national du palais de Taipei a organisé l'exposition « Expedition to Asia : Prominent Exchanges between East & West in the 17th

⁸⁰ Wan shuibiao, « jiangxisheng bowuguan shoucangde jijian mingqing waixiaoci », Jingdezhen's ceramics, n°20, 2010, p. 9-10.

⁸¹ Yu Chunming, *Chinese porcelain European style*, Beijing, SDX Joint Publishing Company, 2014, p. 2.

⁸² Le titre de cette exposition est intraduisible, elle est intitulée littéralement « voile sur la mer, lumière brillante », (fanhai rongguang 帆海融光——馆藏中国外销纹章瓷器特展).

⁸³ Vous pouvez vous référer au site du musée : <http://www.guanfumuseum.org.cn/list.php?type=sort&sid=5>.

Century » du 20 décembre 2018 au 10 mars 2019. Dans cette exposition, sont exposées certaines porcelaines chinoises d'exportation tel que l'assiette à décor « La dame au parasol »⁸⁴.

À Singapour, le musée des civilisations asiatiques de Singapour possède une collection de porcelaine d'exportation, mais la quantité exacte est inconnue. Nous pouvons trouver dans sa collection un objet monté exceptionnel du XVIII^e siècle (fig.55), combinant une porcelaine chinoise, deux bols en laque japonaise, bronze français et des coraux rouge⁸⁵.

Voilà ce que nous pouvons savoir sur la collection de porcelaine chinoise d'exportation dans les pays sinophones, les futures visites dans ces musées sont nécessaires pour des recherches plus approfondies.



fig. 55
Brûle-parfum, XVIII^e siècle, Porcelaine (Chine, Jingdezhen, vers 1700), montures en bronze doré (France, milieu du XVIII^e siècle), bols en laque (Japon, XVIII^e siècle), corail rouge, H. 26,2 cm, Singapour, musée des civilisations asiatiques, inv.2014-00706

IV. Études comparatives des méthodologies dans le monde occidental et en Chine

De nombreux livres traitent de la porcelaine d'exportation chinoise dans le champ de la recherche en Occident, mais peu d'entre eux semblent se concentrer sur les motifs. Les études portant sur le décor de la porcelaine ne sont pas assez systématiques. L'ouvrage *Chinese Export Ceramics* de Luisa Mengoni et Rose Kerr présente une sélection de près de 200

⁸⁴ Yu Pei-Chin(dir.), *Yazhou tan xian ji : Shi qi shi ji dong xi jiao liu chuan qi* 亞洲探險記：十七世紀東西交流傳奇 [Expédition en Asie : les échanges importants entre l'Orient et l'Occident au XVII^e siècle], cat. expo. (Taipei, musée national du palais de Taipei, 20 décembre 2018 - 10 mars 2019), Taipei, Guoli gugong bowuyuan, 2019, p. 136-137.

⁸⁵ Cet objet est exposé dans l'exposition *China Mania : The Global Passion for Porcelain, 800-1900* au musée des civilisations asiatiques de Singapour (2 août 2014 - 14 décembre 2014), mais nous n'avons pas pu trouver son catalogue d'exposition.

pièces de la collection du Victoria and Albert Museum, dont de la porcelaine armoriée, de la porcelaine d'exportation de style européen, ainsi que de la porcelaine d'exportation chinoise provenant des marchés japonais, moyen-orientaux, indiens et d'Asie du Sud-Est, reflétant la polyvalence stylistique et la variabilité des styles de porcelaine chinoise d'exportation. Shirley Ganse évoque dans son livre *Chinese Porcelain : An Export to the World* que ces porcelaines d'exportation étaient à la fois fondées sur des ornements chinois et adaptées aux goûts des marchés de consommation du monde entier, témoignent des échanges commerciaux internationaux, mais aussi de la diffusion des styles et des techniques artistiques. La porcelaine chinoise est devenue un objet d'imitation en s'inspirant de l'art stylistique et graphique occidental, et son influence s'est fait sentir non seulement en Asie, mais aussi en Europe. *The Choice of the Private Trader : The Private Market in Chinese Export Porcelain Illustrated in the Hodroff Collection*⁸⁶ contient 343 ensembles représentatifs de porcelaine d'exportation chinoise et japonaise qui ont fait l'objet de commandes privées pour le marché occidental entre 1550 et 1880. Il décrit de nombreuses pièces provenant du Portugal, des Pays-Bas, de l'Angleterre et d'autres pays qui ont été les premiers à commander de la porcelaine chinoise d'exportation. L'auteur David Sanctuary Howard les classe selon leurs formes et les présente en détail. Son autre livre *Chinese Armorial Porcelain* exploite pleinement les résultats des recherches héraldiques occidentales et les documents historiques provenant des archives occidentales sur le commerce entre la Chine et l'Occident pendant les dynasties Ming et Qing, qui fournit un examen approfondi du contexte commercial, des textures de la porcelaine et des styles décoratifs.

Nous avons appris dans le chapitre précédent qu'il n'y a pas beaucoup de collections chinoises de porcelaine d'exportation, et qu'il n'y a donc pas eu suffisamment d'attention à ce sujet dans la recherche. L'étude de la porcelaine d'exportation se fait encore principalement dans le monde occidental. Pour quelles raisons les chercheurs ou les collectionneurs chinois n'ont-ils pas porté un grand intérêt à la porcelaine d'exportation ? Une inscription sur la porcelaine de notre collection (fig. 56, 57) pourrait répondre à cette question.

⁸⁶ Il s'agit de la collection privée de Leo et Doris Hodroff à Winterthur en Suisse.



fig. 56, 57

Assiette, porcelaine de Chine, H. cm 3,7 ; Diam.19,3cm, Paris, musée des Arts Décoratifs, inv. 8720

Au revers de cette assiette, il écrit :

« La porcelaine comblée par les couleurs est comme une villageoise trop maquillée, ce qui est insupportablement laid. Ce tableau est peint par le pinceau léger, qui écrit le goût de la personne élégante. Le plaisir reposant et l'atmosphère de l'automne sont dépeints par ce pinceau. Cette pièce est vraiment un objet raffiné ».

Les couleurs trop vives et les motifs ornementaux répétitifs ne convenaient pas aux goûts esthétiques des lettrés. Comme pour la peinture chinoise, les lettrés appréciaient la beauté des lignes sur la porcelaine. Le concept de « technique de pinceau » (*bifa* 笔法) est un concept unique dans l'art chinois, il fait référence à la capacité de contrôler le pinceau et la qualité parfaite de la ligne. Les lettrés traditionnels préféraient mesurer la porcelaine à l'aune de la peinture chinoise, et il est clair que la céramique n'entrait guère dans le cadre de la peinture chinoise, ce qui explique peut-être pourquoi il existe peu de textes écrits sur la porcelaine par les lettrés en Chine. Dans « Jingdezhen taolu » (1815), nous trouvons un récit de l'exportation de la porcelaine sous la dynastie Qing : « les produits étrangers, vendus exclusivement aux étrangers. Les marchands sont les gens de l'Est du Canton. La porcelaine a été transportée pour être échangée avec les étrangers. Son style est étrange et elle n'a pas de

modèle fixe⁸⁷ ». C'est la seule documentation que nous ayons de la porcelaine d'exportation de la dynastie Qing, ce qui montre que même si le commerce d'exportation était florissant à l'époque, il n'a pas suscité l'intérêt des historiens de l'époque.

Pour savoir comment les chercheurs occidentaux ont étudié le décor de la porcelaine chinoise d'exportation, penchons-nous sur un exemple de description d'une assiette dans un livre écrit par les chercheurs allemands :

“The well of the shallow round dish with openwork wall is decorated with a southern Chinese garden scene in iron red and gold. On the right there is a two-storeyed pavilion with curved roofs, balustrades and walls, a banana plant in front of a “taihu” decorative rock with bizarre holes, a flowering magnolia, in the foreground pots of orchids and miniature landscapes on stands. The luxuriance of the garden transposed into the non-naturalistic colours of iron-red and gold against the white of the immaculate material gleams like a precious piece of jewellery.

A honeycomb patterned band filled with flowers and divided by eight cartouches filled with stylised peony blooms runs round the well. The wall is openwork decorated with a geometrical interlacing coin pattern. Beneath the rim there is a border with floral elements in an archaic style⁸⁸.”

[Traduction en français : Le fond du plat rond peu profond à bord ajouré est décoré d'une scène de jardin du sud de la Chine en rouge fer et or. À droite, un pavillon à deux étages avec des toits courbes, des balustrades et des murs, un bananier devant un rocher de « taihu » décoratif avec des trous bizarres, un magnolia en fleur, au premier plan des pots d'orchidées et des paysages miniatures sur des supports. L'exubérance du jardin se transforme en des rouges et des ors non naturels qui brillent comme un bijou précieux contre le matériau blanc immaculé.

⁸⁷ Lan pu, *Jingdezhen taolu* 景德镇陶录 dans *zhongguo gudai taoci wenxian jilu*, Beijing, quanguo tushuguan wenxian suowei fuzhi zhongxin, 2003, p. 625-626.

⁸⁸ Ulrich Pietsch *et al.*, *China, Japan, Meissen : the Dresden porcelain collection*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 2006, p. 31.

Une bordure à motif alvéolaire rempli de fleurs et divisé par huit cartouches remplis de fleurs de pivoines stylisées fait le tour du fond. Le bord est ajouré et décoré d'un motif géométrique de pièces entrelacées. Sous le rebord se trouve une bordure de style archaïque avec motif floral.]



fig. 58

Assiette, Chine, dynastie Qing (1644-1911), période Kangxi (1662-1722), 1700-1720, H. 6.6cm ; D. 32.4cm, Dresde, Porzellansammlung, inv. P.O. 3062

La description de la scène représentée sur l'assiette est précise, mais, comme dans d'autres livres sur la porcelaine d'exportation, les chercheurs n'ont pas parlé du motif mosaïqué. La « bordure à motif alvéolaire (*A honeycomb patterned band*) » ne permet pas d'expliquer la signification de ce motif. C'est un problème qui fait également défaut aux chercheurs chinois, nous pouvons connaître la dénomination du motif, mais parfois nous ne pouvons pas connaître son origine, car de nombreux motifs décoratifs sur les céramiques sont issus de l'art folklorique.

Pour les chercheurs français, la compréhension de l'iconographie est parfois faussée par l'incapacité à lire le chinois et par des traductions incorrectes de l'anglais. Par exemple, dans le cas de cette bouteille exposée dans la petite galerie du Louvre, le chercheur qui commente cet objet ne comprenant pas l'inscription sur la bouteille, a directement repris la traduction anglaise de la même inscription dans une bouteille du British Museum. La bouteille présente une scène montrant des fleurs et des oiseaux au printemps avec l'inscription d'un vers : « la lune se lèvera chaque jour et le printemps arrivera chaque année », tandis que l'auteur dit : « autant de végétaux qui indiquent que la saison représentée est l'automne⁸⁹ ».

⁸⁹ Jean-Baptiste Clais, « Technologie européenne à la Cité interdite, un vase pour l'empereur » dans Philippe Malgouyres (dir.), *Venus d'ailleurs : matériaux et objets voyageurs*, cat.expo. (Paris, Musée du Louvre, Petite Galerie, 22 septembre 2021 - 4 juillet 2022), Paris, Musée du Louvre, Seuil, 2021, p. 150.



fig. 59

Bouteille, période Qianlong (1736-1795), porcelaine à décor d'émaux falangcai, atelier de Jingdezhen ; Pékin, atelier impérial de la Cité interdite, H. avec accessoire : 30,9 cm ; D. avec accessoire : 12 cm, Paris, musée du Louvre, inv. TH 457

En raison d'une fausse traduction, Jean-Baptiste Clais estime que l'inscription a aussi un sens politique, une évocation d'un pays puissant. Son interprétation est complètement hors sujet, car la scène de cette bouteille provient de la peinture chinoise de fleurs et d'oiseaux, représentant la beauté du printemps sans aucune signification politique. Il est donc clair que la méthode d'interprétation iconographique de la décoration nécessite toujours l'aide d'une compréhension correcte de l'inscription, sinon il serait une interprétation erronée. L'interprétation correcte des inscriptions sur la porcelaine est également une tâche incontournable dans l'étude de la porcelaine chinoise d'exportation.

Quant à l'étude des formes, les chercheurs occidentaux et chinois se sont fondés sur leurs propres dénominations et il n'existe pas de norme commune. La bouteille, telle que décrite ci-dessus, est dénommée dans les ouvrages chinois « bouteille à tête d'ail ». Mais nous constatons que certains antiquaires et maisons de vente aux enchères ont adopté la dénomination comme « vase bouteille avec tête d'ail », « vase de forme bouteille à tête d'ail » ou directement utilisé le nom en *pinyin*.

Les chercheurs occidentaux et chinois peuvent avoir une perception différente de la couleur de la glaçure. En Occident, nous employons les termes « famille verte », « famille rose » pour désigner des types de porcelaines chinoises de la dynastie Qing en fonction de leur couleur dominante. Jean-Baptiste Clais pense que « le développement récent de l'emploi des mots *falangcai*, *wucai*, *yangcai* dans les ouvrages sur l'art chinois et dans les catalogues d'œuvres d'art publiés hors de Chine apparaît comme la conséquence de l'émergence de la

Chine comme superpuissance économique ⁹⁰». En réalité, il n'y a pas de consensus sur l'utilisation de ces noms en Chine continentale et à Taïwan. Les noms *fencai* (couleur rosé/douceur), *yangcai* (couleur étrangère), *falangcai* (couleur émaillée)⁹¹ suscitent encore la polémique. Wang Qingzheng (1931-2005), ancien directeur adjoint du musée de Shanghai, considère que le *fencai* est *yangcai*⁹², et cette opinion est également défendue dans les descriptions d'œuvres sur le site du musée de Shanghai. Liu Lanhua (1949 -) pense que le terme *falangcai* a été mentionné pour la première fois dans les archives impériales pendant la période Kangxi, et que le nom *fencai* a été utilisé pour la première fois dans l'ouvrage *Tao ya* en 1906. D'après ces documents, elle suggère que le *falangcai* est *fencai*. Certains chercheurs, tel que Zhou Lili, se sont opposés à ce point de vue, affirmant que le *yangcai* et le *falangcai* ne sont pas pareils. Liao Pao-show estime que le *falangcai* est fabriqué à partir des mêmes matériaux que le *yangcai*, mais que les techniques et la décoration sont différentes⁹³. Cette question fait l'objet de recherches plus approfondies, et les désaccords entre les chercheurs sur la couleur de la glaçure et les matériaux de glaçure ont conduit à l'impossibilité de donner une définition précise de ces porcelaines. La réponse se trouvera peut-être dans une future comparaison entre les collections occidentales de porcelaine chinoise d'exportation et les céramiques des fours impériaux et privés dans les collections chinoises.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 153.

⁹¹ En Occident, nous les appelons « famille rose » car ce type de porcelaines présente une dominante rose.

⁹² Wang Qingzheng, *fencai ji yangcai kao* “粉彩”即“洋彩”考, Shanghai bowuguan jikan, p. 92-93.

⁹³ Voir dans le catalogue d'exposition *huali caici: qianlong yangcai* 华丽彩瓷:乾隆洋彩, Taipei, guoli gugong bowuyuan, 2008.

Conclusion

La fabrication de la céramique chinoise connut son apogée au XVIII^e siècle. Dans le même temps, la période allant de la fin du XVII^e siècle au milieu du XVIII^e siècle fut la plus populaire pour la collection de porcelaine chinoise en Europe. La variété et la quantité des collections ainsi que la qualité de la porcelaine ont atteint un niveau record. Les Compagnies des Indes orientales des Pays-Bas, de l'Angleterre, de la France et de la Suède ont joué un rôle primordial dans ce commerce de la céramique. Difficile de dénombrer les pièces de céramique chinoise qui sont entrées dans les collections européennes au XVIII^e siècle, mais la diversité est visible dans la collection du musée des Arts Décoratifs de Paris.

Dans la céramique d'exportation, en plus des objets de forme traditionnelle chinoise, l'introduction de boissons exotiques comme le thé, le café et le chocolat en Europe et le développement de l'art de la table ont conduit à la création de nombreuses pièces de forme occidentale. Les commandes occidentales ont dynamisé la production de la céramique chinoise, et ces céramiques reflètent également le savoir-faire des artisans inconnus. Les motifs peints sur la porcelaine d'exportation montrent que les artisans de l'époque étaient très doués pour la peinture sur porcelaine. Bien qu'ils n'aient pas été relatés dans l'histoire, leur dextérité survit à travers leurs œuvres qui ont traversé la mer et le monde.

La céramique chinoise d'exportation est un fruit du marché, tout comme les artisans chinois qui tentent d'imiter le style *imari* japonais afin de s'adapter aux exigences du marché. Mais elle est aussi la représentation par excellence de la convergence des cultures occidentale et chinoise. Même après que l'Europe eut maîtrisé la fabrication de la porcelaine, les artisans européens ont continué à se référer aux éléments décoratifs de la porcelaine chinoise, comme dans le cas de Rouen en France, de Meissen en Allemagne et de Delft aux Pays-Bas. À travers ces céramiques, nous voyons l'interaction entre l'art et la technologie occidentaux et chinois. La céramique chinoise d'exportation n'est pas seulement le symbole d'un superbe artisanat, mais son esthétique a sans doute également influencé des céramistes européens, devenant ainsi une partie importante de l'art décoratif en Europe.

Certes, l'influence de la céramique d'exportation chinoise sur l'art occidental ou chinois était également limitée. Les dessins ou gravures occidentaux utilisés pour la

commande n'ont pas influencé l'art chinois, et il est difficile de voir l'influence de l'art occidental dans l'art chinois. La céramique d'exportation n'étant pas considérée comme une œuvre d'art mais comme une marchandise à l'époque, elle a malheureusement laissé peu de récits en Chine. De même, les décors abondants sur les pièces chinoises d'exportation ayant la signification de bons augures n'étaient pas reconnus par les Européens, qui n'en connaissaient pas la signification et qui, de ce fait, découpaient souvent des pièces de porcelaine sans tenir compte de l'intégrité du décor. Nous pouvons dire que la céramique d'exportation chinoise n'a pas grandement contribué aux échanges culturels ou qu'elle ne devient pas un véhicule culturel au XVIII^e siècle. La céramique chinoise d'exportation suscite des études abondantes en Europe depuis le XX^e siècle, mais l'étude de ses formes et de son décor n'a pas été systématique et en profondeur. Il est indispensable de franchir la barrière linguistique et de comprendre ces objets dans le contexte, ce mémoire est une tentative en ce sens.

La transformation des céramiques d'Extrême-Orient par les marchands merciers en France au XVIII^e siècle a donné une nouvelle vie à ces céramiques chinoises d'exportation. Ces céramiques d'origine chinoise ne sont plus des objets chinois, elles font partie de l'œuvre d'art française. En les ajourant, en les découpant, et en les incrustant dans la monture, elles sont transformées en la forme que les Européens voulaient leur donner. Elles se marient avec les montures françaises et deviennent une œuvre d'art française. Leur origine, Chine, Japon, n'a plus d'importance, ils renaissent sous les mains d'artisans français. Ces céramiques hybrides ont donné aux Européens du XVIII^e siècle, mais aussi à nos contemporains, un nouveau regard.

Omne ignotum pro magnifico, ce sont les céramiques d'Extrême-Orient si lointaines et inconnues qui ont tant attiré les Européens du XVIII^e siècle.

Bibliographie

- ALCOUFFE, Daniel *et al.*, *Les bronzes d'ameublement du Louvre*, Dijon, Faton, 2004.
- ARMINJON, Catherine, BLONDEL, Nicole *et al.*, *Objets civils domestiques : vocabulaire*, Paris, Imprimerie nationale, 1984.
- AYERS, John, *Chinese and Japanese Works of Art in the Collection of Her Majesty The Queen*, Londres, Royal Collection Trust, 2016.
- BAI, Huawen, *hanhua fojiao faqi fushi lüeshuo 汉化佛教法器服饰略说*, Beijing, Commercial Press, 1998.
- BARTHOLOMEW TSE, Terese, *Hidden meanings in Chinese art*, San Francisco, Asian Art Museum of San Francisco, 2006.
- BÉNÉDITE, Léonce, « La chinoiserie en France au XVIIIe siècle », *Revue des arts décoratifs*, 1887-1888, p. 182-183.
- BEURDELEY, Michel, *La Céramique chinoise*, Paris, Editions d'art Charles Moreau, 2005.
- BEURDELEY, Michel, *Porcelaine de la compagnie des Indes*, Fribourg, Office du Livre, 1982.
- BOUCHER, Anaïs *et al.*, *À Table ! : le repas tout un art*, cat. expo. (Sèvres, musée nationaux, automne 2020 - printemps 2021 ; Limoges, musée national Adrien Dubouché, 2021), Sèvres, Manufacture et Musée nationaux, Paris, Gourcuff Gradenigo, 2020.
- BOYAZOGLU Jan et DE NEUVILLE, Louis, *Les faiences de Delft*, Paris, Éditions Grancher, 1980.
- BRUNEL, Georges *et al.*, *Pagodes et dragons : exotisme et fantaisie dans l'Europe rococo, 1720-1770*, cat. expo. (Paris, Musée Cernuschi, 24 février - 17 juin 2007), Paris, Paris musées, 2017.
- CAMPEN, Jan van et ELIËNS, Titus Maria, *Chinese and Japanese porcelain for the Dutch Golden Age*, Zwolle; Amsterdam; Den Haag; Groninger; Leeuwarden, Waaders Uitgevers; Rijksmuseum; Gemeentemuseum; Groninger Museum; Keramiekmuseum Princessehof, 2014.
- CANEPA, Teresa *et al.*, *European scenes on Chinese art*, cap. expo. (Jorge Welsh, Oriental porcelain works of art, London, 2005), Londres, Lisbonne, Jorge Welsh Books, 2005.
- CASTELLUCCIO, Stéphane, *Le goût pour les porcelaines de Chine et du Japon à Paris aux XVII^e-XVIII^e siècles*, St-Rémy-en-l'Eau, Monelle Hayot, 2013.
- CHEN, Liu (1863—1929), *Tao Ya 陶雅 dans zhongguo gudai taoci wenxian jilu*, Beijing, quanguo tushuguan wenxian suowei fuzhi zhongxin, 2003.
- CLAIS, Jean-Baptiste, « Technologie européenne à la Cité interdite, un vase pour l'empereur » dans Philippe Malgouyres (dir.), *Venus d'ailleurs : matériaux et objets voyageurs*, cat.expo. (Paris, Musée du Louvre, Petite Galerie, 22 septembre 2021 - 4 juillet 2022), Paris, Musée du Louvre, Seuil, 2021, p. 150.
- Collectif, *Richesses de la céramique dans les musées de Picardie*, Paris, Ministère de la culture, 1985.

Denis Diderot (dir.), *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des métiers*, 1765, volume X, p. 369.

DESROCHES, Jean-Paul *et al.*, *Du Tage à la mer de Chine*, cat. expo. (Queluz, Palais royal de Queluz, 9 mars - 30 avril 1992 ; Paris, musée national des arts asiatiques-Guimet, 19 mai - 31 août 1992), Paris, Réunion des musées nationaux, 1992.

DURAND, Jannic (dir.), *Décors, mobilier et objets d'art du musée du Louvre*, Paris, Louvre éditions, Somogy, 2014.

ESPIR, Helen, *European decoration on oriental porcelain*, Londres, Jorge Welsh, 2005.

FINANCE, Laurence de et LIÉVAUX, Pascal, *Ornement : vocabulaire typologique et technique*, Paris, Éditions du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2014.

GANSE, Shirley Ganse, *Chinese Porcelain: An Export to the World*, Hong Kong, Joint Publishing, 2008.

GAY-MAZUEL, Audrey, *Le biscuit et la glaçure : collections du musée de la céramique de Rouen*, Paris, Editions Flammarion, 2012.

GONCOURT, Edmond de, *La maison d'un artiste*, Paris, Charpentier, 1881.

HINTON, Mark, *Kensington Palace and the porcelain of Queen Mary II*, Londres, Christie's, 1998.

HUANG, Qinghui, *zhongguo jingdian wenyang tujian 中国经典纹样图鉴*, Beijing, renmin youdian chubanshe, 2021.

JÖRG, Christiaan, *Chinese export porcelain: chine de commande from the Royal Museums of Art and History in Brussels*, Hong Kong, Urban Council, 1989.

JÖRG, Christian, *Porcelain and the Dutch China trade*, La Haye, M. Nijhoff, 1982.

JÖRG, Christian, *Pronk Porcelain. Porcelain after designs by Cornelis Pronk*, cat. expo. (Groningue, Groninger Museum, 25 avril - 8 juin 1980 ; La Haye, Musée municipal de La Haye, 20 juin - 24 août 1980), Groningen, Groninger Museum, 1980.

Jorge Welsh Oriental Porcelain and Works of Art. Lisbon Gallery, *Christian images in Chinese porcelain*, Londres, Lisbonne, Jorge Welsh Oriental Porcelain & Works of Art, 2003.

KERR, Rose, *Chinese export ceramics*, Londres, V & A Publishing, 2011.

LAN, Pu, *Jingdezhen taolu 景德镇陶录* dans *zhongguo gudai taoci wenxian jilu*, Beijing, quanguo tushuguan wenxian suowei fuzhi zhongxin, 2003.

LEBEL, Antoine, *Armoiries françaises et suisses sur la porcelaine de Chine au XVIII^e siècle*, Bruxelles, Antoine Lebel, 2009.

LV, Chenglong, *zhongguo gudai yanseyou ciqi 中国古代颜色釉瓷器*, Beijing, zijincheng chubanshe, 2004.

MARTIN, Etienne (dir.), *Le goût chinois du cardinal Louis de Rohan : les collections extrême-orientales du Musée des Arts décoratifs*, cat. expo. (Strasbourg, Palais Rohan, 2008-2009), Strasbourg, Musées de la ville de Strasbourg, 2008.

MÉZIN, Louis (dir.), *Cargaisons de Chine : porcelaines de la Compagnie des Indes Musée de Lorient*, cat. expo. (Lorient. Musée de la Compagnie des Indes, 2002), Lorient, Musée de la Compagnie des Indes, 2002.

MICIO, Paul, « L'orfèvrerie religieuse de Louis XIV et les sculptures murales de la Chapelle royale de Versailles », *Versalia*. Revue de la Société des Amis de Versailles, n°12, 2009, p. 151.

MILLER, Judith et LINLEY, David, *Furniture: world styles from classical to contemporary*, Londres, Dorling Kindersley, 2010.

Musée national de la marine et Bibliothèque nationale de France, *À la rencontre de Sindbad : la route maritime de la soie*, cat. expo. (Paris, Musée de la marine, 18 mars-15 juin 1994), Paris, Réunion des musées nationaux : Musée de la marine, 1994.

PERLÈS, Christophe, *Faïences de Rouen 1700-1750*, Paris, Mare & Martin, 2014.

PIERSON, Stacey, *Designs as signs: decoration and Chinese ceramics*, Londres, Percival David Foundation of Chinese Art, 2001.

PIETSCH, Ulrich *et al.*, *China, Japan, Meissen : the Dresden porcelain collection*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 2006.

RIS-PAQUOT, Oscar-Edmond, *Histoire des faïences de Rouen*, Amiens, Chez l'Auteur, 1870.

SAINT-RAYMOND, Léa, *Fragments d'une histoire globale de l'art*, Paris, Rue d'Ulm, 2021.

SARGENTSON, Carolyn, *Merchants and luxury markets: the marchands merciers of eighteenth century Paris*, Londres, Victoria and Albert museum; Malibu, J. Paul Getty Museum, 1996.

Shanghai bowuguan, Gugong bowuyuan, *Shanghai bowuguan cang mingqing maoyici* 故宫博物院, 上海博物馆藏明清贸易瓷, Shanghai, Shanghai shuhua chubanche, 2015.

STRÖBER, Eva, *La maladie de porcelaine*, Leipzig, Édition Leipzig, 2001.

TERRASSON, Jeanine, *Madame de Pompadour et la création de la Porcelaine de France*, Paris, la Bibliothèque des arts, 1969.

VERLET, Pierre, « Le commerce des objets d'art et les marchands merciers : à Paris au XVIIIe siècle », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n°1, 1958, p. 13.

VIGARELLO, Georges, *Le propre et le sale : l'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2013.

VINHAIS, Luísa et WELSH, Jorge, *China of all colours: painted enamels on copper*, Londres, Jorge Welsh, 2015.

WILSON, Gillian (dir.), *Mounted Oriental Porcelain in J. Paul Getty Museum*, cat. exp. (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 1999), Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 1999.

WOLVESPERGES, Thibaut, « Chine-Japon-chinoiserie en France de Louis XIV à la Révolution, nouvelles perspectives d'analyse », *Études sur le XVIII^e siècle*, n°37, 2009, p. 19.

YU, Chunming, *Chinese porcelain European style*, Beijing, SDX Joint Publishing Company

YU, Pei-Chin (dir.), *Yazhou tan xian ji: Shi qi shi ji dong xi jiao liu chuan qi* 亞洲探險記: 十七世紀東西交流傳奇 [Expédition en Asie: les échanges importants entre l'Orient et l'Occident au XVIIe siècle], cat. expo. (Taipei, musée national du palais de Taipei, 20 décembre 2018 - 10 mars 2019), Taipei, Guoli gugong bowuyuan, 2019.

ZHANG, Haijun, « tangdai jiuqi shuangyuke 唐代酒器 双鱼榼 », *Popular Archaeology*, n°2, 2015, p. 41.

Sitographie

Brochure pour l'exposition *Treasures homecoming: the recent gift of Chinese cultural relics from Mr. Henk Nieuwenhuys*:

<https://www.shanghaimuseum.net/mu/upload/202011/ca5ef88f-d09a-44c2-b191-40043cd1d1e3.pdf>

CHOPARD, Lucie, « La perception des porcelaines chinoises en France dans la seconde moitié du XIX ième siècle », mis en ligne le 26 août 2017, URL :

<https://jictelemme.hypotheses.org/1074>

Dictionnaire de la porcelaine ancienne chinoise et japonaise et glossaire des termes

<https://www.gotheborg.com/glossary/>

Inventaire National de la Céramique en Suisse

https://ceramica-ch.ch/fr/#q=%3A*

Journal des études céramiques (陶瓷研究)

https://caod.oriprobe.com/journals/caod_3747/Ceramic_Studies_Journal.htm

Ressources numériques sur la céramique de Jingdezhen

<http://jdzszzpt.lib.libsou.com/node/373.aspx>

Site du musée de Shanghai :

<https://www.shanghaimuseum.net/mu/frontend/pg/index>

Site du musée du Palais de Pékin :

<https://www.dpm.org.cn/Home.html>

Université de Picardie Jules Verne

UFR des Arts

Master d'Histoire de l'art



Chenkai Zhou

Regards croisés

Les céramiques chinoises d'exportation du XVIII^e siècle au sein des collections du Musée des Arts Décoratifs de Paris : études typologiques et comparatives

Sous la direction de

Mme Béatrice Quette,

Conservatrice des collections asiatiques au Musée des Arts Décoratifs

et de

M. Philippe Sénéchal,

Professeur d'histoire de l'art moderne

Volume II : Catalogue

Année universitaire 2021-2022

Membres du Jury :

M. Philippe Sénéchal, Professeur d'histoire de l'art moderne, Université de Picardie Jules Verne

Mme Marie-Domitille Porcheron, Maîtresse de conférences d'histoire de l'art moderne et contemporain, Université de Picardie Jules Verne

Mme Béatrice Quette, Conservatrice des collections asiatiques, Musée des Arts Décoratifs de Paris

Cat. 1



Plat à barbe

Numéro d'inventaire : GR 597

Création : Chine, Dynastie Qing (1644-1912), 18e siècle (1ère moitié)

Mesures : L. 31cm ; l. 25cm ; H. 8cm

Description ancienne :

Plat à barbe de forme oblongue ; décoration « rose verte » sur fond blanc ; au centre, trois personnages dans un jardin ; sur le marli, cinq pivoines en émaux roses, séparées par un semis de fleurettes sur fond vert piqueté ; au revers, fleurettes en rouge de fer sous couverte.

Commentaire :

Un objet occidental typique qui porte un décor entièrement chinois, le centre du plat représente deux lettrés ivres et un garçon portant une jarre à vin.

Bibliographie :

Christiaan Jörg, *Chinese export porcelain: chine de commande from the Royal Museums of Art and History in Brussels*, Hong Kong, Urban Council, 1989, p. 15.

Catherine Arminjon, Nicole Blondel et al., *Objets civils domestiques : vocabulaire*, Paris, Imprimerie nationale, 1984, p. 308.

Cat. 2



Bidet

Numéro d'inventaire : GR 669.1

Création : Chine Dynastie Qing (1644-1912), Règne de Qianlong (1736-1796), 18^e siècle (milieu)

Matière et technique : porcelaine de Chine (Porcelaine de commande « famille rose »)

Mesures : H. 14,5cm, L. 57,2cm, l. cm 35,3

Description analytique :

Cuvette (bidet) de forme allongée légèrement étranglée au milieu ; fond blanc, tiges fleuries, bord rose ; elle est munie d'un robinet.

Commentaire :

Avec un support en acajou (inv.GR 669.2)

Bibliographie :

Collectif, *Richesses de la céramique dans les musées de Picardie*, Paris, Ministère de la culture, 1985, p.110.

Georges Vigarello, *Le propre et le sale: l'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2013, p. 182.

Cat. 3



Aiguière

Numéro d'inventaire : GR 413

Création : Chine Dynastie Qing (1644-1912), 1700/1725 (vers)

Mesures : H. 28,8cm ; l. 25cm ; Diam. du pied. 10,8cm

Description analytique :

Aiguière en forme de conque ; anse décorée de rinceaux rouge et or ; la partie supérieure de l'aiguière présente des cannelures verticales ornées de rinceaux rouge et or sur fond blanc ; pied à moulures décoré de fleurs rouges sur fond blanc séparées par des rinceaux d'or sur fond blanc ; intérieur : triangles or sur fond bleu et rinceaux rouge et or.

Bibliographie :

Jan Boyazoglu et Louis de Neuville, *Les faïences de Delft*, Paris, Éditions Grancher, 1980, p. 82.
Luísa Vinhais et Jorge Welsh, *China of all colours: painted enamels on copper*, Londres, Jorge Welsh, 2015, p. 200-201.

Cat. 4



Fontaine d'applique

Numéro d'inventaire : 20810

Création : Chine Dynastie Qing (1644-1912), Règne de Yongzheng (1723-1736)

Matière et technique : Porcelaine décor sous couverte, moulé (Porcelaine moulée à décor de bleu de cobalt sous couverte)

Mesures : H. 39cm ; L. 19,6cm ; Prof. 14,5cm

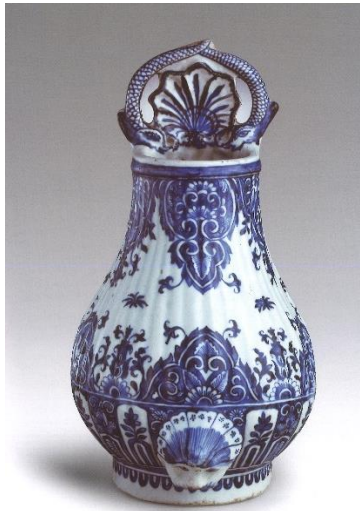
Description analytique :

Fontaine d'applique de forme balustre légèrement godronnée, surmontée d'une coquille accostée de dauphins ; déversoir en forme de mascarone en relief. Elle est décorée en bleu de lambrequins et de fleurons dans le style de Rouen.

Objets en rapport



Fontaine murale et bassin, vers 1720, porcelaine, Salem, Peabody Essex Museum, inv. AE86587.1A-C



Fontaine dans l'ouvrage *Gugong bowuyuan, Shanghai bowuguan cang mingqing maoyici* 故宫博物院, 上海博物馆藏明清贸易瓷, Shanghai, Shanghai shuhua chubanshe, 2015, p. 244.

Bibliographie :

Oscar-Edmond Ris-Paquot, *Histoire des faïences de Rouen*, Amiens, Chez l'Auteur, 1870, p. 9 et 30.

Cat.5



Cafetière avec couvercle

Numéro d'inventaire : GR 618

Création : Chine Dynastie Qing (1644-1912), 18^e siècle

Matière et technique : porcelaine de Chine, or

Mesures : H. avec couvercle 18,2cm ; l. avec anse 12,5cm ; l. 11,8 cm (avec bec verseur)

Description analytique :

Cafetière et son couvercle de forme conique avec anse latérale ; versoir tubulaire à pans coupés ; fretel doré ; fond bleu semé de rinceaux fleuris à quatre réserves quadrilobées, bordées jaunes, enfermant des bouquets de fleurs diverses ; bordure de chevrons or sur fond ocre renfermant des fleurs ; nuages rouges de fer sur l'anse.

Bibliographie :

Béatrice Quette (dir.), *De la Chine aux arts décoratifs : l'art chinois dans les collections du musée des arts décoratifs*, cat.expo. (Paris, Musée des arts décoratifs, 13 février - 29 juin 2014), Paris, Les Arts Décoratifs, 2014.

Cat. 6



Égouttoir

Numéro d'inventaire : 45831.A

Création : Chine Dynastie Qing (1644-1912), 18^e siècle

Matière et technique : porcelaine

Mesures :H : 5,5cm, Diam : 40,2cm

Objets en rapport



Égouttoir dans l'ouvrage *Gugong bowuyuan, Shanghai bowuguan cang mingqing maoyici* 故宫博物院, 上海博物馆藏明清贸易瓷, Shanghai, Shanghai shuhua chubanshe, 2015, p. 288.

Cat. 7



Coupe couverte

Numéro d'inventaire : 21000

Création : Chine Dynastie Qing (1644-1912), Règne de Kangxi (1662-1723) (Pour la céramique), Paris vers 1720-1730 (pour la monture)

Matière et technique : porcelaine de Chine, bronze, émaux polychromes, bronze doré

Mesures : H. 31cm ; Diam. de la base 8cm

Description analytique :

Vase coupé et agrémenté d'une fine monture de bronzes dorés, représentant les scènes printanières avec des fleurs polychromes, des feuillages et des branches de saule sur les deux cartouches. Le sommet du couvercle est surmonté d'un bouton de préhension en forme de rose, les anses sont en forme de tiges de rosier.

Bibliographie :

Thibaut Wolvesperges, *Chinoiserie*, cat.expo. (Macau, musée de Macau, 20 mai-25 août 2013), Macau, Instituto cultural do governo da R.A.E. de Macau, 2013. P. 96-97 et 187.

Cat. 8



Coupe couverte

Numéro d'inventaire : 21001

Création : Chine Règne de Kangxi (1662-1723), 1662-1722 (Pour la céramique), Paris, vers 1720-1730 (pour la monture)

Description analytique :

Parties de vases réunies dans une monture en bronze doré à anses latérales en forme de sirènes, et bouton en forme de graine ; elles forment une soupière à couvercle.

Matière et technique : porcelaine de Chine, bronze, émaux polychromes, bronze doré

Mesures : H. 30cm ; Diam. de la base 8,5cm

Bibliographie :

Thibaut Wolvesperges, *Chinoiserie*, cat.expo. (Macau, musée de Macau, 20 mai-25 août 2013), Macau, Instituto cultural do governo da R.A.E. de Macau, 2013. P. 95 et 187.

Cat. 9



Vase en forme de poisson

Numéro d'inventaire : 21021

Création : Chine Dynastie Qing (1644-1912), 18^e siècle (fin)/19^e siècle (début) ; Bronze : France 18^e siècle

Matière et technique : Porcelaine à décor d'émaux ; monture (pied et col) en bronze doré.

Mesures : H. 23,4cm ; L. 12cm ; l. 9,3cm

Description analytique :

Vase en forme de deux carpes dressées, accolées par le ventre, sur un socle en porcelaine verte. Socle en bronze doré de forme carrée à angles concaves sur lequel est orné d'une couronne tressée. Le col est muni d'une monture en forme de corbeille ovale ajourée en bronze doré.

Bibliographie :

John Ayers, *Chinese and Japanese Works of Art in the Collection of Her Majesty The Queen*, Londres, Royal Collection Trust, 2016, p. 473.

Cat. 10



Vase

Numéro d'inventaire : GR 614

Création : Chine Dynastie Qing (1644-1912), période de Kangxi (1662-1723)

Matière et technique : Porcelaine à décor d'émaux polychromes de type « famille verte » sur fond bleu poudré ; dorure.

Mesures : H. 28cm ; Diam. 12,5cm

Description analytique :

Vase avec trois renflements sphériques à fond bleu poudré de cobalt ; à la partie supérieure, deux réserves avec animaux ; deux panneaux, en éventail, décorés de fleurs ; deux autres, en tête de ruyi, décorés d'ustensiles divers.

Pièce similaire au MAD : 20985. A et B

Bibliographie :

Collectif, *Richesses de la céramique dans les musées de Picardie*, Paris, Ministère de la culture, 1985, p.86.

Cat. 11



Plat

Numéro d'inventaire : GR 569 B

Création : Cornelis Pronk (d'après) (1691- 1759), 1738

Matière et technique : Porcelaine à décor d'émaux et or sur couverte

Mesures : H. 2,9cm ; Diam. 26cm

Description analytique :

Assiette de forme ronde ; au centre : quatre personnages dans un jardin devant un guéridon ; marli : six médaillons ovales, délimitées par un quadrillé vert, renferment des poissons ; entre ces médaillons : palanquins et lambrequins quadrillés à fond marron.

Bibliographie :

Christian Jörg, *Pronk Porcelain. Porcelain after designs by Cornelis Pronk*, cat. expo. (Groningue, Groninger Museum, 25 avril - 8 juin 1980 ; La Haye, Musée municipal de La Haye, 20 juin - 24 août 1980), Groningen, Groninger Museum, 1980, p. 14.



Cornelis Pronk, *La visite des docteurs à l'empereur*, vers 1734 - 1736, aquarelle, H. 18,7 cm ; L. 12,6 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-T-1967-17

Cat. 12



Plat à la tonnelle

Numéro d'inventaire : 21111.A

Création : Cornelis Pronk (d'après) (1691- 1759), 1740

Matière et technique : porcelaine de Chine

Mesures : H. 4cm ; Diam. 32,2cm

Description analytique :

Imitation de Chine ; plat à fond vert, réserves contenant des papillons, des fruits et des fleurs; dans le fond, groupe de femmes sous charmille taillée

Commentaire :

Le dessin de Pronk n'existe plus pour ce plat.

Cat. 13



Soucoupe

Numéro d'inventaire : GR 732 A

Création : Cornelis Pronk (d'après) (1691- 1759), période Qianlong (1736-1796)

Matière et technique : Porcelaine à décor en bleu de cobalt sous couverte et d'émaux et or sur couverte)

Mesures : Diam. 13,2cm ; H. 2 cm

Description analytique :

Soucoupe de forme circulaire sur piedouche ; bords relevés ; décor : bleu, or et rouge de fer; au centre : paysage aquatique, un personnage abrite d'un parasol une femme s'approchant de trois oiseaux aquatiques; première bordure : fleurettes entre deux filets bleus; deuxième bordure : huit réserves enfermant alternativement un personnage et un oiseau sur fond d'oves, rouge de fer et or; au revers, insectes en camaïeu bleu.



Cornelis Pronk, *Dessin de la dame au parasol*, vers 1734 – 1736, aquarelle, H. 19cm ; L. 16cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-T-1967-18

Cat. 14



Bol à punch

Numéro d'inventaire : 35194

Création : Chine Dynastie Qing (1644-1912)

Matière et technique : porcelaine de Chine

Mesures : H. 15cm ; Diam. 35,5cm

Description analytique :

Grand bol présentant sur sa face externe deux écussons portant les lettres D.W.M.C dorées se détachant sur une draperie bleu roi doublée d'hermine ; deux touffes de chrysanthèmes bleu et or les séparent ; sur le pied du bol, décor de quadrillés bleus ; le haut du bol est décoré d'une bande de même décor soutenue par une dentelle dorée ; sur le haut de la face interne, même décor plus important ; dans le fond du bol, chrysanthèmes bleus et or.

Commentaire :

Se réfère au plat conservé au Victoria and Albert Museum (inv. C.120-1923).

(URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O180998/plate-unknown/>)

Cat. 15



Assiette

Numéro d'inventaire : 21025.A

Création : Chine Dynastie Qing (1644-1912), 18^e siècle

Matière et technique : porcelaine de Chine

Mesures : H. 2,2cm ; Diam. 23cm

Description analytique :

Assiette décorée dans le fond de tiges fleuries encadrant alternativement un oiseau et un poisson ; décor Pompadour.

Bibliographie :

Jeanine Terrasson, *Madame de Pompadour et la création de la Porcelaine de France*, Paris, la Bibliothèque des arts, 1969, p. 37.

Cat. 16



Flambeau

Numéro d'inventaire : 12292

Création : Chine Dynastie Qing (1644-1912), période Yongzheng (1723-1736)

Matière et technique : porcelaine de Chine, or

Mesures : H. 20,8cm ; Diam. 12,7cm

Description analytique :

Chandelier décoré en or et émaux polychromes, sur le pied, un écu aux armes de France entouré de l'ordre du Collier du Saint Esprit.

Cat. 17



Couteau aux armes de France

Numéro d'inventaire : 28710 A

Création : Chine Dynastie Qing (1644-1912), période Yongzheng (1723-1736), France 18^e siècle (Virole et lame)

Matière et technique : porcelaine de Chine, argent, acier

Mesures : L. totale 21cm ; L. 1,5cm

Description analytique :

Couteau avec manche en porcelaine blanche avec lame en acier et virole moulurée en argent ; le manche est légèrement coquillé à la partie extrême ; cannelures plates ; décor polychrome et doré avec des fleurs stylisées sortant d'un panier bas, vert ; un écu d'azur porte trois fleurs de lys d'or ; il est surmonté de la Couronne royale fermée et fleuronnée, aux armes de la maison de France.

Cat. 18



Assiette

Numéro d'inventaire : 21029

Création : Chine Dynastie Qing (1644-1912), 1745/1750 (vers), Nicolas de Larmessin III (d'après) (1640- 1725)

Description analytique :

Assiette décorée dans le fond d'une scène de quatre personnages en costumes européens : deux jeunes femmes, un moine et un jeune homme, marli à fleurettes.

Matière et technique : porcelaine, or

Mesures : H. 2,4cm ; Diam. 23,1cm



Nicolas III de Larmessin, *Les oyes de frère Philippe*, 1736-1743, eau-forte, burin, H. 31.4cm ; L. 36cm, Londres, British Museum, inv. 1871,1209.1052

Cat. 19



Tasse et soucoupe

Numéro d'inventaire : 21092

Création : Chine Dynastie Qing (1644-1912), 18e siècle

Matière et technique : porcelaine de Chine

Mesures : H. 3,8 cm (tasse) ; Diam. 7,5 cm (tasse) ; H. 1,8 cm (soucoupe), Diam. 11,8cm (soucoupe)

Description analytique :

Petite tasse hémisphérique et soucoupe décorées en noir de la figure d'Ignace de Loyola et de tiges fleuries.

Bibliographie :

Jorge Welsh *Oriental Porcelain and Works of Art, Christian images in Chinese porcelain*, Londres, Lisbonne, Jorge Welsh Oriental Porcelain & Works of Art, 2003, p. 106-107.

Cat. 20



Pot à gingembre

Numéro d'inventaire : GR 576

Création : Chine Dynastie Qing (1644-1912)

Matière et technique : porcelaine de Chine

Mesures : H. 23,5cm ; Diam. 20cm

Description ancienne :

Pot à gingembre de forme ronde ; décor peint polychrome sur fond blanc dit « famille verte » ; quatre parties, décorées d'objets sacrés : les cent antiques, séparées par des bandeaux avec fleurs et rinceaux ; partie supérieure : décor soit de peau de requin, soit de pivoines et de broderies délimité par des têtes de ju-i (Ruyi) ; partie inférieure : bordure de godrons feuillés alternativement verts et jaunes.

Commentaire :

La forme de ce pot se nomme gaiguan 盖罐 (pot avec couvercle) en chinois, les objets sacrés sur le fond mélangent certains objets des huit symboles de bon augure et certains objets dans le motif *bogu*.

Cat. 21



Vase balustre

Numéro d'inventaire : GR 585

Création : Chine, Dynastie Qing (1644-1912), 18^e siècle

Matière et technique : porcelaine de Chine

Mesures : H. 38cm ; Diam. 18cm

Description analytique :

Vase balustre décoré de deux groupes d'objets divers (comme des rouleaux, des *ding* (鼎 chaudron), des coraux), l'un sur la panse, l'autre sur le col.

Cat. 22



Tasse et soucoupe

Numéro d'inventaire : 2715 A-B

Création : Chine

Matière et technique : porcelaine de Chine

Mesures : tasse : H. 4,6 cm ; Diam. 8,6 cm, soucoupe : 2,6cm ; Diam. 13,3cm

Description analytique :

Tasse hémisphérique et sa soucoupe ; couverte extérieure brune ; à l'intérieur, décor de fleurs.

Cat. 23



Bol

Numéro d'inventaire : GR 469

Création : Chine, Règne de Qianlong (1736-1796)

Matière et technique : porcelaine émaillée

Mesures : H. 3,6cm ; Diam. 6,3cm

Description analytique :

Bol évasée sur piédouche ; fond capucin avec deux réserves en forme de feuilles décorées d'émaux polychromes ; décor en plein de fruits.

Objets en rapport :



Paire de vases cornet



Ensemble de porcelaine à la capucine

Les dons pour le musée de la Compagnie des Indes de Lorient, sans numéro d'inventaire.

(URL: <https://www.amis-musee-cie-indes.org/dons-au-musee>)

Cat. 24



Vase

Numéro d'inventaire : GR 700

Création : Chine Dynastie Qing (1644-1912), 18^e siècle

Matière et technique : Porcelaine à couverte

Mesures : H. 22cm ; Diam. 8cm

Description analytique :

Vase à panse ovoïde, forme balustre, long col évasé sur piédouche saillant ; couleur mauve.

Bibliographie :

Michel Beurdeley, *La Céramique chinoise*, Paris, Editions d'art Charles Moreau, 2005, p. 249.

Cat. 25



Encrrier

Numéro d'inventaire : 36247.35

Création : Chine Dynastie Qing (1644-1912), Règne de Kangxi (1662-1723), 18^e siècle ; bronze : France 18^e siècle (fin)/19^e siècle (début)

Matière et technique : porcelaine de Chine, bronze, glaçure alcaline, fonte

Mesures : H. 10cm ; l. 20cm ; L. 23cm

Description analytique :

Encrrier en bronze et porcelaine ; plateforme trilobée, sur pieds en forme de pommes encastrées dans la plateforme ; encrrier ovoïde en bronze ajouré en treillage avec couvercle surmonté d'une grappe de raisin, et deux petits « pou-tai » en porcelaine bleu turquoise.

Bibliographie :

Daniel Alcouffe *et al.*, *Les bronzes d'ameublement du Louvre*, Dijon, Faton, 2004, p. 146, 152, 216, 254-257.

Cat. 26



Théière

Numéro d'inventaire : 21041

Création : Chine Règne de Qianlong (1736-1796), Dynastie Qing (1644-1912), 18^e siècle

Matière et technique : porcelaine

Mesures : H. avec couvercle 8,5cm ; l. avec anse 11,5cm

Description analytique :

Petite théière bleu fouetté avec rehauts d'or, médaillon en réserve décoré de coqs.

Objets en rapport :



Vase, période Kangxi (1662-1723), porcelaine de Chine, H. 42,7cm ; Diam. 22,8cm, Paris, musée des Arts Décoratifs, inv. 5653

Cat. 27



Plat

Numéro d'inventaire : GR 680

Création : Chine Dynastie Qing (1644-1912), période Kangxi (1662-1723)

Matière et technique : porcelaine de Chine

Mesures : Diam. 40cm ; H. 5,7cm

Description analytique :

Grand plateau rond avec deux personnages au pied d'une terrasse sur laquelle est un autre personnage ; bordure à quadrillé et quatre réserves à tiges fleuries.

Commentaire :

Scène de l'*Histoire du pavillon d'Occident* (drame de Wang Shifu (1260-1336), date de parution : vers 1300) : Zhang Sheng franchit le mur.

Cat. 28



Potiche

Numéro d'inventaire : 16399.B

Création : Chine Dynastie Qing (1644-1912), 18^e siècle

Matière et technique : porcelaine de Chine

Mesures : H. totale 47cm ; H. sans couvercle 35cm ; Diam. 25cm

Description analytique :

Potiche couverte de forme balustre décorée sur fond blanc, de grands vases fleuris polychromes, entre des lambrequins carmin ; le couvercle carmin, à réserves fleuries, est surmonté d'un dragon. Fait partie d'une garniture composée de trois potiches et deux vases cornets.

Objets en rapport :



Vase cornet, période Yongzheng (1723-1735), Porcelaine de Jingdezhen, à décor d'émaux sur couverte, H. 35cm ; Diam. 19cm, Paris, Musée des Arts Décoratifs, inv. 16399.E

Cat. 29



Assiette

Création : Chine Dynastie Qing (1644-1912), période Yongzheng (1723-1736)

Matière et technique : Porcelaine coquille d'œuf « famille rose ».

Mesures : H.3,4cm ; Diam. 20cm

Description analytique :

Compotier décoré d'un oiseau posé sur une branche fleurie ; le revers est émaillé en rose carmin.

Bibliographie :

Wang Qingzheng, fencai ji yangcai kao “粉彩”即“洋彩”考, Shanghai bowuguan jikan, p. 92-93.

Liao Bao-show(dir.), *huali caici: qianlong yangcai* 华丽彩瓷 :乾隆洋彩, Taipei, guoli gugong bowuyuan, 2008.

Cat. 30



Bouquetière d'applique

Numéro d'inventaire : 2002.169.1

Création : Jingdezhen, Règne de Qianlong (1736-1796)

Matières et techniques : porcelaine ; pièce moulée à décor peint de petit feu et rehauts d'or sur glaçure

Mesures : H. 10,5cm ; l. 17,8cm ; Prof. 12,5cm

Description analytique :

Récipient semi-circulaire évasé vers le haut, à couvercle adhérent percé d'une ouverture semi-circulaire et de petits orifices ronds. Le récipient est muni de deux trous de fixation à l'arrière. La forme en demi-corbeille d'osier est directement inspirée d'un modèle européen en faïence, vraisemblablement français, apparu dans les premières décennies du XVIII^e siècle dans des manufactures telles que Rouen ou Moustiers. En revanche, son décor est typiquement chinois, divisé en registres et composé de pivoines et autres fleurs sur fond de lambrequins ou dans des réserves, réalisé en émaux sur couverte dans la gamme chromatique de la "famille rose". Dans l'abondante production de porcelaine de Chine pour le marché européen, les bouquetières semblent avoir été comparativement peu nombreuses.