



Introduction au numéro "Vrai ou faux ? Qualifier les porcelaines de Chine (XVe-XXIe siècle)"

Sophie Duhem, Émilie Roffidal

► To cite this version:

Sophie Duhem, Émilie Roffidal. Introduction au numéro "Vrai ou faux ? Qualifier les porcelaines de Chine (XVe-XXIe siècle)". Les Cahiers de Framespa : e-Storia, 2019, 31, <10.4000/framespa.6511>. <hal-02157578>

HAL Id: hal-02157578

<https://hal.science/hal-02157578v1>

Submitted on 1 Oct 2019

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.



HAL Authorization

Introduction au numéro « Vrai ou faux ? : qualifier les porcelaines de Chine (XV^e-XXI^e siècle) »

Sophie Duhem et Émilie Roffidal



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/framespa/6511>
ISSN : 1760-4761

Éditeur

UMR 5136 – FRAMESPA

Ce document vous est offert par Université Toulouse 2 - Jean Jaurès



Référence électronique

Sophie Duhem et Émilie Roffidal, « Introduction au numéro « Vrai ou faux ? : qualifier les porcelaines de Chine (xv^e-xxi^e siècle) » », *Les Cahiers de Framespa* [En ligne], 31 | 2019, mis en ligne le 01 juin 2019, consulté le 01 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/framespa/6511>

Ce document a été généré automatiquement le 1 octobre 2019.



Les Cahiers de Framespa sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Introduction au numéro « Vrai ou faux ? : qualifier les porcelaines de Chine (xv^e-xxi^e siècle) »

Sophie Duhem et Émilie Roffidal

- 1 Si la question du « vrai » et du « faux » agite de manière récurrente les milieux du marché de l'art et des musées, elle est avant tout une préoccupation majeure de notre temps. Jean Lévi, éminent sinologue, en faisait déjà le constat dans une interview parue en 2010 :
« De fait, nous sommes entrés dans l'ère de l'ersatz. La société industrielle marchande a imposé le règne universel de la laideur, si bien que nul ne sait plus juger du beau et du laid et l'idée même de valeur artistique n'a aujourd'hui plus aucun sens. C'est aussi un monde où la temporalité a été bannie. Le Passé, quand il subsiste, ne peut exister que sous la forme du *simili*, il est un faux passé reconstruit de façon à en fournir une image édulcorée et remaniée, acceptable pour l'homme d'aujourd'hui [...] »¹.
- 2 Les termes sont forts, et sans doute fallait-il cette virulence pour dénoncer ce qui à ses yeux constitue la plus grande supercherie de l'histoire de l'art, un « gigantesque faux », l'armée de terre cuite de l'empereur Qin Shi Huang (259-210 BC). La déclamation elle-même fait partie intégrante de la mythologie du « faux » et dans ce cas précis, il fallait l'oser. Le monde moderne serait désormais dans « l'impossibilité [...] de faire le partage entre la réalité et la contrefaçon² ». Sommes-nous véritablement dans cette impasse ? À n'en pas douter, le « faux » interroge et fascine au xxi^e siècle, au point d'être érigé comme une nouvelle expression de l'art et, fatalement, comme une forme de « vrai ». Les cent millions de graines de tournesol, fabriquées en porcelaine par les potiers de Jingdezhen (Jiangxi) à la demande de l'artiste chinois Ai Weiwei, ont époustoufflé les visiteurs de la Tate Modern à Londres : l'installation intitulée *Sunflower Seeds*, montée en 2010, convainc de la nécessité qu'il y a à dépasser le clivage binaire « vrai / faux » pour interroger les pratiques de l'imitation³, leurs raisons, leurs sens et leurs usages dans le contexte qui est le nôtre, celui d'une culture globalisée.
- 3 Nous nous attarderons dans ce numéro sur l'étude de la « fausse » et de la « vraie » porcelaine chinoise, dont la seule évocation convoque des imaginaires divers, des plus

pittoresques aux plus matérialistes : pour certains elle représente le monde exotique de la compagnie des Indes, des rues de Canton, des coolies chargés de ballots, pour d'autres des souvenirs perdus à l'intérieur des armoires de grand-mères, comme elle est aussi synonyme de banqueroutes ou de profits faramineux faits par quelques grandes maisons de vente. Or, sur ce sujet précisément, la tâche de l'analyste n'est pas simple : en effet, la fausse porcelaine ne peut être envisagée que dans son rapport à ce que l'on considère être la vraie ; elle contraint donc à regarder le temps passé et ses productions en évitant les lectures anachroniques. Car il s'agit bien de prendre une certaine distance vis-à-vis de nos compréhensions modernes du concept de « faux » pour mieux saisir celles qui pouvaient être formulées aux périodes anciennes.

- 4 Cette réflexion sur l'objet faux, présente en filigrane dans bon nombre de publications universitaires, concerne aujourd'hui de très nombreux domaines d'étude qui englobent les sciences humaines, les sciences sociales et les sciences exactes : ainsi la fausse porcelaine peut être saisie par les chercheurs dans sa dimension interdisciplinaire, requérant les savoirs et les méthodes de l'archéologie, de l'histoire de l'art, de l'histoire sociale et économique. Elle relève aussi de questions purement techniques qui mobilisent les nanosciences ou la physique des matériaux alliées aux méthodes de l'expertise, lesquelles n'excluent pas les interrogations sur le goût, l'esthétique, la morale ou le droit du commerce.
- 5 Quel que soit le domaine concerné, il est impossible aujourd'hui de s'affranchir d'une analyse préliminaire du vocabulaire et des concepts utilisés pour aborder la notion de « faux ». Lorsque ces questions s'appliquent à la porcelaine de Chine, elles deviennent d'autant plus problématiques qu'elles renvoient à des terminologies qui peinent à être posées, quand elles ne divergent pas d'une discipline, d'une institution ou d'un pays à l'autre, car on insiste encore insuffisamment sur la dimension internationale de cet objet d'études. Dans la langue française le « faux⁴ » a ses corollaires que sont les termes « imitation », « copie », « contrefaçon », « adaptation », « ersatz », « *simili* », « substitut », *etc.*, des mots qui renvoient à notre culture écrite. La langue chinoise, quant à elle, nourrie par des siècles d'évolution du chinois dit « classique » – *gǔdiǎn hànyǔ* 古典漢語 ou « écriture classique des Hans » – a vu changer sa structure et ses caractères, tout en cohabitant avec de nombreux dialectes. À la question « Existe-t-il une vraie et une fausse porcelaine de Chine ? », on peut répondre « oui », en gardant à l'esprit les limites imposées par nos représentations occidentales. La réponse est tributaire du point de vue considéré et de la culture d'appartenance. Or, force est de reconnaître que les explications les plus satisfaisantes de ce qu'est la « fausse porcelaine de Chine » se trouvent celées dans les textes et les contextes d'écriture du chinois ancien – qui permettent la compréhension des concepts liés à l'imitation et l'identification des désignations utilisées pour les distinguer – plus que dans la langue française. Comme le montreront les contributeurs de ce numéro, partant de l'examen attentif des termes utilisés pour désigner ces objets aux XVII^e et XVIII^e siècles en Chine, la perception du « faux » pouvait prendre des formes très éloignées de nos lieux communs contemporains.
- 6 Outre la question épineuse du temps, se pose donc celle du lieu, des cultures et des environnements de production. La Chine d'aujourd'hui et celle d'hier, dans sa diversité culturelle et territoriale, a été un lieu d'intense circulation des hommes et des savoir-faire depuis l'aube des temps, le berceau de la porcelaine « supérieure à toutes les porcelaines de la terre » disait Edmond de Goncourt en 1881⁵. Dès la fin de la dynastie Yuan (1279-1368)⁶, les techniques de façonnage, le choix des matériaux et la technologie des

fours, optimisés par l'expérience des potiers, ont conduit à la production de pièces se distinguant par leurs qualités des grès porcelaineux jusqu'alors produits. Entre les Ming et les Qing, ces pièces désignées comme « porcelaines » - « cí » 瓷 en chinois - ont été produites en grande quantité dans la plupart des fours de l'Empire, principalement à Jingdezhen (mais pas seulement), pour satisfaire les goûts exigeants des empereurs et des lettrés, des marchands et amateurs d'art fortunés, comme de la clientèle étrangère. Ce sont souvent les plus belles pièces issues de ces créations qui ont, jusqu'à aujourd'hui, servi de modèle à la production et la commercialisation de faux renommés, sur le territoire chinois et hors de celui-ci. Ces imitations exceptionnelles, d'essence impériale, focalisent l'attention des médias et attisent la vénalité de certains marchands. Cependant elles sont loin de composer l'essentiel des copies en circulation sur les marchés internationaux. Les interrogations sur les faux, si elles doivent être envisagées sur le mode de la spatialité et de la qualité, doivent aussi prendre en compte d'autres critères, comme la question déterminante des intentions ayant motivé les faussaires, qui seules permettent de distinguer les « qualités » du faux.

Le faux dans la littérature ancienne

- 7 Avec la diffusion d'objets chinois dans l'espace européen, l'historiographie française s'est intéressée à la question de la « vraie » porcelaine de Chine. En 1694, le pharmacien parisien Pierre Pomet (1658-1699) dans un supplément à son *Histoire générale des drogues*, lui consacre un paragraphe. Il y précise que la « vraye porcelaine » est réalisée avec une terre sableuse de la province de Nankin, tamisée avec de l'eau du village de « Sintesimo », autrement dit Jingdezhen, asseyant l'autorité de son propos sur une publication du *Journal de Savans* en date du 9 août 1666⁷. Dans ces deux textes, la localisation de la matière première apparaît comme garante de la véracité de l'objet. Le souci de décrire les procédés techniques de la vraie porcelaine de Chine traverse l'entier XVIII^e siècle. « Il y a quinze ou vingt ans qu'on a commencé en France à tenter d'imiter la Porcelaine de la Chine ; [...] il faut avouer que les porcelaines du Quangfi [Jiangxi] ne sont pas plus parfaites que celles de France ; une seule chose manque à ces dernières, c'est l'œil du blanc qui est encore un peu louche, ou quelques fois trop matte [...] et qui poussé à la perfection [...] ne laissera plus guère apercevoir la différence entre les Porcelaines françoises & les étrangères⁸ ». En 1733, l'Abbé Souchay dans un *Essai sur les erreurs populaires* s'amuse du mystère qu'elle représente et des explications fantaisistes qu'elle suscite : « Nous ne sommes pas encore parfaitement instruits sur le chapitre de la porcelaine [...]. Selon certains, dit-il, elle est [...] faite de coquilles d'œuf, de coquilles d'écrévisses & de gypse enfouis pendant quatrevingt-ans [...], pour d'autres d'une terre séchée au soleil pendant quarante ans [...], d'une terre de chaux qui étant trempée et battue dans l'eau renvoie à la surface une sorte de graisse⁹ ». La fabrication de la porcelaine est un secret chèrement gardé, transmis de génération en génération. En 1752, le *Secret des vraies porcelaines de Chine*¹⁰ veut donner à ses lecteurs l'intégralité du processus de fabrication et participe à ce vaste mouvement de recherche quasi frénétique. L'enjeu est alors de réaliser une porcelaine en pâte dure et non en pâte tendre, et la terminologie de « vraie » et « fausse » porcelaine renvoie précisément au tour de force technique qui est en jeu. Dans sa *Minéralogie*, datée de 1772, Jean Gotschalk Wallerius consacre ainsi un chapitre à « La vraie porcelaine. *Porcellana nobilior semipellucida* » et à « La porcelaine fausse. *Porcellana ignobilior opaca* » répondant au besoin de

ses contemporains de distinguer l'une de l'autre par des moyens techniques d'examen de l'objet¹¹.

- 8 Pour que la question de la fabrication des fausses porcelaines de Chine soit véritablement posée, il faut se tourner vers le père d'Entrecolles (1664-1741). Sa fameuse lettre adressée en 1712 au Procureur des missions jésuites de la Chine et des Indes, le père Orry, est fondatrice de la perception et de la connaissance européenne des « faux » chinois¹². Dans ce texte, le Jésuite précise la technique qu'il a pu observer chez un mandarin pour fabriquer de la fausse porcelaine ancienne. La recette en est donnée : utilisation d'une terre jaune pour réaliser la pièce qui, une fois cuite, est plongée dans un bouillon de viande ; une seconde cuisson intervient alors, suivie d'une immersion dans une mixture boueuse pendant au moins un mois.

« Le mandarin de King-te-tching, qui m'honore de son amitié, fait à ses protecteurs de la cour des présens de vieille porcelaine, qu'il a le talent de faire lui-même. Je veux dire qu'il a trouvé l'art d'imiter l'ancienne porcelaine, ou du moins celle de la basse antiquité ; il emploie à cet effet quantité d'ouvriers. La matière de ces faux Kou-tong, c'est-à-dire de ces antiques contrefaits, est une terre jaunâtre qui se tire d'un endroit assez près de King-te-tching, nommé Mangan-chan. Elles sont fort épaisses [...]. Il n'y a rien de particulier dans le travail de ces sortes de porcelaines, sinon qu'on leur donne une huile faite de pierre jaune qu'on mêle avec l'huile ordinaire, en sorte que cette dernière domine : ce mélange donne à la porcelaine la couleur d'un vert de mer. Quand elle a été cuite on la jette dans un bouillon très gras fait de chapons et d'autres viande : elle s'y cuit une seconde fois, après quoi on la met dans un égout le plus bourbeux qui se puisse trouver, où on la laisse un mois et davantage. Au sortir de cet égout elle passe pour être de trois ou quatre cents ans, ou du moins de la dynastie précédente des Ming, où les porcelaines de cette couleur et de cette épaisseur étoient estimées à la cour. Ces fausses antiques sont encore semblables aux véritables, en ce que lorsqu'on les frappe, elles ne résonnent point, et que si on les applique auprès de l'oreille, il ne s'y fait aucun bourdonnement¹³ ».

- 9 Ces indications, assez précises, sont par la suite reproduites, mots pour mots, dans la plupart des dictionnaires et encyclopédies des XVIII^e et XIX^e siècles¹⁴. Ainsi, Claude-François Lambert (1705-1765) dans son *Recueil d'observations curieuses sur les mœurs* vante, en 1749, les talents « de certains mandarins [qui] font à leurs protecteurs des présens de vieille porcelaine, qu'ils ont le talent de faire eux-mêmes ». Une sorte de fascination entoure ce mode de production peu ragoûtant permettant de simuler l'ancienneté de ces objets, alors même qu'ils sont destinés à un public délicat : « On la met dans un égout le plus bourbeux qui puisse se trouver, où on la laisse un mois & davantage. Au sortir de cet égout elle passe pour être de trois ou de quatre cents ans, ou du moins de la dynastie des Ming¹⁵ ». Lambert ajoute : « ils ont trouvé l'art d'imiter l'ancienne porcelaine, ou du moins celle de la basse antiquité ». Les termes sont similaires chez Jean Casthilon en 1774. Dans ses *Anecdotes chinoises*, il reprend le « bouillon très gras fait avec des chapons & d'autres viandes », tout comme le passage dans l'« égout », pour offrir à l'objet une « antiquité » qu'il ne possède pas en réalité¹⁶.
- 10 Hormis les sources françaises, qui laissent apprécier la fascination ou les interrogations sur les premières fausses porcelaines, et les sources chinoises¹⁷ qui constituent un formidable corpus de textes offrant des perspectives de recherche à long terme pour les étudiants, la bibliographie récente est importante et recèle les jalons essentiels des réflexions sur le « faux ».

Réflexions actuelles sur la fausse porcelaine

- 11 De manière générale, la place prégnante du faux dans notre civilisation moderne et l'engouement qu'il suscite¹⁸ ont amené la plupart des scientifiques à clarifier la notion de « faux » dans ses termes et ses acceptions, à l'inscrire dans des contextes culturels déterminés et à prendre la mesure du rôle qu'il tient ou a tenu dans les sociétés¹⁹. Une des questions essentielles, qui est encore largement débattue, interroge son émergence en Occident en lien avec le développement de la modernité et l'affirmation de l'individualisme dans les sociétés. Dans le domaine artistique, ce changement s'est exprimé à travers la reconnaissance d'artistes « majeurs » et de savoir-faire singuliers, jugés remarquables au point d'être imités à différentes fins, allant de l'exercice de l'apprentissage par l'imitation répétée à la commémoration du passé ou à la falsification à but commercial. Les fondements de cette réflexion ont été posés lors d'une exposition intitulée *Fake, the Art of Deception* qui s'est tenue en 1990 au British Museum²⁰. Elle continue de mobiliser les chercheurs, dans un contexte élargi de globalisation et d'interactions culturelles²¹. Ainsi Paul Duro, dans *“Why Imitation, and Why Global”*, regarde les polarités du vrai et du faux, de l'original et de la copie, du centre et de la périphérie, etc.²². Alexander Geurds et Laura Van Broekhoven²³, dans une perspective ethnographique et muséologique, s'interrogent sur la manière dont le post-structuralisme a déconstruit la notion d'“*authenticity*”, les conséquences sur la perception des identités culturelles et des artefacts qui leurs sont associés, les enjeux liés aux réutilisations de l'authentique. Dans les publications de synthèse en français comme dans les manifestations scientifiques sur le sujet, les historiens de l'art se saisissent régulièrement de ces questions fondamentales²⁴ : ce fut le cas en 2014 avec le numéro 11 de la revue *Studiolo*, avec le titre « Penser le faux »²⁵. Les articles, essentiellement tournés vers la peinture, reviennent aussi sur les ambiguïtés de la notion de « contrefaçon » et la place de l'apprentissage dans la création des faux : le processus de l'artiste en formation passe par la copie, l'appropriation des savoir-faire et des modèles, avant de pouvoir transformer et créer²⁶.
- 12 En se rapprochant de l'espace asiatique, notamment à travers l'examen des revues savantes, on peut citer le numéro 32 de la revue *Extrême-Orient Extrême-Occident* consacré au « Faux, falsification en Chine, au Japon et au Viêt Nam », publié en 2010. Les différents articles, coordonnés par Emmanuel Poisson, mettent en lumière l'utilité sociale ou politique de la falsification : faux textes d'abdication, généalogies truquées, faux artefacts archéologiques, fausses dates sur des monnaies officielles, hymens contrefaits, etc. Des objets très hétérogènes – hors céramique et porcelaine – qui permettent de mieux cerner la signification du faux, les conditions de sa production et de sa circulation en Asie orientale. D'autres manifestations peuvent être signalées, comme le colloque organisé à l'Université de Nice Sophia-Antipolis, en 2012, « Éthique et esthétique de l'authenticité », organisé par Carole Talon-Hugon, avec l'intervention de Yolaine Escande, sur le concept chinois d'authenticité ; ou encore « Pour une sociologie des faux : faux et faussaires dans l'art chinois et japonais (xix^e siècle et 1^{ère} moitié du xx^e siècle) », journée d'études organisée en 2013 au Collège de France par Zhao Bing et Olivier Venture, centrée sur une chronologie un peu plus tardive et une problématique qui, certes traite la question du faux, mais sans mobiliser la porcelaine chinoise. Finalement, les chercheurs français se sont peu saisis de la question, ou dans des champs très spécialisés²⁷.

- 13 Les publications anglo-saxonnes montrent une sensibilité particulière au sujet, liée à une forte tradition du collectionnisme d'art asiatique et à l'implantation des collections les plus prestigieuses en Angleterre et aux États-Unis (Collection Sir David Percival au British Museum, Collection du Victoria & Albert Museum à Londres, Collection du Metropolitan Museum of Art à New York, etc.). Cette introduction n'a pas l'ambition de dresser un panorama exhaustif des ouvrages consacrés à la céramique chinoise²⁸ et à ses « faux », mais plutôt de revenir aux temps forts de cette historiographie et aux perspectives offertes par les recherches récentes.
- 14 Cet intérêt est ancien et s'est développé conjointement à la collecte, la conservation et la valorisation des objets. Maris Boyd Gillette, anthropologue américaine, a dédié une partie de ses recherches à l'histoire de la contrefaçon à Jingdezhen²⁹. Dans *“Copying, Counterfeiting, and Capitalism in Jingdezhen's Porcelain Industry”* publié dans la revue *Modern China* en 2010³⁰, elle retrace une passionnante histoire de la copie chinoise à travers les découvertes faites par les chercheurs depuis les années 1930, lesquels décrivaient déjà les procédés de contrefaçon observés dans les ateliers au début du xx^e siècle : la falsification d'inscriptions sous les porcelaines, l'emploi de fragments de moules venus de la manufacture impériale, etc. Parmi ces pionniers, il faut citer Robert Lockhart Hobson (1872-1941) et Archibald Brankston (1909-1941) qui se sont succédé au sein du département des Antiquités Orientales du British Museum³¹ ; ou encore l'historienne de l'art Rose Kerr (conservatrice au Victoria and Albert Museum jusqu'en 2003) et Nigel Wood (professeur à l'Université de Westminster, Harrow) qui ont tous deux collaboré à l'étude des sciences chinoises initiées par Joseph Needham (1900-1995). Leur publication, *“Ceramic Technology”*, 5^e volume de l'encyclopédie *Science and Civilisation* est aujourd'hui un ouvrage essentiel à la compréhension des processus de fabrication³². Leurs travaux, et ceux d'autres scientifiques, ont conduit à une spécialisation des connaissances sur la porcelaine de contrefaçon, orientée en fonction des typologies de faux, des périodes de conception et des localisations de fours. Ces recherches ont été poursuivies depuis par Jessica Harrison-Hall (British Museum, Percival David Collection)³³, Stacey Pierson (SOAS, London University)³⁴, Bing Zhao (Collège de France)³⁵, Wu Tung³⁶, pour ne citer que ces spécialistes qui s'inscrivent plus largement dans le courant d'étude sur la culture matérielle³⁷.
- 15 Ces travaux ont en commun de vouloir comprendre la place de « l'imitation » dans la société chinoise ancienne, celle des Ming (1368-1644) et des Qing (1644-1911) notamment, avec les nuances et variations auxquelles elle fut perméable au fil des siècles. Sensiblement différente de la conception occidentale³⁸, l'imitation était pratiquée de manière courante dans l'Empire, liée originellement à la conservation des anciennes écritures ou des fragiles peintures sur soie, comme le rappellent Danielle Elisseff³⁹, Alexandre Hougron et Françoise Lauwaert⁴⁰. Cet usage était empreint de valeurs morales, aussi les diverses reproductions obéissaient-elles à des codes moraux et des règles d'appréciation collectives⁴¹. Stacey Pierson et Bing Zhao dans *“On ‘fakes’ and faking in Chinese Ceramics of the 18th -20th Centuries”*⁴² sont attentives aux différents usages de la fausse porcelaine et aux volontés qui s'exprimaient au moment de sa conception. Les intentions des commanditaires, souvent ramenées à la figure de l'Empereur lui-même et des goûts particuliers qu'il revendiquait, n'étaient pas seules en jeu et pouvaient interférer avec celles des lettrés collectionneurs, des directeurs des manufactures, voire de certains artisans. La fascination des Chinois du xviii^e siècle pour leur héritage a fait l'objet d'une re-contextualisation récente, mise en lumière dans l'ouvrage collectif édité

par Wu Hung *Reinventing The Past, Archaism and Antiquarianism in Chinese Art*⁴³ en 2010 et dans le catalogue de l'exposition *Mirroring China's Past. Emperors, Scholars and Their Bronzes*, publié en 2018⁴⁴. En mettant l'accent sur les parentés entre bronzes anciens et copies en céramiques, sur les technologies au service de la « modernisation du Passé », ou sur la relecture de l'héritage des Song à travers l'écriture des catalogues⁴⁵, les auteurs éclairent de nouveaux sens les pratiques de l'imitation. « L'attitude décomplexée » des Chinois vis-à-vis du faux, pour reprendre les mots d'Alexandre Hougron⁴⁶, est héritée de cette longue vénération de la copie, quand la gêne peut saisir l'amateur d'art occidental préoccupé par l'unicité de l'œuvre. Maris Boyd Gillette ou Stacey Pierson livrent aussi les exemples des pratiques frauduleuses, et donc « amoraux », liées à la reproduction de fausses céramiques documentées depuis le Moyen Âge.

- 16 Les interrogations de l'historiographie récente se portent aussi de plus en plus sur les questions de terminologie⁴⁷ et laissent mesurer les différences qui existent entre les formules courantes du XXI^e siècle (« copie à la manière de », *mofang* 模仿 ; « trompe-l'œil », *jia* 假 ; « contrefaçon », *weizao* 伪造) et la variété du vocabulaire employé entre les Song et les Qing, pour décrire les familles de « faux ». Nous laisserons ici le lecteur découvrir toutes ces nuances dans l'article publié dans ce numéro par Chih-En Chen. Elles instruisent sur le niveau d'érudition des lettrés, leur goût pour les inventaires et le classement des objets, leurs attentes comme collectionneurs d'objets « authentiques » ou « imités », documentées depuis l'ouvrage de Craig Clunas *Superfluous Things*, analysant les « livres de choses » (*cong shu* 丛书)⁴⁸. Assurément, les chantiers de la recherche dans le champ de la céramique chinoise passeront désormais par une analyse fine des sources textuelles en chinois classique et la matérialité des objets.
- 17 Les approches des anthropologues et des sociologues sont très intéressantes : elles détaillent les pratiques artisanales développées par les artisans potiers d'aujourd'hui, la spécialisation des tâches et des gestes, ouvrant la voie à une confrontation avec les méthodes anciennes ; elles cernent plus clairement, grâce aux enquêtes de terrain, les intentions des imitateurs ou faussaires contemporains qui préservent, d'une certaine manière, les savoir-faire traditionnels ; elles témoignent des dualités et des résistances au sein même du monde des artisans, dont certains revendiquent un travail « honnête »⁴⁹. Les tendances actuelles de la copie concernent principalement les pièces impériales : *bleu et blanc*, *rouges sous couverte*, porcelaines polychromes Ming et Qing (*doucai*, *wucui*, *fencai*), tandis que pièces Song et Yuan sont plus difficiles à reproduire⁵⁰. Nous avons évoqué les travaux passionnants de Maris B. Gillette, ceux de Beth Notar méritent également l'attention. Dans un article de la revue *Modern China*, intitulé “*Authenticity Anxiety and Counterfeit Confidence*”, l'auteure étudie la signification sociale de la quête d'authenticité, l'accroissement de la sous-traitance mais surtout les pressions exercées sur les populations locales face aux attentes issues de la globalisation⁵¹. Devenu un problème majeur de l'économie de marché, la fabrication des contrefaçons est soumise à des pratiques concurrentielles, à du marketing et à une diversification des catégories de produits⁵². Des méthodologies nouvelles issues de la sociologie et de l'anthropologie (études des réseaux et des *clusters*) analysent les stratégies politiques choisies par les entrepreneurs de Jingdezhen et leurs interactions avec les politiciens locaux : elles portent sur les conditions de travail des potiers, le *management*, la créativité locale et la valorisation de la culture traditionnelle⁵³.
- 18 Enfin, tout un pan de la littérature scientifique – celle qui émane des sciences physiques – examine actuellement de manière très dynamique la composition des objets

« authentiques » ou « contrefaits ». Les articles sont innombrables, touchent plusieurs domaines ; les conclusions formulées sont issues d'analyses microscopiques, spectrales, des compositions isotopiques, de la luminescence stimulée optiquement, de la thermoluminescence (TL), etc. Ces progrès sont aussi suivis attentivement par les faussaires pour contrer les nouveaux moyens de détection. Nos compétences ne nous autorisent cependant pas à formuler un avis sur les conclusions de ces recherches – ce sont les limites de l'interdisciplinarité -. Nous pouvons simplement recommander quelques lectures⁵⁴ et signaler, côté français, les travaux de Philippe Colomban au sein du Laboratoire Monaris (Paris Sorbonne Universités) ou de Philippe Sciau au sein du Cemes (Toulouse, Université de Rangueil)⁵⁵.

Marché de l'art chinois et marché de la contrefaçon

- 19 La connaissance de l'histoire du marché de l'art chinois apporte des éclairages complémentaires sur la production des « faux ». Son évolution est bien renseignée depuis la période des Guerres de l'opium et le pillage du Yuanmingyuan 圓明園⁵⁶. Audrey Wang, dans *Chinese Antiquities. An introduction to the Art Market*, fixe les jalons de cette évolution : depuis l'expansion du marché des faux à la fin du XIX^e siècle et son ouverture vers l'Occident, jusqu'aux ralentissements suite à la chute des Qing (1911), la guerre sino-japonaise (1937-1945) et la gouvernance de Mao (1949-1976) marquée par les destructions de la Révolution culturelle. S'il existait dans les années 1980 des villages témoins où l'on apprenait aux touristes à comparer des faux Ming à des vrais, comme le raconte Anthony J. Allen⁵⁷, c'est surtout dans les années 1990 que la production des contrefaçons a trouvé un nouvel élan, semble-t-il favorisé par ceux-là même qui avaient la responsabilité de conserver les objets authentiques dans les institutions officielles⁵⁸. L'ouverture voulue par Deng Xiaoping (1979-2008), marquée par la libéralisation des pratiques commerciales, s'est accompagnée de mesures protectionnistes et d'un regain de patriotisme : Audrey Wang rappelle qu'il n'existe pas de restrictions de ventes sur les œuvres produites en Chine après 1911, alors qu'une myriade de lois limite l'exportation des objets anciens depuis 1949, formulées dans le cadre de la *Cultural Relique Protection Law*. Une extension de la loi en 2007 rend quasi impossible l'exportation des pièces anciennes, ce qui contraste avec la réalité des « merveilles » d'époque « en provenance de Chine » proposées sur le marché. Audrey Wang dédie un chapitre aux aspects juridiques, aux revendications de l'état chinois⁵⁹ et au contrôle qu'il exerce sur la corruption et le trafic. Les exécutions de marchands malhonnêtes sont parfois médiatisées, comme celle de Li Haitao en 2010, accusé de détournement d'objets anciens en salles des ventes⁶⁰.
- 20 Le marché des antiquités chinoises n'a pas échappé à la récession de 2008-2009. Extrêmement sensible, ce marché est au cœur des travaux de quelques jeunes chercheurs⁶¹ qui enquêtent sur ses fluctuations, sa structure ou encore les typologies de collectionneurs. Un rapport très médiatisé est publié annuellement par l'Association des Commissaires-priseurs de Chine en partenariat avec l'entreprise Artnet⁶². Ainsi le *Global Chinese Art Auction Market Report* analyse les tendances qui orientent le marché des antiquités chinoises depuis quelques années⁶³. En 2017, les ventes aux enchères d'objets d'art chinois ont marqué une augmentation de 7 %⁶⁴. Elles ont permis de générer un peu plus de 7 milliards de dollars⁶⁵, soit 5 en Chine intérieure et 2 sur le marché international (Europe et Amérique du Nord), contre les 10 milliards atteints en 2011⁶⁶. Les principales places de ce marché sont dans l'ordre : Beijing Poly International Auction, Beijing China

Guardian, Beijing Council International, Christie's et Sotheby's Hong Kong ; Christie's London est la première place européenne, au 25^e rang de ce classement⁶⁷. Les quatre catégories d'objets concernés se répartissent entre art contemporain – en légère augmentation en 2017 après le pic atteint en 2011 –, peinture et calligraphie, livres et manuscrits, antiquités et œuvres d'art. Ce dernier ensemble associe les jades, les bronzes, les ivoires, le bois, les laques, la céramique, etc. : il représente un marché relativement stable depuis 2011⁶⁸, distingué par la vente de 24.435 lots en 2017 vers le marché international, pour une somme de 887,505,886 dollars⁶⁹.

- 21 Les montants engagés sur le marché de l'art sont donc colossaux, quand ceux qui sont issus du marché de la contrefaçon sont astronomiques : à l'échelle mondiale, ils sont surtout générés par la Chine, toujours considérée comme le berceau de cette production. La contrefaçon, élargie à toutes sortes de produits (tabac, parfums, bijoux, textiles, médicaments, marques, modèles, copyrights, etc.), aurait représenté 509 milliards de dollars US en 2016⁷⁰. En 2017, cela correspondait à peu près à 12,5 % du total de ses exportations, soit 1.5 % de son PIB : 72 % de ces marchandises sont en circulation sur les trois plus grands marchés mondiaux : l'Union Européenne, les États-Unis et le Japon⁷¹. Hong Kong est un pivot de ce commerce. Nous ne sommes pas en mesure de produire les chiffres liés à la contrefaçon de céramique⁷², mais nous pouvons imaginer l'impact économique qu'elle représente au vu de ces chiffres.
- 22 Dans le *Global Chinese Art Auction Market Report*, les fausses porcelaines prennent peu de place – “fake” n'apparaît pas mentionné dans le document –, pourtant elles jouent un rôle déterminant dans les défauts de paiement dont sont rendus responsables les milliardaires chinois depuis quelques années⁷³. Cette population émergente, qu'Audrey Wang désigne par l'expression “*High Net Worth Individuals*” (les “HNWI”), se montre ainsi méfiante et préfère opérer ses propres expertises à l'issue des enchères. Internet a donné un élan formidable à la vente de contrefaçons de céramique, comme à d'autres produits chinois à haute valeur économique. Les questions portant sur la cybersécurité et les secrets techniques laissent entrevoir les enjeux financiers que cache la production de faux dans le combat qui oppose les géants américains et chinois de l'économie mondiale⁷⁴. Aux côtés d'Artnet, Artprice est leader mondial de l'information sur le marché de l'art et Artron⁷⁵, autre puissant partenaire chinois, gère des mégadonnées de type *Big Data* et des logiciels d'algorithmes. Ces entreprises possèdent des banques d'images et des données sur l'authenticité des œuvres, auxquelles a recours une clientèle fortunée qui souhaite se préserver des contrefaçons.

Partie visible du trafic et médiatisation du sujet

- 23 Si les fausses porcelaines ne manquent pas de capter l'attention des universitaires, des sinologues avertis et du grand public, c'est principalement parce que les « vraies », présentées comme « authentiques », occupent une place importante dans les stratégies de communication développées par le marché de l'art. Outre-Atlantique, le sujet est essentiellement une affaire médiatique. Avant d'être reconnues comme « suspectes » ou « fausses », les porcelaines d'exception sont présentées comme « vraies », les cas suspects étant examinés *a posteriori* par les scientifiques.
- 24 Ces dernières années, quelques affaires exceptionnelles ont montré la dimension ultra-spéculative des marchés liés à la vente des porcelaines chinoises de très grande qualité. Selon Iain Robertson et Derrick Chong⁷⁶, le marché de l'art aurait changé en 2005 après la

vente d'un rare *bleu et blanc* au montant faramineux de 27,7 millions de dollars, ouvrant la voie à un nouveau marché de la surenchère. Très souvent, ces événements sont soutenus par une publicité ciblée portant sur les lots les plus remarquables. Les liens vers les sites des institutions majeures – Poly Auction, Sotheby's, Christie's, Bonhams, *etc.* – et des outils numériques divers, sont particulièrement sollicités pour diffuser les informations en permettant la circulation de catalogues, de lettres d'information, de vidéos montrant les enchères des ventes remarquables ou faisant la promotion de celles-ci.

- 25 La force de persuasion et les moyens employés sont tels qu'il n'est pas rare de trouver en ligne des « clips » de qualité cinématographique⁷⁷. Celui qui a été réalisé en 2017, sous le titre "*Rare as the Stars at Dawn*", est une invitation à la rêverie. Inspiré de l'esthétique du film de Stanley Kubrick *2001 Odyssée de l'espace*, il sublime la beauté d'une céramique Ru produite dans les fours des Song du Nord (960-1127). Vendue aux enchères par Sotheby's à Hong Kong, elle a atteint le montant exorbitant de 37,7 millions de dollars US après 20 minutes d'une compétition soutenue entre milliardaires passionnés⁷⁸, dépassant le précédent record atteint par la fameuse "*Chicken cup*"⁷⁹. Cette coupe *doucai* de l'époque des Ming avait été acquise en 2014 pour la somme (plus modeste) de 36,5 millions de dollars US⁸⁰. L'agence Sotheby's est régulièrement remarquée pour ses ventes spectaculaires : le 12 novembre 2010, un vase émaillé Qianlong, mis aux enchères à 800,000 livres sterling, a été vendu à un homme d'affaires chinois pour un montant de 53,1 millions de livres⁸¹ ; en 2011, un vase *meiping bleu et blanc* de l'époque Yongle (Ming, 1368-1644) a atteint 21,6 millions de dollars US malgré l'état agité du marché⁸². À Paris, en juin 2018⁸³, un vase réalisé pour le grand-père de Qianlong (1735-1796), fortuitement retrouvé dans la boîte à chaussures d'un grenier parisien, est passé d'une estimation située autour de 700.000 euros à une vente d'un montant de 16,2 millions d'euros (18,7 millions USD).
- 26 Le marché du faux, stimulé par la valeur comme par le statut iconique que prennent ces œuvres, concerne des pièces exceptionnelles. À n'en pas douter, il existe un collectionnisme caché du « faux suprême », issu de savoir-faire rares et d'une technologie seulement maîtrisée par quelques grands maîtres. Ce sont des cas particuliers qui ne relèvent pas d'une imitation parfaite mais qui la transcendent. Ces chefs-d'œuvre modernes anticipent les prospections des nouvelles technologies en utilisant des matériaux anciens et des techniques artificielles de vieillissement ; ils sont le fruit d'une maîtrise totale des différentes phases de la production (façonnage du corps, composition des couvertes, processus de cuisson, application des émaux) ; ils résultent d'une particularité qui les distinguent des faux les plus réussis, laquelle réside dans la capacité de quelques maîtres à savoir simuler « l'esprit » des potiers Song, Ming ou Qing⁸⁴, en d'autres termes à insuffler le « *qi* » 气 originel.
- 27 Alexandre Hougron⁸⁵ laisse imaginer les étapes de fabrication et de sélection des plus beaux objets, le travail des artisans insignes capables de créer un corps, une couverte et des émaux pouvant déjouer l'expertise. À chaque étape, le potier tient dans les mains une pièce qui a coûté 10.000 à 20.000 euros⁸⁶. Les sommes investies dans les « morceaux de bravoure » doivent excéder ces montants pour être rentables et il n'est pas certain que les faussaires partagent leurs secrets techniques pour fabriquer ce type de pièces⁸⁷. Sans doute représentent-elles moins d'un 1 % des contrefaçons.
- 28 Cependant, l'essentiel de la production de fausses porcelaines est très éloigné de ces objets luxueux, potentiellement recherchés par les collectionneurs avec autant d'avidité que les Ming authentiques. Le faux est produit en masse aujourd'hui, de bonne ou de

mauvaise qualité, en fonction des objectifs des faussaires⁸⁸. Les phénomènes de mode sont perceptibles, même si les produits « traditionnels », porteurs de l'identité chinoise ont toujours leur place sur les marchés. Il serait intéressant de mesurer les oscillations de la contrefaçon de *bleu et blanc*, dont beaucoup semblent avoir été écoulés sur le marché français en 2008⁸⁹ :

“In France, one of the areas where this has really hit the business, there's a laundering of these fake ceramics because traditionally France has always had a large number of private collections ... and in the old days that was where all the great finds and discoveries were made” [...] Teams of potters in elite kilns, sometimes backed by foreign dealers with the know-how and distribution networks to plant fakes overseas in old family estates or country auctions, have upped the deceit to a new level over the past decade⁹⁰”.

- 29 L'enquête de Maris Boyd Gillette permet de connaître de manière détaillée les méthodes de travail des copistes chinois utilisant, dans leurs ateliers, des catalogues, des images et des photocopies d'œuvres de musées⁹¹. Elle décrit les réseaux de la contrebande, les stratégies de contact avec les étrangers.
- 30 La contrefaçon est donc un problème majeur pour les marchands d'art et le monde économique. Les grandes agences ont recours à des dizaines d'experts lorsqu'il s'agit d'authentifier une pièce. Elles offrent à l'issue des ventes des garanties de plusieurs années et s'entourent de services juridiques performants. Des entreprises spécialisées se multiplient pour assister les experts ou les vendeurs dans leurs démarches d'identification des œuvres, appuyées sur la recherche d'historicité des pièces à partir de bases de métadonnées (à l'image de l'agence Artron Art Group et de ses succursales à Pékin, Shanghai et Shenzhen)⁹². L'argent est au cœur d'un jeu de dupes qui est accepté par les commissionnaires – parce qu'il est globalement profitable – comme par l'élite des faussaires qui relève les défis les plus difficiles. Il n'est pas rare que des ventes prestigieuses soient suivies de contestations formulées par des collectionneurs ou des historiens d'art⁹³. Elles sont en général médiatisées par voie de presse ou sur le réseau Internet, comme dans cette vidéo réalisée par Joseph Sharon après la vente d'une pièce Ru par Sotheby's Hong Kong en 2012 pour un montant de 27 millions de dollars⁹⁴.
- 31 Aujourd'hui les spécialistes de ce marché sont unanimes : la quasi-totalité des porcelaines chinoises prétendument anciennes proposées sur divers sites internationaux de vente en ligne sont des contrefaçons⁹⁵. Ces sites sont scrutés quotidiennement par des connaisseurs à l'affût de pièces authentiques que quelques propriétaires inexpérimentés pourraient mettre en ligne. Ces occasions sont accidentelles et profitent rarement aux premiers possesseurs.
- 32 L'hypermédiatisation des informations liées aux agitations du marché de l'art contemporain offre au chercheur l'occasion de comprendre les ressorts et les enjeux économiques portés par la production de contrefaçons en porcelaine. Reste qu'il est difficile d'opérer un tri parmi les données que médiatisent les outils numériques, comme de construire une opinion objective⁹⁶ : comme chacun sait, Internet est devenu le royaume des “*fake news*” alors que s'annonce l'ère nouvelle de la technologie du “*deep fake*”, non moins inquiétante⁹⁷. Sa consultation reste néanmoins une des manières efficace de mesurer son ampleur, d'approcher le monde clandestin des trafics illicites et de comprendre les logiques de réseaux qui le font vivre. Les contours du marché asiatique sont très complexes à discerner, ceux du “*dark market*” le sont plus encore. Qu'on le veuille ou non, le sujet est tabou. Si les annonces de procès occupent quelques pages de journaux⁹⁸, les suites de conflits sont dans l'ombre et attendent des enquêtes

approfondies du journalisme d'investigation ou des chercheurs⁹⁹. Ce travail demande de vérifier la réputation des acteurs impliqués dans les débats ou les prises de parole sur le faux : clientèles flouées, éditorialistes, collectionneurs, chercheurs, commissaires-priseurs, conservateurs, restaurateurs, etc.

- 33 De fait, les accusations portées contre les marchands et les maisons de vente sont fréquentes et il faut louer les efforts conséquents menés par la plupart des experts et commissaires-priseurs pour tenter d'assainir le marché, dénoncer les fraudes et les fraudeurs¹⁰⁰. Beaucoup sont conscients que la condition du maintien d'un exercice professionnel sain et respectueux des clientèles doit être fondée sur une véritable éthique et une intégrité morale. Les collections de musées sont aussi largement concernées par la circulation des faux, autre voile sur lequel la lumière est loin d'être levée même si quelques audacieux se risquent à en dresser la liste¹⁰¹. Pour les conservateurs ou les véritables connaisseurs d'art asiatique, c'est un « secret de Polichinelle » dont la promotion ne gagne guère à être faite. Les études approfondies qui sont menées aujourd'hui, souvent avec l'aide des nouvelles technologies et de moyens importants, permettent d'écarter les pièces tendancieuses des collections de céramiques. Il faut rappeler les cas du Lucheng Museum (Liaoning) ou du Jibaozhai Museum (au Hebei), ouvert en 2007 et contraint de fermer en 2013 en raison de sa collection de 40.000 *items* dont la plupart étaient des contrefaçons¹⁰². Quelques faux ont également franchi le seuil du Musée de la Cité Interdite à Pékin¹⁰³ et, à l'évidence, de bien d'autres grands musées Européens. Un article du *New York Times*¹⁰⁴ signale qu'environ 250.000 personnes réparties dans une vingtaine de villes chinoises sont impliquées dans la production et la vente de faux. L'un des artisans les plus connus à Jingdezhen est Xiong Jianjun. Il aurait consacré huit ans à réaliser la copie d'un vase Qianlong, à la demande du Musée national de Beijing, cette fois à des fins « utilitaires » et semble-t-il assumées.
- 34 Comme nous l'avons vu plus haut, les scientifiques n'ont cessé de publier ces dernières années des synthèses ou des articles de fond sur la porcelaine chinoise ancienne, principalement dans les pays anglo-saxons. Ces lectures servent utilement la connaissance de la contrefaçon, car comme le rappelle avec justesse Anthony Allen *"In order to know the fake, one must first know the genuine"*¹⁰⁵. Quoiqu'il soit difficile « [...] de dire précisément en quoi consiste la perfection de la porcelaine, n'étant qu'une beauté d'opinion, il semble néanmoins qu'on peut la mettre dans la finesse de la matière, la blancheur, le poli, le dessein des figures et des ornemens, la vivacité des couleurs et la forme des vases¹⁰⁶ ». Des guides pour « aider l'amateur » livrent depuis longtemps des indices précieux sur l'apparence des objets. Cependant, cette littérature scientifique accorde peu d'importance aux critères d'identification du faux, ce qui est tout à fait surprenant si l'on tient compte de l'ampleur de ce marché depuis les années 2000. L'histoire des faux au fil des siècles est bien documentée, leur dépistage ne l'est pas. Les conseils des experts ne sont pas facilement accessibles. Ils restent cantonnés à quelques milieux spécifiques (celui des laboratoires, des musées ou des études) et aux quelques personnes qui peuvent faire l'expérience directe de la matérialité des objets (ingénieurs, conservateurs, commissaires-priseurs)¹⁰⁷. Si cette dernière est essentielle, elle reste insuffisante lorsqu'elle concerne les 5 % de porcelaines qui sont problématiques¹⁰⁸. L'expérience des objets et des matériaux, acquise au fil des années, est essentielle à ce discernement. Elle permet aussi à une petite proportion de « véritables » spécialistes de jouer un rôle majeur dans ce dépistage. Cependant ils ne sont pas nombreux au regard de tous les acteurs impliqués, et sans doute faut-il se ranger à l'avis de Peter Combs, expert

en Nouvelle-Angleterre : « Un marchand de porcelaine chinois expérimenté voit plus de pièces authentiques en un mois que la plupart des collectionneurs n'en verront en cinq ans¹⁰⁹ ».

- 35 Les recettes exotiques évoquées par le père d'Entrecolles pour vieillir artificiellement les porcelaines n'ont guère changé, au moins dans les gestes, car les apports de la chimie moderne ont transformé les compositions des produits employés par les potiers. Audrey Wang décrit les activités manuelles de frottement¹¹⁰ des objets neufs (porcelaines, jades, bronzes) avec des produits divers : cendres, feuilles de bananier ou autres matériaux organiques¹¹¹. Maris Gillette mentionne l'acide, le cirage, le thé et le papier émeri¹¹². Anthony J. Allen est également prolixe sur le sujet¹¹³. Ses livres fourmillent de détails qui sont souvent tus, hors du contexte de l'expertise. Il décrit, documents à l'appui, les efforts des faussaires qui immergent les objets dans des bacs à huîtres après les avoir trempés dans l'acide ou frottés au sable, les céladons « dont les bordures de pied sales » laissent douter de la provenance et de la datation¹¹⁴ ou à l'inverse, la crasse qui dans quelques cas est un indice d'authenticité¹¹⁵ ; il s'attarde sur la taille, la forme et le sens des rainures, des stries et des hachures dans les dessins. En effet, l'application des oxydes comme le bleu de cobalt nécessitait de la dextérité et de l'expérience. On surveillait déjà les « bavures » des couleurs au XVII^e siècle ! « Pour le bleu, ils en ont de parfaitement beau ; cependant il est difficile d'attraper ce juste tempérament, dans lequel il ne soit ni pâle, ni enfoncé, ni trop éclatant. Mais ce que les ouvriers cherchent avec plus de soin, c'est de terminer parfaitement les extrémités des figures ; de manière que la couleur ne s'étende pas plus loin que le pinceau, afin que la blancheur de la porcelaine ne soit pas salie par une certaine eau bleuâtre, qui s'écoule si on n'y prend garde, de la couleur même, quand elle n'est pas bien broyée, ou quand la matière, sur laquelle on l'emploie, n'a pas un certain degré de sécheresse, à peu près comme il arrive au papier, qui boit quand il est humide, ou quand l'encre ne vaut rien¹¹⁶. »
- 36 Outre les qualités de grain ou d'estampage, la lourdeur des pièces, la granulation cachée des pieds, A. J. Allen aborde l'épineuse question des marques de règne, de leur présentation, des types d'écriture – cursive “*kaishu*”, sigillaire “*zhuanshu*” – de leur qualité (taille, ordre des caractères, nombre, épaisseur, qualité du trait, du pigment sous glaçure, etc.), sans oublier toutes les autres, les milliers de marques différentes rattachées aux potiers, marchands, ou propriétaires¹¹⁷. Des fausses marques anciennes aux vraies marques récentes, l'auteur élargit le propos aux fameuses copies réalisées en France par Edmé Samson, jusqu'en 1891, reconnaissables à l'aspect « gâteau glacé » de l'émail blanc¹¹⁸.
- 37 Quoi qu'il en soit, les marques ne font pas partie des premiers critères examinés par les experts¹¹⁹, ni même les prix atteints aux enchères. La filiation historique des objets et l'impression qu'ils laissent au toucher sont des indicateurs plus sûrs. Dans cette quête de l'authenticité, les sens sont largement sollicités et l'expérience sensorielle se révèle indispensable¹²⁰. Les experts réagissent aux sonorités claires des porcelaines, au poids des pièces anciennes en fonction des types d'objets et de leur période fabrication, à la perception juste de la dureté, de l'homogénéité ou à l'inverse des infractuosités. La place de la mémoire visuelle est indispensable dans cette expertise : elle suppose d'avoir bien mémorisé les typologies des formes et des décors des objets gardés dans les grandes collections (Musée National de Pékin, Musée National de Taipei, collection de Sir David Percival David au British Museum, collection du Victoria & Albert Museum, du Metropolitan Museum de New York, etc.). Rien ne peut remplacer l'expérience acquise au

contact des objets et la connaissance approfondie des périodes d'appartenance des porcelaines, ce dont rendent compte les contributions de ce numéro.

Présentation du dossier

- 38 Ce dossier est issu de deux séminaires transversaux organisés à l'université Toulouse Jean-Jaurès en 2017 et 2018¹²¹. Ces manifestations se sont attachées à mener une réflexion plurielle. Elles ont permis de rassembler des jeunes chercheurs et des chercheurs confirmés, historiens de l'art, professionnels des musées, chercheurs en sciences des matériaux, autour des diverses problématiques évoquées.
- 39 Si la question du lieu et du temps de la fabrication est importante, elle est cependant corrélée à celle de l'intention. C'est ce que montre l'article de Stacey Pierson, chercheur à la *School of Oriental Studies* de Londres, qui ouvre ce numéro thématique. S'appuyant sur une série d'objets conservés au Victoria & Albert Museum et à la Percival David Collection, elle développe une réflexion centrale sur ce qui constitue un « faux ». Le point nodal étant la question de la duperie et la volonté de profiter de la crédulité de l'acheteur. S. Pierson détaille les vertus d'un certain nombre de copies : imitation admirative de porcelaines anciennes, remplacement d'objets usagés, ou encore objets « skeuomorphes » dans la tradition du trompe-l'œil.
- 40 La question du trompe-l'œil, profondément liée à la culture impériale, est présente depuis la fin des années Yongzheng et connaît un véritable développement sous les Qing. C'est à cette dynastie que s'attache Chih-en Chen pour détailler l'attachement des empereurs, et de fait des ateliers impériaux, à ces œuvres qui jouent sur la perception entre vrai et faux. Le sujet est ici renouvelé par une approche rigoureuse, au plus près des textes littéraires écrits entre les Song et les Qing. En s'appuyant sur le *Tao Shuo* ou le *Huoji dang*, Chih-en Chen apporte des nuances précises sur les différences entre « *xiangsheng* » et « trompe l'œil », souvent présenté comme deux termes équivalents.
- 41 Au-delà des sources textuelles, la matière même des objets est au cœur de la distinction entre vrai et faux. Deux articles s'attachent aux procédés techniques de fabrication des terres-cuites et des porcelaines chinoises pour détailler les possibilités de détection des faux. Ariane Pinto, à l'aide d'échantillons de porcelaines à décor bleu et blanc analysés au sein du CEMES de Toulouse, détaille les enjeux et les limites des analyses physico-chimiques. Cette réflexion est poursuivie par Armel Bouvier, qui s'appuyant sur son expérience au sein du CIRAM à Bordeaux, détaille les usages de la thermoluminescence comme outil complémentaire d'une entreprise pluridisciplinaire de détection des faux.
- 42 De fait, plus que toute autre matière, les porcelaines se prêtent à l'imitation, à la copie. Copies faites pour tromper, ou copies faites pour imiter. Les monochromes rouges de l'époque Kangxi (1661-1722) imitant les porcelaines du règne de Xuande (1425-1435) constituent un témoignage exemplaire de copies faites pour imiter et parfois pour dépasser l'original. L'article de Valentina Bruccoleri, à l'appui d'œuvres provenant de Pékin, Londres ou Jingdezhen détaille la question du faux comme « éloge » d'une production antérieure.
- 43 Une autre forme d'imitation est celle des faux bronzes en porcelaine réalisés sous le règne de l'empereur Qianlong (1735-1785). Documentés par le *Qinding Xiqing gujian* ou *Catalogue impérial [entièrement illustré]*, publié en 1755, ces porcelaines imitant des bronzes anciens constituent, elles aussi, un hommage aux formes du passé. Pour ce faire, Stéphanie

Brouillet, illustre son propos d'objets conservés à Sèvres et au musée Guimet à Paris. La prouesse technique couplée au goût très prégnant dans la culture chinoise pour le trompe l'œil est ici à l'honneur.

- 44 Enfin, l'article de Sébastien Pautet renverse la perspective avec des objets qui imitent la porcelaine dans un autre matériau, comme les tôles vernies. Réalisées à Paris dans les années 1760-1770, documentées par des documents comptables et notariés de manufacturiers et d'artisans, ces fausses porcelaines traduisent le passage de produits, réservés à l'origine à une élite, dans la consommation courante. « Plus que la production de faux (au sens de contrefaçon ou de tromperie), l'imitation devient [ici] le principe de déclinaison des gammes pour étendre les consommations ». Elle passe par un traitement de surface innovant qui veut permettre une réplique de modèles fameux pour le plus grand nombre.
- 45 Aujourd'hui la question du vrai et du faux pour les porcelaines de Chine est toujours prégnante. C'est le sens du grand interview qui conclut ce numéro spécial. Cet entretien, mené par Sophie Duhem et Émilie Roffidal, permet de réunir des spécialistes, comme Maris Boyd Gilette, et des experts du marché de l'art, Pierre Ansas, Laurent Schroeder, Anthony J. Allen autour de quatre axes distincts :
- 46 . les définitions et les perceptions de la fausse céramique chinoise
- 47 . le repérage, les moyens et les stratégies mis en œuvre
- 48 . la question déontologique (enjeux financiers, patrimoniaux, *etc.*)
- 49 . des retours d'expériences de faits marquants ou d'anecdotes significatives sur ces questions du vrai et du faux.
- 50 Finalement, ce numéro spécial espère avoir renoué avec une approche partagée des connaissances et des expériences en matière de « faux », comme il souhaite avoir éclairé les perspectives passionnantes qui attendent le monde de la recherche dans les années qui viennent.

NOTES

1. Entretien avec Jean Lévi, réalisé par Alessandro Mercuri, « Un mythe aux mains d'argile. L'Armée de l'empereur Qin est un FAUX », [en ligne], mis en ligne le 3 mai 2012, p. 16, consulté le 13 Mai 2019. URL : <https://docplayer.fr/13526716-Un-mythe-aux-mains-d-argile.html>.
2. Christian Bessy, Francis Chateauraynaud montrent la place des textes apocryphes et des critiques dans *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception*, Paris, éd. Pétra, coll. « Pragmatismes », 2014, p. 259.
3. Paul Duro, « Why Imitation, and Why Global », *Art History*, 37(4), September 2014, p. 608 ; article qui a été également publié dans Paul Duro (dir.), *Theorizing Imitation in the Visual Arts, Global Contexts*, Art History Special Issues, Oxford, Wiley-Blackwell Ed., 2015.
4. En anglais, les termes les plus fréquemment utilisés sont « *fake* » et « *forgery* ».
5. « La porcelaine de la Chine ! Cette porcelaine supérieure à toutes les porcelaines de la terre ! Cette porcelaine qui a fait depuis des siècles, et sur tout le globe, des passionnés plus fous que

dans toutes les autres branches de la curiosité ! Cette porcelaine dont les Chinois attribuaient la parfaite réussite à un Esprit du fourneau protégeant la cuisson des céramiques qu'il affectionnait ! [...] Enfin cette matière terreuse façonnée par des mains d'hommes en un objet de lumière, de doux coloris dans un luisant de pierre précieuse » (Edmond de Goncourt dans *Objets d'Art Japonais et Chinois, peintures, estampes composant la collection des Goncourt*, [catalogue de l'exposition 6-7 mars 1897], s.l., 1897, p. 3.

6. *La splendeur du feu, chefs d'œuvre de la porcelaine chinoise de Jingdezhen du XII^e au XVIII^e siècle*, [catalogue de l'exposition au Centre culturel de Chine, Paris, 2002], Paris, éd. You Feng, 2006, p.8.

7. Pierre Pommet, *Histoire générale des drogues: traitant des plantes, des animaux, & des minéraux : ouvrage enrichi de plus de quatre cent figures en taille-douce ; Remarques très-curieuses sur plusieurs végétaux, animaux, minéraux, & autres, que j'ai oublié d'insérer dans la première impression, ou que j'ai découvert du depuis*, Paris, chez Jean-Baptiste Loyson, & Auguste Pillon, p. 10.

8. Jacques Savary des Bruslons, *Dictionnaire universel de commerce, d'histoire naturelle et des arts et métiers contenant tout ce qui concerne le commerce qui se fait dans les quatre parties du monde [...]*, ouvrage posthume du sieur Jacques Savary des Bruslons [...] continué sur les mémoires de l'auteur par Philemon Louis Savary, chanoine de l'église royale de Saint Maur des Fossés, 6^e édition 1750, p.191-192.

9. Abbé Souchay, *Essai sur les erreurs populaires ou Examen de plusieurs opinions reçues comme vraies qui sont fausses ou douteuses, traduit de l'Anglois de Thomas Browne, chevalier et docteur en médecine*, t.2, La Haye, chez Jean Swarte, 1733, p. 203.

10. *Secret des vraies porcelaines de Chine et de Saxe* traduit par MD*** (baron de Holbach), Paris, Durand, 1752, 632 pages, planches gravées.

11. Johan Gottschalk Wallerius, *Minéralogie, ou Description générale des substances du règne minéral, par Mr Jean Gotschalk Wallerius, Professeur Royal de Chymie, de Métallurgie & de Pharmacie dans l'Université d'Upsal, de l'Académie Impériale des Curieux de la Nature. Ouvrage traduit de l'allemand*, Paris, chez Jean Thomas Hérisant, 1754, p. 174-175. On peut également citer, *Catalogue raisonné, d'une collection considérable de coquilles rares et choisies du cabinet de M. Le*** [Marquis de Bonac]* par les sieurs Helle et Rémy, Paris, chez Didot, 1757, §368-369 ; *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des européens dans les deux Indes* par Guillaume-Thomas Raynal, Amsterdam, t. 2, Amsterdam, sans éditeur, 1773, p. 321-331.

12. Sur le père d'Entrecolles consulter la recherche un peu ancienne de Mme Yves de Thomaz de Bossierre, *François Xavier d'Entrecolles (Yin Hong-Siu Ki-Tsong) et l'apport de la Chine à l'Europe du XVIII^e siècle*, Paris, Les Belles lettres, 1994 ; Huiyi Wu, « Les traductions de François-Xavier d'Entrecolles (1664-1741), missionnaire en Chine : localisation et circulation des savoirs », *Extrême-Orient Extrême-Occident*, 36 | 2013, mis en ligne le 1^{er} juin 2017, consulté le 13 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/extremeorient/306>.

13. À lire dans « Lettre du Père d'Entrecolles au Père Orry, de Jao Tcheou », 1^e sept. 1712, dans *Lettres édifiantes et curieuses écrites des missions étrangères*, t. 10, Lyon, Chez J.Vernarel et Gabin, 1819, p. 171.

14. Par exemple dans *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers*, de M. Diderot et M. D'Alembert, t. 26, Genève, 1778, p. 846 , ou dans *L'Encyclopédie Méthodique, Arts et Métiers mécaniques*, Paris, Panckoucke, à Liège, Plomteux, 1789, p. 572.

15. Claude François Lambert, *Recueil d'observations curieuses sur les mœurs, les coutumes: les usages, les différentes langues, le gouvernement, la mythologie, la chronologie, la géographie ancienne & moderne, les cérémonies, la religion, les mécaniques, l'astronomie, la médecine, la physique particulière, l'histoire naturelle, le commerce, la navigation, les arts & les sciences de différents peuples de l'Asie, de l'Afrique & de l'Amérique*, Paris, chez David Jeune, 1749, p. 124-125.

16. Jean Castilhon, *Anecdotes Chinoises, Japonaises, Siamoises, Tonquinoises.. ; Dans lesquelles on s'est attaché principalement aux Mœurs, Usages, Coutumes & Religions de ces différents Peuples de l'Asie*, Paris, chez Vincent, 1774, p. 417-419.

17. Sur le sujet, se reporter à l'article de Chih-En-Chen dans ce numéro, «Fooling the eye: trompe l'oeil porcelain in High Qing China».
18. Un certain nombre d'ouvrages comme celui de Jonathon Keats rendent compte de la fascination de la post-modernité pour les grands faussaires. Cf. Jonathon Keats, *Why Fakes are the Great Art of Our Age*, Oxford, Oxford University Press, 2013.
19. Paul Duro, *op. cit.*, p. 614,
20. Mark Jones, Paul Craddock, Nicolas Barker (dirs.), *Fake, the Art of Deception*, London, Trustees of the British Museum by British Museum Publications, 1990. Consulter également le catalogue d'une précédente exposition dédiée au sujet : Samuel Sachs (dir.), *Fakes and forgeries*, [catalogue de l'exposition au Minneapolis Institute of Arts, July 11-September 29 1973], Minneapolis, éd. Minneapolis Institute of Arts, 1973.
21. Question qui émergeait déjà dans les années 1990. Cf. dans Mark Jones, *op.cit.*, les chapitres "Faking in the East", p. 99 et "Faking in Europe" p. 109.
22. *Op. cit.*
23. Alexander Geurds, Laura Van Broekhoven, *Creating authenticity. Authentication Processes in Ethnographic Museums*, Sidestone Press, 2013.
24. Ce fut le cas lors de l'exposition tenue à la Cité des sciences et de l'industrie de Paris en 2010, sur le thème *Contrefaçon, la vraie expo qui parle du faux*. L'objectif affiché était de présenter le phénomène de la contrefaçon à l'échelle globale, ses enjeux géopolitiques et juridiques, avec une intention pédagogique de sensibilisation à la lutte contre le faux.
25. Jacqueline Lichtenstein et al. (dirs.), « Penser le faux », *Revue Studiolo*, n°11, Académie de France à Rome – Villa Médicis / Somogy éditions d'Art, 2014.
26. Voir également Lista Marcella (dir.), *De main de maître : l'artiste et le faux*, [Actes du colloque, musée du Louvre, avril 2004], Paris, Hazan, 2009 ; Gérard Béaur, Hubert Bonin, Claire Lemerrier (dirs.), *Fraude, contrefaçon et contrebande, de l'Antiquité à nos jours* [Actes colloque organisé par l'Association française des historiens économistes et du Comité pour l'histoire économique et financière de la France à Paris en novembre 2004], Genève, Droz, 2006 ; Thierry Lenain, « Le faux en art », *CeROArt* [En ligne], | 2013, mis en ligne le 11 février 2013, consulté le 21 avril 2017. URL : <http://ceroart.revues.org/2947>. Pascale Mounier, Colette Nativel, (dirs.) *Copier et contrefaire à la Renaissance. Faux et usage de faux*, [Actes du colloque organisé par RHR et la SFDES à l'Université de Paris 1-Panthéon Sorbonne en octobre 2009], Paris, Honoré Champion, 2014 ; Charlotte Guichard (dir.), *De l'authenticité : une histoire des valeurs de l'art, XVI^e-XX^e siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014 ; Corinne Maitte, « Imitation, copie, contrefaçon, faux : définitions et pratiques sous l'Ancien Régime », *Entreprises et histoire*, 2015/1 (n° 78), p. 13-26.
27. C'est le cas notamment pour le paysage. Cf. Éric Lefebvre, « Le vestige archéologique contre la tradition calligraphique. La question de l'authenticité dans la Chine pré-moderne », dans Guichard, 2014, *op. cit.*, p. 109-124.
28. Stéphane Castelluccio, *Le goût pour les porcelaines de Chine et du Japon à Paris aux XVII^e-XVIII^e siècles*, Saint-Rémy-en-l'Eau, éd. Monelle Hayot, 2013 ; Regina Krahll, Jessica Harrison-Hall, *The British Museum Chinese Ceramics. Highlights of The Sir Percival David Collection*, London, British Museum Press, 2009; Jessica Harrison-Hall, Craig Clunas, *Ming, 50 years that changed China*, London, British Museum Press, 2014; Daisy Lion-Goldschmidt, *La Porcelaine Ming*, Paris, SFL-Office du Livre, traduit de l'anglais, 1978, rééd. 2012; Stacey Pierson, *Chinese Ceramics*, London, Victoria & Albert Publishing, 2009 ; Stacey Pierson, *From Object to Concept. Global Consumption and Transformation of Ming Porcelain*, Hong Kong, University Press Hong Kong, 2013; Wu Tung, *Earth Transformed; Chinese Ceramics in the Museum of Fine Arts*, Boston, Boston, MFA Publications, Museum of Fine Arts, 2001; Nigel Wood, *Chinese Glazes, Their Origins, Chemistry, and Recreation*, London, University of Pennsylvania Press, A&C Black, 1999, reprint 2007; Sophie Makariou, Tetsuro Degawa, Claire Déléry, et al., *Porcelaine. Chefs-d'œuvre de la collection Ise*, [catalogue de l'exposition Paris, Musée National des Arts Asiatiques, Guimet, juin-septembre 2017], Paris, éd. Liernart, 2017.

29. Maris Boyd Gillette, "Copying, Counterfeiting, and Capitalism in Jingdezhen's Porcelain Industry", *Modern China* 36(4), 2010, p. 367-403; Maris Boyd Gillette, *China's Porcelain Capital: The Rise, Fall and Reinvention of Ceramics in Jingdezhen*, London, Bloomsbury, 2016.
30. Maris Boyd Gillette, 2010, *op. cit.*, p. 374.
31. Robert Lockhart Hobson, *Chinese Pottery And Porcelain*, New York, 1915, rééd. en deux vol. chez HardPress Publishing, 2013; Archibald Brankston, *Early Ming Wares of Jingdezhen*, Oxford, Oxford University Press, 1983 (1^e éd. 1938).
32. Joseph Needham, *Science and Civilisation in China*, vol. 5, *Chemistry and Chemical technology*, part XII: Rose Kerr, Nigel Wood, "Ceramic Technology", Cambridge, Cambridge University Press, 2004; Nigel Wood, *Chinese Glazes: Their Chemistry, Origins and Re-creation*, London, A & C Black, and University of Pennsylvania Press, 2001.
33. Jessica Harrison-Hall, *Ming ceramics in the British Museum*, London, British Museum Press, 2001; *China: history in objects*, London, Thames & Hudson, 2018.
34. Pour un point bibliographique, se reporter à l'article de Stacey Pierson dans ce numéro, "True or false? Defining the fake in Chinese Porcelain".
35. Zhao Bing, « Les imitations de porcelaines de Ding du X^e au XIV^e siècle : le cas des officines de potiers de Jizhou au Jiangxi », "The Imitation of Ding Porcelains from 10th to 14th Century : The Case of the Jizhou Kiln in Jiangxi", *Arts Asiatiques*, 56 (2001), p. 61-80.
36. Wu Tung, 2001, *op. cit.*
37. Maxine Berg, *Luxury & Pleasure in Eighteenth Century Britain*, Oxford, Oxford University Press, 2005; Anne Gerritsen, Giorgio Riello, *Writing Material Culture History*, London, Bloomsbury Academic Ed., 2014; Anne Gerritsen, Giorgio Riello, *The Global Life of Things, The Material Culture of Connections in the Early Modern World*, Abingdon-on-Thames, Routledge Ed., 2015; Robert Finley, *The Pilgrim Art: Cultures of Porcelain in World History*, London, University of California Press, 2010; Ellen C. Huang, "From the Imperial Court to the International Art Market: Jingdezhen Porcelain Production as Global Visual Culture", *Journal of World History*, vol. 23, n° 1, p. 115-145. Pour la France, voir la bibliographie de Liliane Hilaire-Pérez sur l'histoire intellectuelle des techniques et leurs circulations, notamment Francesca Bray, Liliane Hilaire-Pérez, « Les techniques et l'histoire globale », dans Guillaume Carnino, Liliane Hilaire-Pérez (dirs.), *Histoire des techniques. Mondes, sociétés, cultures XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, PUF, Nouvelle Clio, 2016, p. 7-22, ainsi que le programme de recherche de Bing Zhao : « LIA : la circulation des objets émaillés entre la France et la Chine ».
38. La comparaison tient compte aujourd'hui de la notion de « propriété intellectuelle ». Daniel C. Fleming, "Counterfeiting in China", *University of Pennsylvania East Asia Law Review*, vol.10, 2014, p. 14-35.
39. Danielle Elisseeff, « Copier en Chine Impériale », *Diogenes*, n°183, 1998, p. 8-23.
40. Françoise Lauwaert, « À l'identique. Quelques remarques sur la notion d'authenticité en art chinois », *CeROArt* [en ligne], HS | 2013, mis en ligne le 11 février 2013, consulté le 25 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ceroart/2951> ; DOI : 10.4000/ceroart.2951.
41. James Cahill, "Chinese Art and Authenticity", *Bulletin of American Academy of Art and Sciences*, vol. 55, n°1, 2001, p.17-36.
42. Stacey Pierson, Bing Zhao, "On 'fakes' and faking in Chinese Ceramics of the 18th -20th Centuries", *Orientation. The magazine for collectors and connoisseurs of Asian art*, 2015, p 56-57.
43. Wu Hung (dir.), *Reinventing The Past, Archaism and Antiquarianism in Chinese Art*, Chicago, University of Chicago and Art Media Resources, 2010.
44. Tao Wang (dir.), *Mirroring China's Past. Emperors, Scholars and Their Bronzes*, [catalogue exhibition, Art Institute of Chicago, February-May 2018], Chicago, Ed. The Art Institute of Chicago, Yale Univ. Press and New Heaven and London, 2018. Voir également Hui-Chun Yu, *The intersection of Past and Present. The Qianlong Emperor and his Ancient Bronzes*, Dissertation presented to the Faculty of Princeton University, Department of Art and Archaeology, June 2007.

45. Yun-Chiahn C. Sena, "Cataloguing Antiquity: A comparative Study of the Kaogu Tu and Bogu Tu", dans Wu Hung (dir.), *op.cit.*, p. 200. Voir également : Chiara Visconti, "The Influence of Song and Qing Antiquarianism on Modern Chinese Archaeology", *Ming Qing Yanjiu*, Volume 19 (2015): Issue 01 (Feb 2015), 2015. Ya-Hwei Hsu, "Antiquaries and politics. Antiquarian culture of the Northern Song, 960-1127", *World Antiquarianism: comparative perspectives*, A. Schnapp Ed. & Al., Los Angeles Getty Research Institute, 2013.
46. Conférence donnée le 13 février 2018 par Alexandre Hougron, membre de la Compagnie Nationale des Experts, expert en Céramiques et Objets d'Art Chinois (dynasties Ming et Qing), intitulée « L'imitation dans l'art chinois, de la culture de la copie à la copie de la culture », consulté le 10 mai 2019. URL : https://www.youtube.com/watch?v=fK_-6GA963M. Il est l'auteur de *La Céramique chinoise ancienne*, Paris, Éd. de l'Amateur, 2015.
47. Chia-Ling Yang, "Power, Identity and Antiquarian approaches in Modern Chinese Art", *Journal of Art Historiography*, n°10, Juin 2014, p.1-33. Mis en ligne en Juin 2014, consulté le 19 avril 2017. URL : <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2014/06/yang.pdf>
48. Craig Clunas, *Superfluous Things: Material culture and Social Status in Early Modern China*, Honolulu, University Hawaiï Press, 2004, 219 p. Voir également Michèle Pirazzoli-T'Serstevens (Ed.), *Autour des collections d'art en Chine au XVIII^e siècle*, Genève, Droz, 2008.
49. Maris B. Gillette, 2010, *op. cit.*, p. 369. Sur Jingdezhen, Ganlin Zhang, Zhou Cheng, Qingli Wang, "Jingdezhen Ceramic Civilization: The past and Today", *International Conference on Humanities and Social Science Research (ICHSSR)*, mis en ligne en septembre 2015, consulté le 5 mars 2018. URL : <https://www.atlantis-press.com/proceedings/ichssr-15/25840496>.
50. Maris B. Gillette, 2010, *op. cit.*, p. 372.
51. Beth Notar, "Authenticity Anxiety and Counterfeit Confidence. Outsourcing Souvenirs, Changing Money, and Narrating Value in Reform-Era China", *Modern China*, Volume 32 Number 1, January 2006, p.64-98. L'auteure décrit le phénomène de *globalization* comme suit : un entrepreneur européen commande des produits dans une partie de l'Asie, les exporte vers l'Europe, puis les vend aux consommateurs d'une autre partie de l'Asie qui croient qu'il s'agit de produits européens.
52. André Le Roux, François Bobrie, Marinette Thebault, "Counterfeits, imitations and me too products: An exploratory Research of Brand Counterfeiting", mis en ligne en juin 2011, consulté le 4 février 2018. URL : <https://www.researchgate.net/publication/277954861> ; André Le Roux, François Bobrie, Marinette Thebault, "A Typology of Brand counterfeiting and Imitation based on a Semiotic Approach", *Journal of Business Research*, Elsevier, 2016, 69 (1), p. 349-356.
53. Yuting Jane Zhuang, André M. Everett, "Surviving local government policy intervention: the case of embedded markets within a historical cultural cluster", *Journal of Public Affairs*, mis en ligne le 12 avril 2016, consulté le 15 février 2019. URL : <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1002/pa.1612>
54. V. Mazo-Gray, M. Alvarez, "X-Ray Fluorescence Characterization Of Ming-Dynasty Porcelain Rescued From A Spanish Shipwreck", *Archaeometry*, 34, 1, 1992, 37-42; P.L. Leung, Hongjie Luo, "A Study of Provenance and Dating of Ancient Chinese Porcelain by X-Ray Fluorescence Spectrometry », *X-Ray Spectrom*, 29, 2000, p. 34-38; H.S. Cheng, Z.Q. Zhang, H.N. Xia, J.C. Jiang, F.J. Yang, "Non-destructive analysis and appraisal of ancient Chinese porcelain by PIXE", *Nuclear Instruments and Methods in Physics Research Section B*, n° 190, 2002, p. 488-491; Emma K. Bartle, John Watling, "Provenance Determination of Oriental Porcelain Using Laser Ablation-Inductively Coupled Plasma-Mass Spectrometry (LA-ICP-MS)", *Journal of Forensic Sciences*, March 2007, vol. 52, n° 2, p. 341-348; Paola Ricciardi, Philippe Colomban, Aurélie Tournié, Véronique Milande, "Nondestructive on-site identification of ancient glasses: genuine artefacts, embellished pieces or forgeries?", *Journal Of Raman Spectroscopy*, n°40, 2009, p. 604-617 ; Maria Filomena Guerra, "Archaeometry and Museums: fifty Years of Curiosity and Wonder", *Archaeometry*, n° 50, 6, 2008,

p. 951–967 ; Hongjiao Ma, Julian Henderson, Jane Evans, “The Exploration of SR Isotopic Analysis Applied to Chinese Glazes”, *Archaeometry*, n° 58, suppl. 1, 2016, p. 68–80.

55. Cf. le programme de recherche sur les « Matériaux du patrimoine » : www.cemes.fr/--668-.

56. Audrey Wang, *Chinese Antiquities. An introduction to the Art Market*, London, Lund Humphries and Sotheby's Institute of Art, 2012, p. 9 et suivantes. Elle étudie notamment le rapatriement des œuvres pillées au Palais d'Été lié à l'exacerbation du sentiment national.

57. Anthony J. Allen décrit le « Village de la dynastie Ming », “In the 1980's tourist establishment in Singapore, known as the Ming Dynasty Village, made and sold replicas. Tourists were invited to come and view a new fake Ming dynasty vase being painted, and to compare it with the original with the artist was copying. Unfortunately the 'original' was a fake too, readily distinguishable to any serious collector or dealer” (A.J. Allen, *Allen's Authentication of Later Chinese Porcelain (1796-1999). The detection of Fakes*, 2^e ed., Ed. Allen, Independent Publishing Platform, 2016, p. 18).

58. *Ibid.*, p. 16 et suivantes.

59. Audrey Wang, *op.cit.* p. 22-24.

60. *Ibid.*, p. 32. Voir également Li Qian, “Should Fake Antique dealers be punished ?”, dans *China Daily.com.cn*, 2007-02-27, mis en ligne le 27/02/2007, consulté le 13 Janvier 2018.

URL : http://www.chinadaily.com.cn/china/2007-02/27/content_814924.htm.

61. Ngai Wan Kwan, *China's Market Demand in Works of Art And Six Typologies of Chinese Art Collectors in Four Groups*, Haute école de gestion de Genève Bachelor of Science HES in International Business Management, Master en études du marché de l'art à l'Université de Zurich, dir. Leticia Labaronne, Zurich, 2017. Voir également : Lifan Gong, *Behind the thriving scene of the Chinese art market, A research into major market trends at Chinese art market, 2006-2011*, Master thesis, dir. F.R.R. Vermeylen, Cultural economics & Cultural entrepreneurship Erasmus School of History, Culture and Communication, Erasmus University Rotterdam, 2019.

62. Artnet est une des plus importantes plateformes en ligne dédiée au marché international de l'art. Elle a été fondée en 1989 par Hans Neuendorf à Berlin.

63. Ce rapport est à télécharger en ligne. *Global Chinese Art Auction Market Report*. URL : <https://news.artnet.com/market/auction-report-shows-chinese-market-rebounding-still-off-record-levels-1330379>.

64. *Ibid.*, p.24.

65. *Ibid.*, p. 9, 19.

66. “On the surface, it all looks fairly robust. In 2017, auctions sales of Chinese art and antiques reversed two years of decline – which had coincided with similar downturns around the world – and grew 7 percent year-on-year, to \$7.1 billion, according to the latest Global Chinese Art Auction Market Report produced by Artnet and the China Association of Auctioneers (CAA)”, cité dans Melanie Gerlis, “The 5 Biggest Myths About the Chinese Art Market—and the Inconvenient Realities That May Give Investors Pause”, *Artnet News*, mis en ligne 16 octobre 2018, consulté le 13 novembre 2018. URL : <https://news.artnet.com/market/5-biggest-myths-chinese-art-market-1371619>.

67. *Global Chinese...*, *op.cit.*, p.34.

68. Sous l'appellation “Chinese Antiques and Artworks”, *ibid.*, p. 28 et 29.

69. Contre \$1,044,256,216 en territoire Chinois. *Ibid.*, p.29-30.

70. OECD/EUIOP (2019), *Illicite Trade. Trends in trade in counterfeit and Pirated Goods*. Paris/European Union Intellectual Property Office, OECD Publishing, Mis en ligne en 2019, consulté le 15 Mai 2019, URL : <https://doi.org/10.1787/g2g9f533-en>, 82 p., p.11.

71. Rob Wainwright, Antonio Campinos (dirs.), 2017 *Situation Report on Counterfeiting and Piracy in The European Union*, [A Joint project between Europol and the European Union Intellectual Property Office], p. 15. Mis en ligne en 2017, consulté le 15 Mai 2019. URL : www.europol.europa.eu.

72. Sachant que la céramique n'apparaît pas dans le « top 20 » des produits de contrefaçon. Cf. OECD/EUIPO, *op.cit.*, 2019, p. 43. Concernant le classement des produits (*ceramic products*) p. 44.
73. *Ibid.* ; A. Allen , 2016, *op. cit.*, p. 16 : « Le New York Times rapportait le 28 octobre 2013 qu'environ la moitié des ventes d'objets d'art pour une valeur d'environ 1.5 million chacune, en Chine, n'étaient pas payées » ; Eileen Kinsella, "The Chinese Art Market is Reviving But Nonpayments Increasingly Plague the Sector", *Artnews*, mis en ligne août 2018, consulté le 16 avril 2019, URL : <https://news.artnet.com/market/auction-report-shows-chinese-market-rebounding-still-off-record-levels-1330379>. Voir également *Global Chinese...*, *op.cit.*, p. 12.
74. Scott J. Shackelford, Eric L. Richards, Anjanette H. Raymond, Amanda N. Craig, "Using BITs to protect Bytes: promoting Cyber Peace by safeguarding Trade Secrets Through Bilateral Investment Teaties", *American Business Law Journal*, vol. 52, Issue 1, Spring 2015, p. 16.
75. Cf. URL : <https://www.actusnews.com/.../ACTUS-0-57454-artprice-rapport-annuel-marche-de-l-art-2018-11mar2019-en.pdf>, consulté le 24 Mai 2019.
76. Tous les deux consultants pour Sotheby's, ils signent la préface de l'ouvrage d'Audrey Wang, *op. cit.*, p.7.
77. Site de Sotheby's, consulté le 20 avril 2019. URL : <https://www.sothebys.com/en/videos/ru-ware-rare-as-the-stars-at-dawn?locale=en>.
78. Site de Sotheby's Hong Kong (vente du 3 Octobre 2017), consulté le 21 avril 2019. URL : <https://en.thevalue.com/articles/sothebys-hong-kong-2017-autumn-sales-important-chinese-ceramics-song-dynasty-le-cong-tang-collection-ru-ware-live>. Un record a été atteint en 2017 avec la vente d'un écran de Qi Baishi, pour un montant de 132 millions de dollars. Cf. *Global Chinese*, *Op.cit.*, p. 36. Un record a été atteint en 2017 avec la vente d'un écran de Qi Baishi, pour un montant de 132 millions de dollars.
79. L'histoire de la "Chicken cup" est souvent évoquée. Elle est rappelée dans ce numéro par Stacey Pierson.
80. Site de Sotheby's Hong Kong (vente du 8 avril 2014), The "Meiyintang Chicken cup ", consulté le 24 Avril 2019. URL : <http://www.sothebys.com/en/auctions/2014/meiyintang-chicken-cup-hk0545.html>.
81. Site de Sotheby's London (vente du 12 Novembre 2010), consulté 18 janvier 2019. URL : <https://www.telegraph.co.uk/culture/art/artsales/8127919/Chinese-vase-sells-for-world-record-breaking-53.1-million-at-auction.html>.
82. Site de Sotheby's Hong Kong (vente d'octobre 2011), consulté le 24 avril 2019. URL : <https://www.reuters.com/article/uk-sothebys-ceramics-iduslne79402020111005>.
83. Site de Sotheby's Paris (vente du 12 Juin 2018), consulté le 7 janvier 2019. URL : <https://www.sothebys.com/en/articles/the-16-2-million-chinese-vase-discovered-in-an-attic>. Voir également Melanie Gerlis, "The five Biggest Myths about the Chinese Art Market and the Inconvenient Realities That May Give Investors Pause", site *Art news*, mis en ligne 16 octobre, 2018, consulté le 7 Janvier 2019. URL : <https://news.artnet.com/market/5-biggest-myths-chinese-art-market-1371619>.
84. Audrey Wang, *op.cit.*, p. 12.
85. Conférence d'Alexandre Hougron, *op. cit.*
86. *Ibid.*
87. Maris Boyd Gillette, 2010, *op.cit.*, p. 380 sq.
88. Yu Hua, "The true Cost of China's Fakes", *The New York Times*, June 9, 2014. Cet article insiste sur le fait que le marché est inondé de copies de mauvaises qualité sur certains sites comme E-Bay ou son équivalent chinois Taobao.
89. James Pomfret, "Fake Chinese ceramics cast shadow over art boom", *Reuters*, mis en ligne 6 août, consulté le 18 janvier 2019. URL : <https://www.reuters.com/article/us-china-ceramics-fakes/fake-chinese-ceramics-cast-shadow-over-art-boom-idUSHKG34085820080806>.
90. *Ibid.*

91. Maris Boyd Gillette, 2010, *op.cit.*, p. 378.
92. Site de Artron Art Group, consulté le 15 décembre 2018. URL : <http://english.artron.com.cn/about/introduction/profile>.
93. À propos de la vente d'une calligraphie par Sotheby's en 2013. Site de Sotheby's, consulté le 15 décembre 2018. URL : <https://artsbeat.blogs.nytimes.com/2013/12/23/art-historians-say-chinese-work-sold-by-sothebys-is-a-fake>.
94. Vidéo mise en ligne le 5 octobre 2017, consultée le 20 décembre 2018. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=-0fufu8tELU>. On peut également consulter le site de ce collectionneur de porcelaines chinoises, consulté le 27 mars 2018. URL : <https://www.chinesemasterpieces.com/view-n-song-dynasty-ru-ware-stoneware/>.
95. Anthony J. Allen, 2016, *op.cit.*, p. 15-18.
96. Sur 6.300 maisons de vente recensées, 98% sont présentes sur Internet (contre 3% in 2005). Cette information est extraite de l'éditorial de Thierry Ehrmann (Fondateur de Artprice) et Wan Jie (directeur de Artron). Site de Artprice, mis en ligne 11 mars 2019, consulté le 24 mars 2019. URL : <https://www.actusnews.com/.../ACTUS-0-57454-artprice-rapport-annuel-marche-de-l-art-2018-11mar2019-en.pdf>.
97. Technologie nouvelle qui consiste à modifier de manière réaliste le visage et la voix des individus.
98. On pourrait mentionner le procès fait à Sotheby's autour des peintures de Frans Hals, et l'activité éditoriale de quelques journalistes comme Ralph Blumenthal, Carol Vogel (New York Times), Heidi Evans ou Robert Gearty (Daily News), etc.
99. Christian Bessy, Francis Chateauraynaud, *op. cit.*
100. Peter Combs, marchand et collectionneur d'art chinois, Massachusetts, Nouvelle Angleterre. Site de Antiquemajik, mis en ligne 7 octobre 2013, consulté le 15 Avril 2018: "10 Things You Must Know About Collecting Chinese Porcelain. Understanding The Chinese Art Market Today". URL : <http://antiquemajik.blogspot.com/2013/07/10-things-you-must-know-about.html>.
101. Anthony J. Allen, 2016, *op. cit.*, p. 18.
102. Maris Boyd Gillette, 2010, *op.cit.*, p. 109 ; Michelle Flor Cruz, "Fake Museum in China Shut Down, suspecting To Be A Money Laundering Front", *International Business Times*, mis en ligne le 13 juillet 2013, consulté le 24 mai 2019. URL : <https://www.ibtimes.com/fake-museum-china-shut-down-suspected-be-money-laundering-front-1348563?ft=1pz97> ; A. Allen, 2016, *op. cit.*, p.18.
103. Violet Law, "Intelligent Design: a ceramic renaissance in Jiangxi", *South China Morning Post*, mis en ligne le 29 septembre 2013, consulté le 18 février 2018. URL : <https://www.scmp.com/magazines/post-magazine/article/1316624/intelligent-design-ceramic-renaissance-jiangxi>.
104. David Barboza, Graham Bowley, Amanda Cox, "A Culture of Bidding. Forging an Art Market in China", *The New York Times*, mis en ligne 28 octobre 2013, consulté le 12 Mai 2019. URL : <http://www.nytimes.com/projects/2013/china-art-fraud/index.html>.
105. Cf. A. Allen, 2016, *op. cit.*, p. 3.
106. Jacques Savary des Bruslons, *op.cit.*, p.191.
107. Nous noterons à ce sujet, les disparités qui apparaissent entre les pays anglo-saxons, où les conservateurs, proches des objets et des collections, sont amenés à exercer ponctuellement des activités d'enseignants-chercheurs dans les universités, et le cas français, où les deux sont traditionnellement dissociés, à l'encontre du bon sens d'ailleurs.
108. Les témoignages collectés à la fin de ce numéro permettent de comprendre qu'environ 95 % des faux sont aisés à reconnaître quand 5% demandent l'assistance de nombreux experts. Sur ce sujet se reporter à l'intervention de Pierre Ansas dans l'« Entrevue » de ce même numéro.
109. Peter Combs, *op. cit.*
110. Les traces d'usure et de frottement laissées sur les objets, qu'elles soient artificielles ou authentiques, sont également étudiées par spécialistes de la « tribologie » qui analysent les interactions entre matériaux solides mis en contact (usure par abrasion, corrosion, érosion, etc.).

111. Audrey Wang, *op. cit.*, p. 12.
112. Maris Boyd Gillette, 2010, *op.cit.* p. 380.
113. À ceux cités préalablement, ajouter : Allen's *Authentication of Ancient Chinese Ceramics*, Ed. Allen's entreprise, 2006. Dans le même esprit, consulter le site d'expertises sur la porcelaine chinoise : www.gotheborg.com.
114. Cf. A. Allen, 2016, *op. cit.*, p. 74.
115. *Ibid.*, p. 58.
116. Louis Le Comte, *Nouveaux Mémoires sur l'état présent de la Chine*, Paris, chez Jean Anisson, 1696, p. 324.
117. *Ibid.*, p.74, 86 sq.
118. *Ibid.*, p. 23. Voir également à ce sujet Antoine d'Albis, « Saint-Cloud et King-Te-Tchen », Sèvres, *Revue de la Société des Amis du Musée National de céramique*, n°16, 2007, p. 46-50.
119. Comme l'exposent Christian Bessy et Francis Chateauraynaud, l'expert est confronté à quatre épreuves de « qualification, d'exploration du réseau tracé par l'objet, d'expérience sensorielle, d'examen instrumenté des matériaux » (*op.cit.*, p. 291).
120. Un article intéressant sur le sujet a été écrit par la journaliste Deanna Simone dans le Eastern Art Consultants, « Listen to the Object: Important Strategies for Dating, Appraising and Identifying Fake Chinese Ceramics » June 2, 2018/0. La démonstration s'appuie, comme chez A. J. Allen, sur la présentation d'un objet faux. Voir également l'ouvrage de Christian Bessy et Francis Chateauraynaud, *op.cit.*, partie 2 et p.290.
121. Le 28 avril 2017 à l'Université Toulouse Jean-Jaurès avec la participation de Stacey Pierson (SOAS, Londres) et le 12 avril 2018 à l'Hôtel d'Assezat à Toulouse. Ces séminaires, organisés par Sophie Duhem et Émilie Roffidal, sont inscrits dans le cadre de la thématique 3 (Création/production) du laboratoire FRAMESPA-UMR 5136.

AUTEURS

SOPHIE DUHEM

Maître de conférences en Histoire de l'art moderne, Université de Toulouse 2 Jean Jaurès.
 Sophie Duhem, « Métiers d'art itinérants : artisans en migration (France et espace alpin, XVII^e-XIX^e siècle) », *Diasporas* [En ligne], 32 | 2018, mis en ligne le 28 mai 2019, consulté le 04 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/diasporas/2072>. *Migration and material culture: legacy, ethnicity, hybridity* [Texte intégral] Interview conducted by Sophie Duhem - Paru dans *Diasporas*, 32 | 2018. *Diasporas* [En ligne], 32 | 2018, mis en ligne le 28 mai 2019, consulté le 04 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/diasporas/2072>. sduhem@wanadoo.fr

ÉMILIE ROFFIDAL

Chargée de recherche CNRS au laboratoire FRAMESPA, UMR 5136.
emilie.roffidal@univ-tlse2.fr