

**XXIIe Conférence Générale de l'ICOM**

***LES MUSEES POUR UNE HARMONIE SOCIALE***

**7 - 12 novembre 2010**

**Centre de Conférences, World Expo Site, Shanghai**

**Réunions communes DEMHIST / VERRE / ICDAD / ICFA  
(en collaboration avec ICOM Chine)**

***De la route de la soie au porte-containers:  
artéfacts, environnement et transferts culturels***



**Trafic maritime à Shanghai**

## PROGRAMME

➤ **Lundi 8 novembre**

14H30 – 17H

DEMHIST / VERRE / ICDAD / ICFA

Réunions séparées des Comités au Centre de Conférences, World Expo Site

➤ **Mardi 9 novembre**

9H00 Inscription

**Session du matin**

9H30: Mot d'accueil par: Stephen Lloyd (Coordinateur du Symposium et ancien Président du Comité ICFA)

Introduction 1: Daniela Ball (Présidente DEMHIST)

Exposé 1: Christiaan J.A.Jörg (Professeur Honoraire d'Histoire de l'Art, Université de Leiden)

*L'exportation de porcelaines chinoises: une passerelle entre L'Orient et l'Occident.*

10H15: Introduction 2: Giuliana Ericani (Présidente ICFA)

Exposé 2: Robert Bickers (Professeur d'Histoire, Université de Bristol)

*Des histoires en mouvement: statues et monuments dans le port de Shanghai, de 1860 à 1945.*

11H00-11H30 : Pause Café

11H30 : Introduction 3: Rainald Franz (Président ICDAD)

Exposé 3: Johannes Wieninger (Assistant au Département d'Asie, MAK – Austrian Museum of Applied Arts / Contemporary Art, Vienne)

*Le musée idéal. Des cultures mondiales ou une culture sans frontières.*

12H15: Introduction 4: Paloma Pastor (Présidente VERRE)

Exposé 4: Zhuang Xiaowei (Directeur, Shanghai Museum of Glass)

*Musée du verre de Shanghai : une histoire des échanges culturels entre la Chine et l'Occident.*

### **Session de l'après-midi**

Présidence: Daniela Ball (Directrice, Château de Zoug)

14H00: Exposé 1: Rui Oliveira Lopes (Research Centre of Sciences, Faculty of Fine Arts – Francisco de Holanda, Université de Lisbonne)

*Des gestes symboliques à la traduction des significations: la confluence de l'art chrétien en Chine entre le VIIe et le XIIIe siècle.*

14H25: Exposé 2: Giuliana Ericani (Directrice, Museo Biblioteca Archivio, Bassano del Grappa)

*La Chine dans des "tasses à café": l'état des études sur les relations entre la Chine et l'Italie du XVe au XVIIIe siècle – des prémisses historiques et idéologiques à la pleine expression artistique.*

14H50: Exposé 3: Samantha Fabry (Présidente ICOM Malte)

*Anciennes porcelaines chinoises du Palais du Souverain Ordre Militaire de Malte (Rome) et des collections de Malte(en anglais)*

15H15: Exposé 4: Catherine L. Futter (Conservatrice, Decorative Arts, The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City)

*Chinoiserie en Italie du Nord: décor japonais et sources françaises gravées: l'exemple d'un cabinet du XVIIIe siècle dans les collections du Nelson-Atkins Museum of Art.*

15H40 – 16H10: Pause Café

Présidence: Rainald Franz (Assistante, Library and Graphics Collections, MAK – Austrian Museum of Applied Arts / Contemporary Art, Vienne)

16H10: Exposé 5: Paloma Pastor (Directrice, Fundación Centro Nacional del Vidrio, La Granja de San Ildefonso, Segovie)

*Courte introduction sur les Chinoiseries dans la production de verres en Europe aux XVIIe et XIXe siècles.*

16H35: Exposé 6: Foo Su Ling (National University of Singapore Museum)

*Invention hybride et Influences Coloniales: l'étude des tuiles décoratives européennes dans la Baba House (Université nationale de Singapour).*

17H00: Exposé 7: Gianluca Kannès (Settore Musei e Patrimonio Culturale della Regione Piemonte, Turin)

*La résidence de l'Empereur Bao Dai à Dalat (Vietnam).*

Discussion: 17H30-18H

➤ **Mercredi 10 novembre**

DEM HIST / GLASS / ICDAD / ICFA

Visites conjointes des musées de Shanghai en matinée et début d'après-midi

Visites du Shanghai Museum / ou du Shanghai Art Museum, Remnin Park, et / ou du Shanghai Museum of Contemporary Art



Shanghai Museum

16H00

Les délégations de la DEM HIST / VERRE / ICDAD / ICFA se retrouvent à l'entrée du Shanghai Museum pour la visite du Shanghai Museum of Glass

## RESUME

**9 novembre, Session du matin**

**Accueil par Stephen Lloyd, Edimbourg/Ecosse**

Je me présente: Stephen Lloyd, Coordinateur du Symposium international de l'ICOM « De la route de la soie au porte-conteneurs », artéfacts, environnement et transferts culturels », en liaison avec ICOM Chine.

J'étais Président du Comité ICFA jusqu'en juillet de cette année, et à ce titre, j'ai été impliqué dans l'organisation de ce symposium avec Daniela Ball. Depuis, j'ai pris en mains la coordination de ce symposium. Au mois de mai, j'ai eu la chance d'être invité par ICOM Chine à leur réunion annuelle, à Guangzhou, qui a coïncidé avec la Journée Mondiale des Musées et l'ouverture du nouveau Guangdong Provincial Museum.

A Guangzhou, j'ai rencontré un certain nombre de collègues chinois qui ont œuvré pour la mise au point de ce symposium, principalement: Professeur An Laishun (Directeur Adjoint de l' International Friendship Museum, Secrétaire Général de la Chinese Society of Museums et membre organisateur d'ICOM 2010); Ivy Jingjing Huang (un des coordinateurs de la Conférence de Shanghai); Shi Rui Ling (membre du Département de l'Education du Xi'an Banpo Museum, un des premiers coordinateurs du symposium); William Yaojie (membre du Shanghai Glass Museum, qui en a finalisé la préparation au plan local); et tout spécialement, Xiaowei Zhuang (Directeur of the Shanghai Glass Museum, un des orateurs de ce jour, et notre hôte pour la visite de son musée demain après-midi).

Merci à tous pour le travail acharné et amical accompli pour organiser et réussir cet événement.

Au nom de mes collègues, les Présidentes et Présidents de la DEMHIST, Daniela Ball; du Comité VERRE, Paloma Pastor; de l'ICDAD, Rainald Franz (absent ce jour mais représenté par Wolfgang Schepers); et de l'ICFA, Giuliana Ericani, j'accueille tous les intervenants et les délégués chinois de cette séance plénière. Elle promet d'être instructive par sa mise en valeurs des échanges culturels et économiques entre l'Est et l'Ouest et inversement.

Le but de cette 22<sup>e</sup> Conférence Générale de l'ICOM sur le thème « Les Musées vers une harmonie sociale » et le symposium commun permettront des échanges fructueux d'informations et d'idées dans un contexte muséologique entre nos hôtes de la Chine, de Shanghai et les intervenants du monde entier. Bienvenue à toutes et à tous.

### **Introduction 1**

**Daniela Ball (Présidente DEMHIST)**

Au nom de la DEMHIST, je vous souhaite la bienvenue dans cette réunion commune, ICDAD, ICFA, VERRE et DEMHIST. Je suis heureuse de constater qu'un certain nombre de

collègues européens aient pu se rendre à Shanghai ; j'apprécie aussi la forte participation des membres de notre pays d'accueil, la Chine. C'est stimulant d'être dans une ville si prospère sur le site de l'Exposition Universelle et d'échanger des idées et des avis avec nos collègues de Chine.

Cependant, nous regrettons qu'un grand nombre de collègues n'aient pas eu la possibilité de nous rejoindre. La crise économique a frappé l'Occident; beaucoup d'institutions ont dû restreindre leurs dépenses; à toutes celles et ceux qui visitent la Chine pour la première fois, je leur souhaite un séjour stimulant dans ce pays si étonnant.

Voici, en quelques mots, l'historique de cette conférence commune. En 2008, lors de la réunion du Comité Consultatif à Paris, on a constaté que seuls quelques membres de chaque comité international se rendraient en Chine. J'ai enquêté auprès des présidents de Comités Internationaux qui pourraient partager les idées de la DEMHIST et organiser une conférence commune dans un pays nouveau pour nous tous. En 2009, les Présidents ou les représentants des Comités VERRE, ICFA, ICDAD et DEMHIST se retrouvent à Paris. Nous avons, d'un commun accord, lancé un appel à contribution et pris la décision de nommer un coordinateur.

Après avoir occupé cette fonction pendant un temps, je l'ai confiée, étant trop occupée à Maria de Jesus Monge qui s'est chargée du programme scientifique en liaison avec le coordinateur chinois, Shi Ruiling. En mai 2010, Stephen Lloyd a rejoint le groupe des organisateurs en Chine.

Les échanges culturels entre l'Est et l'Ouest serviront de thème aux discussions de ce jour; j'espère que nous pourrons partager et échanger avec nos collègues chinois les connaissances, les expériences et le résultat des recherches reflétant l'intense collaboration entre les civilisations orientales et occidentales.

De nos jours, la plupart des marchandises consommées en Europe sont produites en porte-conteneurs. Le marché mondialisé d'aujourd'hui est la suite de ce qui se faisait à petite échelle au XVI<sup>e</sup> siècle quand les Portugais doublaient le Cap de Bonne Espérance pour la première fois. Depuis cette époque, les marchandises chinoises, principalement de la porcelaine, des laques, de la soie ont été transportées par bateaux vers l'Europe.

Pour le commerce de la céramique, c'est vers 1700 que les deux critères d'un échange Est-Ouest, réussi ont été établis : à savoir, le facteur économique et la capacité à copier avec précision des objets étrangers. La Chine a produit une porcelaine bon marché conformément aux prototypes européens destinés à l'exportation via la Compagnie hollandaise des Indes Orientales. Jusqu'à présent les coûts de production peu élevés et la capacité à reproduire des prototypes étrangers étaient les deux facteurs majeurs de l'économie chinoise. Le Professeur. Jörg va parler du commerce de la porcelaine et de la mode qu'elle a engendrée en Europe. Cet après-midi, Giuliana Ericani évoquera la problématique des tasses à café comme échange culturel entre la Chine et l'Italie.

Pour le commerce de la céramique, c'est vers 1700 que les deux critères d'un échange Est-Ouest, réussis ont été établis : à savoir, le facteur économique et la capacité à copier avec précision des objets étrangers.

Puisque nous avons deux experts pour parler de la porcelaine, je voudrais m'étendre sur une autre importation chinoise: la fabrication du papier, qui a été si importante pour l'évolution de la civilisation occidentale. Le papier, originaire de Chine a transité par la route de la soie à travers le monde islamique (Damas, l'Égypte, le Maroc), via l'Espagne et la Sicile, puis l'Italie et la France avant de gagner les pays nordiques. Malgré l'apparition d'une bureaucratie sans papier, cette matière a véhiculé toutes les informations et les connaissances pendant des siècles. Les journaux ont été les vecteurs de la pensée politique, des données scientifiques, des arts visuels, de la littérature, de la musique pendant des générations.

La qualité actuelle du papier est le résultat d'une longue évolution au cours des siècles. La première référence concernant le papier remonte au Xe siècle, dans un écrit de Su Yijian, *Quatre répertoires du studio des lettres, Wenfang si*. L'auteur décrit la méthode qui a permis de produire un rouleau de papier de 17 mètres de long dans la province de Huizhou. Il a pris 50 hommes pour extraire le moule de la cuve au son du tambour.

T'sai Lun a longtemps été regardé comme l'inventeur de l'imprimerie. Cependant, ce n'est pas lui l'inventeur, mais il a affiné la technique. Le papier existait avant lui, comme le prouvent des découvertes archéologiques. En 1957, des fouilles archéologiques ont mis à jour dans des tombes près de Xi'an une sorte de papier caché derrière un miroir, que l'on a daté de l'époque de l'Empereur Han Wu Di (140-87 AC). D'autres spécimens proviennent d'une fouille à Lop Nor; sa datation serait de l'année 49 AC. Cependant, la texture diffère de ce que nous appelons généralement du papier. Elle est constituée de cannabis *sativa* ou de déchets de soie.

Ce type de papier servait d'emballage pour des médicaments, mais à cette époque le papier existait déjà. Ts'ai Lun, qui était devenu serviteur de la Cour impériale en 75 après J.-C., est reconnu comme celui qui a perfectionné la qualité du papier en utilisant des fibres telles que des écorces d'arbres, du chanvre, des chiffons et des bouts de filets de pêche pour fabriquer de la pâte à papier, mais aussi des extraits pour raffiner cette pâte à papier. Aux alentours de l'an 105 après J.C., l'Empereur accepte de Ts'ai Lun, devenu ministre, la nouvelle composition du papier d'emploi plus facile pour la fabrication des livres que l'usage des feuilles de bambou ou de la soie. Le papier de Ts'ai Lun a une surface lisse idéale pour la calligraphie. Pour cette raison, on a appelé cette nouvelle matière "la matière lisse du Comte Ts'ai Lun", selon une libre traduction de la signification étymologique chinoise pour le mot « papier »

Cependant, l'invention de Ts'ai Lun ne s'est pas imposée tout de suite. Pendant la - Dynasty Jin de 265-420 après J.C., le papier a progressivement remplacé les plaquettes de bois. En 404 après J.C., l'Empereur Huan Xuan a pris un décret ordonnant de n'utiliser que le papier pour tout ce qui est écrit afin de mettre fin aux falsifications de documents. Les

falsificateurs ne pouvaient pas gratter l'encre du papier aussi facilement qu'ils pouvaient gratter du bois, du bambou ou de la soie.

La technique du papier se développe en Corée et au Japon, à l'est, puis à l'ouest vers l'Europe par l'intermédiaire de la route de la soie. Le premier document en Europe concernant le papier remonte à 1102, au temps du Comte Roger II, devenu Roi de Sicile en 1130. Malgré l'existence de ce document, on ne connaît pas de papeterie en Sicile. La première fabrique de papier en Europe, fondée en 1151, serait celle de Jativa, en Espagne, au sud de Valence. En Italie, il y avait un moulin à Amalfi, qui aurait fonctionné avant le XIIIe siècle ; les archives ayant été détruites par le feu, on ne connaîtra jamais la date de sa création.



Amalfi, ancien moulin à papier



Cadre en bois et pâte à papier

La papeterie italienne la plus importante jusqu'à nos jours, est celle de Cartiere Miliani à Fabriano, fondée en 1238. C'est à Fabriano que l'Italie du Nord a développé une technique plus raffinée de production de papier par l'amélioration du moule en utilisant un écran fixe

dans un cadre en bois contrairement aux méthodes chinoises ou arabes qui se servaient d' un écran en roseau, en bambou ou en herbe était posée simplement sur le cadre en bois. À Fabriano, l'utilisation d'un cadre volant a permis de développer l'utilisation d'une presse coucheuse. Ce nouveau moule avec cadre volant a rendu la production plus efficace : un ouvrier pouvait en effet verser la pâte à papier dans le moule tandis qu'un autre couchait la pâte sur une surface en feutre. Pendant ce temps, le premier ouvrier pouvait remplir un deuxième moule avec de la pâte à papier.

Les fabricants de papier de Fabriano, en quittant cette ville et en fondant leur propre usine, ont introduit cette technique de fabrication dans le reste de l'Europe. Cette technique ainsi que l'invention de la presse au XVe siècle jouèrent un rôle essentiel dans la diffusion de la pensée. Je pourrais parler encore longuement de l'histoire de la fabrication du papier, mais cela serait uniquement du point de vue européen, et je tiens aujourd'hui à me concentrer sur cette invention chinoise qui a été si parfaitement transférée en Occident.

### Exposé 1

**Christiaan J.A. Jörg, Leiden/Pays-Bas, « *Exportations chinoises de porcelaine: une passerelle entre l'Orient et l'Occident* »**

Il existe en Chine une longue tradition de fabrication de céramiques pour l'exportation. Les porcelaines bleu et blanc de Jingdezhen dans la province du Jiangxi sont des exemples bien connus de même que les céladons verts produits dans les fours de Longquan, dans la province du Zhejiang. Depuis la dynastie Yuan (1279-1368), les céramiques chinoises sont exportées en Asie du Sud-est, en Inde, en Perse, au Moyen Orient, au Japon et sur la côte est de l'Afrique.



Céladon vert de Longquan

L'Europe s'ajoute à cette liste au XVIe siècle, lorsque les Portugais commencèrent leurs échanges commerciaux avec l'Asie. Les consommateurs pouvaient alors à leur tour acheter des pièces en stock ou commander des formes ou des décors particuliers. Petit à petit, la production de biens d'exportation se fit à grande échelle et des types spécifiques comme les

porcelaines « de la Compagnie des Indes orientales » furent développées dans des fours spéciaux, pour répondre simultanément aux demandes de plusieurs marchés.

Vers 1600, les Portugais perdirent leur monopole européen du commerce avec l'Asie et furent contraints d'affronter la concurrence hollandaise et anglaise. La Compagnie néerlandaise des Indes orientales (ou VOC) expédiait notamment d'énormes quantités de porcelaine. Bientôt, des objets fabriqués dans ce nouveau matériau inconnu provenant de la très lointaine Chine devinrent des éléments exotiques de décoration intérieure très appréciés par les bourgeois néerlandais.

Au cours du XVIIe et du XVIIIe siècle, les modes dans les intérieurs européens changent considérablement, tout comme les habitudes alimentaires et de consommation d'alcool. Les formes et les décorations des porcelaines chinoises exportées en Occident ont ainsi changé pour s'adapter à la demande. Les différences entre les porcelaines destinées à un usage quotidien en Occident, provenant de stocks, et les pièces spécialement commandées devinrent de plus en plus importantes, comme en témoignent les épaves de navires ayant transporté des porcelaines dites « de la Compagnie des Indes orientales ».

Grâce à ce commerce de la porcelaine, les éléments visuels chinois furent largement diffusés en Europe et influencèrent profondément les styles décoratifs et architecturaux européens. Ces chinoiseries furent très en vogue dans les pays occidentaux à la fin du XVIIe siècle et dans la majeure partie du XVIIIe siècle, créant ainsi une image romantique mais idéalisée de la Chine. Sur un autre plan intellectuel, l'impact des objets chinois importés prépara l'Occident à accepter les réalités de cultures non occidentales.

Parallèlement, en Orient, les Chinois furent intrigués par les habitudes et les objets occidentaux. L'ancien palais d'été de l'empereur Qianlong à Pékin, conçu dans un style très rococo, est un des exemples caractéristiques, et tous les empereurs de la dynastie Qing étaient d'avidés collectionneurs d'objets rares européens, d'instruments et même d'animaux, offerts en cadeaux par les compagnies et ambassades occidentales.

Cet exposé vise à donner une esquisse de l'interaction entre l'Orient et l'Occident à travers le commerce de la porcelaine, en étudiant comment les exportations de porcelaine sont devenues un moyen important d'échanges culturels à l'aube de la mondialisation.

## **Introduction 2: Giuliana Ericani (Présidente ICFA)**

### **Exposé 2**

**Robert Bickers, Bristol/ Angleterre, « *Des histoires en mouvement : statues et monuments dans le port de traité de Shanghai, de 1860 à 1945* ».**

À partir des années 1860, plusieurs monuments furent érigés sur le Bund de Shanghai, ou à proximité. Ils ont depuis presque tous disparu. Ils furent presque tous supprimés lors de la Guerre en Asie et dans le Pacifique, ou peu de temps après. Un seul a survécu. Ces monuments commémoraient plusieurs grandes figures britanniques, dans divers styles et avec des associations et des sens éloquentes. Le plus ancien date en réalité de 1788 et se trouvait à l'origine à Java, mais les autres monuments furent érigés pour honorer les officiels, soldats et marins britanniques, allemands ou français.

Un mémorial franco-britannique de la Première Guerre mondiale fut également érigé sur le Bund, au croisement de la concession internationale (gérée principalement par les Britanniques) et de la concession française. Ces statues et monuments étaient le lieu de convergence des cérémonies, des concours entre grandes puissances coloniales, des pèlerinages et des rassemblements nostalgiques. Ces monuments étaient des lieux de mémoire où l'on pouvait célébrer symboliquement les victoires des deux Guerres mondiales. C'étaient également des lieux associés aux activités de la vie quotidienne sur les principales artères de Shanghai, et ils devaient être gardés et protégés pour éviter toute profanation. Ces lieux étaient des sites de commémoration mais aussi des sites d'appréhension.

Cet exposé vise à étudier la façon dont les communautés expatriées/coloniales de Shanghai ont utilisé ces monuments pour s'insérer dans les circuits généraux de la culture impériale, via des pratiques de commémoration, des styles et des artistes choisis, et des cérémonies d'inauguration qui fournissaient également des occasions de s'associer aux célébrités impériales (artistiques, militaires ou membres de la royauté). La Chine n'a pas été colonisée par les grandes puissances impériales (France, Allemagne ou Grande-Bretagne) et pourtant, les ressortissants de ces pays ont cherché à attirer l'attention vers eux en construisant ces monuments de pierre.

Ces personnes sont restées à l'intersection des différentes initiatives privées, des problématiques diplomatiques ou militaires et des actions du conseil municipal de Shanghai sous contrôle étranger (dans la Concession internationale) et du conseil municipal français, même si leurs intérêts se chevauchaient parfois. Comme ces intérêts ont fixé dans la pierre les histoires que les ressortissants étrangers soutenaient ou formulaient, ils ont fixé une série d'histoires spécifiques sur le rôle des étrangers et le sort de la Chine, ainsi que leurs triomphes, tels que ces ressortissants les jugeaient en tout cas. De nouveaux détenteurs de pouvoir au sein de la ville ont apporté de nouveaux points de vue et construit de nouveaux bâtiments, en menant une guerre symbolique contre l'ordre établi.

Un des éléments récurrents de cet exposé est un autre facteur important : tous ces monuments ont été déplacés au moins une fois dans leur « carrière », le plus long voyage étant aussi celui du plus ancien monument, de Java à Shanghai. Ces monuments étaient des monuments en mouvement.



Shanghai, Le Bund c.1937

### **Introduction 3: Rainald Franz (Président ICDAD)**

#### **Exposé 3**

**Johannes Wieninger, Vienne/Autriche, « *Le musée idéal. Des cultures mondiales ou une culture mondiale sans frontières ?* »**

2010 : nous voilà déjà bien avancés dans le XXI<sup>e</sup> siècle et nous nous demandons quelle contribution les musées peuvent avoir pour apporter une certaine forme « d'harmonie » entre les cultures du monde entier.

Malgré la facilité avec laquelle nous pouvons désormais nous déplacer dans des pays très lointains et apprendre à mieux connaître leurs modes de vie et cultures in situ, et malgré la diversité des informations disponibles dans les médias, les musées demeurent la source principale et la plus directe de connaissances grâce à leur collection d'objets rapportés. La notion de « l'étranger » reste la même au fil des siècles, sa signification changeant au fil de nos interprétations : est-ce toujours un « invité dans un pays étranger » ou est-ce que l'étranger fait désormais partie de notre vie quotidienne ?

En commençant par la création de collections étrangères en Europe au XIX<sup>e</sup> siècle, j'aimerais aborder la question de ce qui constitue un musée idéal, une question constamment reformulée et redéfinie.

Le concept de cultures mondiales (et donc de pluralité) doit être repensé, en particulier dans l'optique du musée du XXI<sup>e</sup> siècle : les frontières et les limites, de quelques natures qu'elles soient, ont été inventées et définies par l'homme. Les musées doivent participer non seulement à la destruction de ces murs fictifs, mais aussi à leurs représentations en tant que relations fascinantes.

### **Introduction 4: Paloma Pastor (Présidente VERRE)**

#### **Exposé 4**

**Zhuang Xiaowei, Shanghai/Chine « *Musée du verre de Shanghai : une histoire des échanges culturels entre la Chine et l'Occident* »**

Il y a 327 ans, en 1683, l'Ashmolean Museum of Art and Archaeology ouvrait ses portes au public.

Les pays développés comptent en moyenne un musée pour 200 000 habitants. Désormais, Shanghai compte 20 millions d'habitants. La municipalité de Shanghai a donc proposé en 2005 de construire 100 musées publics. Le Musée du verre de Shanghai est l'un de ces musées.

En réponse aux changements économiques, sociaux et culturels extraordinaires qu'a connus la Chine, nous nous devons d'examiner notre propre rôle et nos objectifs. C'est-à-dire que nous devons faire du processus de construction d'un musée une entreprise intellectuelle, une expérience sociale de la réflexion, de la sensation et du comportement, et ouvrir le chemin pour une « révolution culturelle » à Shanghai.

Nous avons pour mission de construire un musée répondant aux normes internationales, en utilisant le travail pratique et l'imagination, pour stimuler cette grande ville

créative dans cette ère post-industrielle. La richesse du monde vient de la diversité culturelle, de l'expertise et de la diversification. Nous avons reconnu l'importance d'une compréhension multiculturelle et des communications, depuis les débuts de la Route de la soie. Cette réalisation est la clé de notre succès.



Shangai, Museum of Glass

Le multiculturalisme se réfère au phénomène culturel qui comprend différents développements socioculturels, en créant des échanges culturels bénéfiques aux deux parties. C'est un processus transfrontalier et interculturel.

L'architecte Tilman Thürmer, épaulé de conservateurs chinois a dirigé une équipe muséale composée de professeurs venant d'Allemagne, de France et de Chine. Ils ont travaillé ensemble, en partageant leurs créativité de différentes cultures. Ils ont résolu des problèmes communs concernant certains aspects de la description des textes, de la sélection des objets et de l'expérience esthétique, dans le respect et l'appréciation des différentes cultures.

Dans ce processus, nous encourageons tout le monde à choisir son propre point de vue technique, d'examiner ses propres idées, et d'en discuter au sein d'une équipe pour obtenir un retour d'informations de la part d'experts de différentes disciplines, de façon à améliorer la conception du musée. Les membres de cette équipe pluridisciplinaire (curateurs, arts du verre, science des matériaux, architecture ou droit) ont étudié les relations entre le verre, la peinture, la sculpture, l'architecture, la musique, l'histoire, la sociologie, l'anthropologie culturelle et la linguistique.

La valeur des recherches interdisciplinaire a été ici pleinement prise en compte. Nous avons utilisé de nouvelles perspectives dans notre scénographie, et nous espérons que celle-ci attirera un plus large public, d'une plus grande diversité culturelle. La principale attraction pour les personnes qui visitent un musée est la possibilité d'acquérir de nouvelles connaissances sur l'histoire et la culture, l'utilisation des matériaux, l'art et les technologies, ainsi que de nouvelles manières de penser les choses.

La scénographie est un examen de concept spatial, qui implique des connaissances muséales pertinentes, une expression culturelle, une éducation, des fonctions mémorielles, des

considérations esthétiques, etc. C'est un monde créé grâce à la scénographie pour que les visiteurs puissent apprendre de nouvelles choses pendant leurs loisirs.

En ce qui concerne la conception du musée, nous n'avons pas suivi le sens classique d'une « histoire complète ». Nous avons au contraire préféré cibler une partie de l'histoire du verre, en montrant les défis à surmonter, des perles de verre « œil de libellule » en Égypte aux vitraux médiévaux en passant par les verreries chinoises antiques et les sculptures en verre contemporaines.

Nous avons encouragé et cherché à instaurer une attitude positive, favorable à la curiosité et aux expériences en termes de design. En réalité, les attitudes associées à une recherche précise et à une imagination débridée sont toutes les deux présentes. Ceci fait non seulement référence aux relations avec l'histoire et la collection, mais aussi aux relations entre le public et les œuvres exposées.

Nous avons réservé un espace pour les conférences, les séminaires et formations, ainsi qu'une élégante petite bibliothèque pour encourager les gens à participer, communiquer et partager des connaissances sur le musée. Nous organiserons des échanges académiques avec des spécialistes internationaux, de façon à ce qu'ils puissent venir présenter les différentes civilisations qui reflètent la diversité culturelle de notre monde. Ceci est la responsabilité de notre musée. Plus nous transmettons, plus nous avons de chances de pouvoir créer.

Pour nous y aider, toutes sortes d'experts sont prêts à collaborer avec nous :

David Whitehouse, directeur du Musée du verre de Corning ;

Susanne Frantz, ancienne conservatrice du Musée du verre de Corning, États-Unis ;

Tina Oldknow, conservatrice du Musée du verre de Corning, États-Unis ;

Paloma Pastor, directrice de Glass, le Comité international des Musées et Collections de verre ;

Karin Rühl, directrice du Musée du verre Frauenau, Allemagne ;

Eva Maria Fahrner-Tutsek, présidente de la Fondation pour le développement culturel Alexander Tutsek-Stiftung à Munich, Allemagne ;

Timothy Close, directeur du Musée du verre de Tacoma ;

Dominic Barton, président de McKinsey & Company ;

Andrew Brewerton, principal du Plymouth College of Art ;

Nous avons besoin d'une coopération internationale pour développer un musée créatif. Pour y arriver, nous devons créer une communication et une collaboration ouvertes et pluriculturelles, et continuer à renforcer les communications et la collaboration avec le Comité professionnel du Conseil international des musées, le Musée du verre de Corning aux États-Unis, le musée du verre de Murano en Italie, le musée du verre moderne en Allemagne, le musée du verre Frauenau en Allemagne, la Fondation Alexander Tutsek-Stiftung en Allemagne, l'Université de Wolverhampton au Royaume-Uni et d'autres grands musées et grandes universités. L'ouverture nous permet de profiter de la contribution de la créativité que nous apporte la diversité culturelle.

Shanghai est une ville luxueuse et raffinée, très dynamique en comparaison à d'autres grandes villes. Ses habitants y agissent comme s'ils étaient sur scène, espérant faire bonne impression sur les autres, en s'efforçant de faire valoir leur position et leur point de vue. Ils aiment participer à des activités variées et à des discussions enrichissantes. C'est une ville très civilisée.

L'histoire de l'humanité reflète ces communications interculturelles de plus en plus importantes. Apprendre les uns des autres, partager entre différentes cultures, établir des dialogues fructueux : voilà les objectifs d'un musée. Ces objectifs fournissent un lien vers une variété de civilisations fascinantes et contribuent de façon importante à l'harmonie entre les sociétés.

L'histoire n'a pas de fin, et il n'y aura pas de fin aux échanges culturels entre la Chine et l'Occident.

**9 novembre, Session de l'après-midi**

**Présidence: Daniela Ball (Directrice, Château de Zoug)**

**Exposé 1**

**Rui Oliveira Lopes, Lisbonne/Portugal, « *Des gestes symboliques à la traduction des significations. La confluence de l'art chrétien en Chine entre le VIIe et le XIIe siècle* »**

Un monument commémorant l'introduction du christianisme en Chine dans le courant du VIIe siècle fut découvert en 1625. Selon cette « stèle nestorienne » ou monument de Xi'an, rédigée par le moine Jingjing en 781, un missionnaire du nom d'Alopen fut accepté dans la cour de l'empereur Tang Taizong, qui commanda la traduction des premiers textes chrétiens en chinois.



Stèle nestorienne de Xi'an, Xi'an, Musée Beilin

Au cours du siècle dernier, des iconographies chrétiennes ont été découvertes non seulement à Xi'an mais aussi à Dunhuang, à Turfan, en Mongolie intérieure, à Pékin et à Quanzhou dans la province du sud de Fujian. Les images de l'Église orientale de Chine visibles sur ce monument, sur les pierres tombales et les peintures sur soie découvertes dans les grottes de Mooga à Dunhuang montrent bien la fusion des sens symboliques, des styles artistiques et des traditions religieuses chinoises locales, en particulier le bouddhisme.

Dans cet exposé, j'ai l'intention de vous démontrer comment le christianisme a réussi, par son iconographie, à illustrer le véritable sens de la Jingjiao Da Qin (religion lumineuse de l'Occident) pour « traduire » les symboles et le langage religieux. Je vais me pencher sur

l'altérité de l'art chrétien en contact avec les compositions traditionnelles de l'art sacré bouddhique et les ressemblances des symboles entre le Christ et Bouddha.

Je présenterai une interprétation des décorations figurant au sommet du monument de Xi'an, qui associent une croix à des motifs de lotus et à des gardiens des traditions chinoises ancestrales, des peintures sur soie représentant ce que l'on pense être une figure chrétienne dans les grottes de Mooga à Dunhuang, et les pierres tombales du XIIIe siècle découvertes à Quanzhou (province du Fujian), qui introduisent en Chine la représentation d'anges dans l'iconographie médiévale.

## **Exposé 2**

**Giuliana Ericani, Bassano del Grappa/Italie, « *La Chine dans des 'tasses à café'. L'état des études sur les relations entre la Chine et l'Italie du XVe au XVIIIe siècle : des prémisses historiques et idéologiques à la pleine expression artistique* »**

Lorsqu'en 1961, Hugh Honour aborda le thème de la Chine vue de la perspective européenne, il lui conféra un double titre « Chinoiseries : la vision de Cathay », des phrases problématiques faisant appel à des prémisses historiques et idéologiques d'une grande complexité. Le mot « vision » résumait parfaitement la notion de distance et de représentation visionnaire d'un monde, le Cathay, qui était dans l'esprit des grands explorateurs de ce monde, mais non dans celui des grands exégètes, des Jésuites aux philosophes du XVIIe et XVIIIe siècles. La transformation de cette représentation fantasmée en une mode - les « *chinoiseries* » du XVIIIe siècle et de la fin du XIXe siècle (dans la traduction italienne de Hugh Honour, *L'arte della cineseria* ou *L'art des motifs chinois*) - lui a fait perdre son sens premier tout en transformant l'interprétation de ces images en un sujet d'importance secondaire dans le chapitre général du langage rococo. De plus, l'idée reprise par Roberto Longhi en 1947 d'une mode qui trouve son apogée dans la décoration des « tasses à café » risque de faire perdre la notion de circulation d'idées, alimentée par de nombreux écrits historiques et philosophiques. L'exploration par des spécialistes du monde entier, au cours des récentes décennies, des raisons historiques et idéologiques de cette mode a permis de vérifier les différences d'expressions artistiques en Italie.

La mode des chinoiseries a été largement diffusée en Hollande, au Danemark et en France dans le courant des XVIIe et XVIIIe siècles, et elle varie selon les emplacements géographiques, différant grandement des prémisses médiévales au rôle du mécénat et sur des aspects largement différents d'études spécialisées. La vision de la Chine du point de vue des pays occidentaux peut être synthétisée dans ses produits : la soie, la laque et la porcelaine. Au cours du Moyen Age et de la Renaissance en Occident et en Italie, les soies et les porcelaines chinoises ont joué un rôle fondamental dans l'évolution des goûts, tout comme la taille des dessins (de grands à petits, de symétriques à asymétriques).

Ce nouveau climat, exprimé par les courants de pensée anglais et allemands de Locke, Hume, Leibnitz et Burke, et les nouvelles expressions artistiques des mêmes années ont créé le cadre idéal pour le développement et la diffusion de cette mode. L'ouverture des frontières chinoises à la dynastie Ch'ing en 1644 représente le début de la propagation à grande échelle de ce courant de pensée. Par la suite, l'engouement pour ces modèles ou sujets chinois s'est propagé aux cours de France, de Saint-Petersbourg, de Pologne et, à une échelle restreinte, de Turin, Parme et Naples. Venise, ville associée depuis le Moyen Âge à des pays asiatiques pour des raisons commerciales et défensives, était habituée à ces visions exotiques.

Elle était donc la seule, parmi les pays européens, à produire des rapports sur les voyages en Chine, qui représentaient les prémisses inéluctables de la propagation de cette mode au XVIIe et XVIIIe siècle. Le caractère merveilleux et onirique des descriptions de Cathay par Marco Polo ou Odorico da Pordenone a gravé les mémoires des artistes et décorateurs vénitiens au XVIIIe siècle, de façon différente de celle de Naples, où l'influence des textes et images des Jésuites est bien plus clairement identifiable

La grande diffusion de textes décoratifs français à partir de la fin du XVIIe siècle jusqu'au début du XVIIIe siècle dérivait de ces images chinoises. Elle représente l'autre source décorative pour les fresques, les travaux en stuc, les soieries et la céramique jusqu'en 1770, créant ainsi une apparente uniformité dans les décorations. Une analyse approfondie de ces sources littéraires et écrites clarifie la complexité des expressions artistiques à Turin, Venise, Rome ou Naples. La découverte technique de la porcelaine, objet chinois par excellence, dans les années 1720, a créé un champ particulier de diffusion des décorations « chinoises » en Europe avec différentes influences entre fabricants. Vinovo, Lodi, Antonibon, Hewelke, Vezzi, Cozzi, Ferniani ou Capodimonte se sont tous librement inspirés de modèles artistiques chinois provenant de tissus ou d'imprimés.



Salon de porcelaine avec décor chinois, Museo Palazzo di Capodimonte

Cet exposé présentera les études les plus récentes concernant ce sujet très complexe, en offrant un cadre complet à la diffusion des modèles chinois dans les expressions artistiques italiennes du XVIIIe siècle, en les associant à leurs prémisses culturels fondamentaux.

### **Exposé 3**

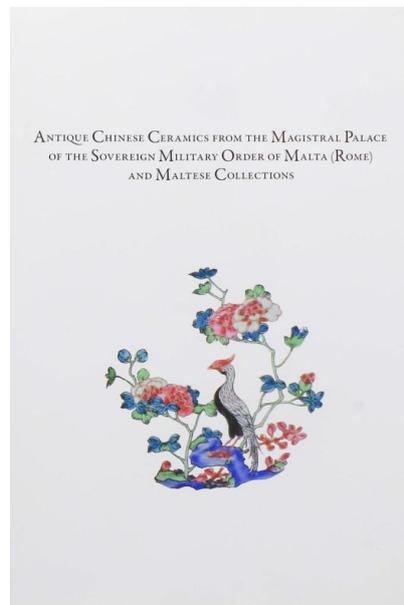
**Samantha Fabry, Malte, « Céramiques chinoises antiques du Palais magistral de l'Ordre militaire souverain de Malte (Rome) et Collections maltaises »**

La présentation suivante n'aurait pas été possible sans l'aide et le soutien amical du marquis Nicholas De Piro et de son altesse Matthew Festing, Prince et Grand Maître de l'Ordre de Malte.

Pendant des milliers d'années, Malte a été une grande place stratégique entre la Sicile et l'Afrique du Nord. C'était (et c'est toujours) une escale essentielle en Méditerranée, qui relie le reste de l'Europe et l'ouvre sur l'extérieur. D'un port à l'autre, la plupart des navires anciens

mais aussi des navires du début de la période moderne serraient les côtes de la Méditerranée. L'importance stratégique de Malte s'est accrue non seulement en raison de la présence de l'Ordre de Saint-Jean mais aussi en raison des jeux de pouvoirs politiques au sein de la Méditerranée. C'était une forteresse maritime contre les Turcs ottomans : ces îles permettaient aux flottes espagnoles de s'abriter, tout en offrant aux princes européens une zone quasiment neutre.

Les chevaliers de l'Ordre hospitalier de Saint-Jean n'étaient pas seulement des « défenseurs des frontières » : dès le XVII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle, ils avaient déjà établi à Malte une indépendance souveraine qui donnait à ces îles un poids politique comparable à celui d'une principauté. En 1800, les Britanniques profitèrent de l'occasion pour utiliser la position de Malte pour étendre leur influence en Méditerranée, de Gibraltar à Minorque en passant par Malte et l'Égypte. Le principal intérêt était d'accroître les possibilités d'importation et d'exportation et de consolider l'Empire britannique. La présence de la flotte méditerranéenne dans les îles maltaises, concentrée autour du port, engendrèrent une urbanisation industrielle favorable au commerce, qui renforça les liens entre le reste de l'Europe et d'autres pays d'Afrique ou d'Asie.



Avec la croissance de l'industrie et des échanges et le contrôle de Malte par les Britanniques après l'exil de Napoléon Bonaparte en 1798, les îles de Malte prirent (et conservent toujours) un rôle politique majeur dans les relations et le commerce européens. Ceci explique pourquoi les premiers objets en céramique chinois allaient bientôt être collectionnés par l'Ordre de Malte et les grandes familles maltaises, qui conservent encore aujourd'hui des collections de pièces très rares.

Pendant cette présentation, j'aimerais examiner plus en détail certaines de ces pièces uniques et expliquer comment elles ont fini entre les mains de l'Ordre de Malte et des familles de la noblesse maltaise.

#### **Exposé 4**

**Catherine L. Futter en collaboration avec John Twilley et Kathleen Garland, Kansas City/États-Unis, « Chinoiseries en Italie du Nord - Décorations japonisantes et imprimés**

*français sur un Gabinetto piémontais rare du XVIIIe siècle dans la collection du musée d'art Nelson-Atkins »*

Un *Gabinetto*, un petit salon rare provenant d'Italie du Nord, baroque et japonisant, avec des décors élaborés en or et argent, figure désormais dans la collection du musée d'art Nelson-Atkins et le sujet d'une récente étude d'histoire de l'art et de conservation. Ce *Gabinetto* très intime est composé de 34 panneaux avec des paysages de style asiatique, des pavillons, des pagodes, des parades, des personnages, des oiseaux et des papillons peints en or et argent sur fond rouge vermillon imitant la laque chinoise ou japonaise, et de 23 panneaux étroits avec des oiseaux, des fleurs et des papillons de nuit, peints en rose, vert, bleu et jaune sur fond noir.

Tous ces panneaux sont encadrés de boiseries peintes d'un bleu-vert grisonnant avec des moulures dorées en bois et des appliques décoratifs rococos dorés au-dessus des grands panneaux rouges et des deux ouvertures principales. Durant ces six dernières années, une équipe composée d'historiens de l'art, de conservateurs et de scientifiques spécialisés dans la conservation ont entrepris des travaux de recherche sur la provenance, l'emplacement d'origine, les dessins préparatoires, la composition des matériaux et l'aspect d'origine de ce *Gabinetto*.

Ces recherches ont permis de retrouver la pièce du XVIIIe siècle où ce cabinet avait été installé, dans une villa près des résidences royales de la banlieue de Grugliasco, avec ses plafonds en stuc d'époque. Les dessins préparatoires des décorations en chinoiserie ont également été identifiés, en plus de la source originale de ces dessins et de la majeure partie des décors de cette pièce, dans « Le Livre de desseins chinois, tirés d'après des originaux de Perse, des Indes, de la Chine et du Japon », par Jean-Antoine Fraise, publié pour la première fois en 1735. Cet article étudiera plus en détail la provenance de cette pièce et son association avec une famille aristocrate du Piémont, les documents et dessins originaux du Museo Civico de Turin, la transformation et l'adaptation du Livre de desseins chinois, le décor XVIIIe de la pièce, l'identification du plafond en stuc d'époque et l'analyse technique des panneaux japonisants. Cet article mettra également ce *Gabinetto* en contexte avec d'autres *gabinetti* ayant survécu à Turin et discutera des travaux de Pietro Massa, l'artiste le plus célèbre en termes de décorations japonisantes à Turin, en lien avec le *Gabinetto* du musée Nelson-Atkins



Le *Gabinetto* piémontais dans les collections du Nelson-Atkins Museum of Art.

## Exposé 5

### **Paloma Pastor, Ségovie/Espagne et Milan Hlaves, Prague/République Tchèque, « Une courte introduction au verre avec motifs chinois en Europe. XVIIIe et XIXe siècles »**

Ceci est une courte introduction à l'étude d'objets en verre européens du XVIIIe et XIXe siècles inspirés par les arts chinois et orientaux.

La fascination exercée par le luxe, l'inatteignable, l'exotique et la nature du monde oriental sont également devenus des sujets à la mode et des sources d'inspiration dans les verreries européennes.

Cette influence est arrivée via des sources directes, comme des importations (de soie ou de porcelaine, par exemple) ou via des sources indirectes (interprétations des dessins sur porcelaine contemporains en Europe).

Cette inspiration orientale ne s'est pas seulement manifestée dans les motifs décoratifs (objets émaillés ou dorés) mais aussi dans la forme et le ton de ces objets en verre, qui essayaient de copier l'aspect opaque blanc, noir, bleu ou rouge de la porcelaine.

Les verreries les plus célèbres en Angleterre, comme celle de Bristol (1760-1780), ou les verreries de Bohême comme Ignaz Preissler (1676-1741) ou Jirikovo Údoli (Georgenthal, 1827-1830), ou les verreries d'Espagne, comme la manufacture royale d'Espagne, pour ne citer que quelques exemples ont toutes reflété dans leur production des influences artistiques chinoises.



Ignaz Preissler, pot à thé, Liechtenstein, The Princely Collections

## Exposé 6

### **Foo Su Ling, Singapour «Création hybride et Influences Coloniales: l'étude des carreaux décoratifs européens dans la Baba House »**

Cette conférence a pour but d'examiner les interactions entre l'Orient et l'Occident dans le domaine des arts et de l'architecture de ces deux régions du monde. Il existe deux

zones à la National University of Singapore (NUS), connue aussi sous le nom de Baba House située 157 Neil Road, doté de carrelage qui sont les exemples mêmes de création hybride dans la décoration intérieure avec des interactions tant avec la Chine qu'avec l'Europe. Le premier exemple concerne l'extension d'un mur du puits d'aération du hall de famille. Cet ensemble mesure 103 cm de haut par 390 cm de large et avance de 34 cm du mur. Le second, de 67 cm de haut par 120 cm de large est un patchwork rectangulaire de carreaux placé au-dessous d'un bas-relief. Tous les deux sont distincts dans les variations de la décoration chinoise caractérisant cette maison.



Baba House

Cette dernière était la propriété d'une famille chinoise « Peranakan », dont l'ancêtre s'appelle Wee Bin, un immigré de la Province de Fujian, installé à Singapour au début du XIXe siècle. Construite autour de 1895, la maison a changé de mains à plusieurs reprises avant d'être acquise par la famille Wee en 1910. Située dans le secteur protégé de Blair Plain, au bord du Chinatown de Singapour, c'est une construction caractéristique des bâtiments de brique et de plâtre édifiés à la fin du XIXe siècle. De fait, c'est une « rowhouse », ou maison de commerce avec une façade étroite. 157 Neil Road possédait deux étages, un troisième a été ajouté, sans doute vers 1910 au moment de son acquisition par la famille Wee.



Baba House, Singapore, Salle de réception

In 2006, la NUS acquiert cette maison. Madame Agnes Tan en mémoire de son père Tun Tan Cheng Lock (1883-1960), un important homme d'affaires chinois Peranakan leader de sa communauté, a réuni des fonds pour son achat et sa restauration. Le projet de restauration a été piloté par le NUS Museum en partenariat avec le Département d'Architecture de la NUS et de l'Autorité Urbaine de Reconstruction (« the Urban Redevelopment Authority ») dans le but de recréer l'ambiance des années 1928. La restauration a pris en compte, autant que possible, l'intention architecturale des origines, la décoration, les matériaux traditionnels et le mobilier de la famille Wee. Des conservateurs, des archéologues, des architectes et des historiens de l'art ont participé aux recherches entreprises avant la restauration de la Baba House. 157 Neil Road prit le nom de « Baba House NUS » ; elle ouvrit ses portes, en tant que Monument Historique, en septembre 2008.

Les 1er et 2e étages sont dédiés à la culture Peranakan durant la première partie du XXe siècle. C'est aussi un lieu éducatif, offrant des possibilités de recherche pour la conservation et l'étude des traditions architecturales tropicales. Le 3e étage est réservé aux expositions temporaires permettant aux universitaires et historiens d'art de présenter leurs points de vue sur l'évolution de la communauté chinoise Peranakan, sa culture, les interactions entre Orient et Occident et les développements urbains.



Baba House, Singapour. Les bas-reliefs en plâtre, au-dessus de la fenêtre droite montrent un album avec les caractères dan gui ; ils font référence à l'Osmanthus, symbole de la prospérité. Au-dessus de la fenêtre gauche, les caractères zi jing font référence au Bauhinia, symbole de l'harmonie entre enfants nés de mêmes parents.

La maison comporte un riche décor constitué d'éléments en plâtre, en bois et en céramique se rapportant à des textes de la littérature chinoise sur la religion et l'art. Les calligraphies

Cette importante décoration met à l'honneur l'héritage Péranakan de cette famille. L'émigration chinoise est un phénomène historique; jusqu'au milieu du XIXe siècle, elle était

masculine. Un petit nombre s'est installé à Singapour et en Malaisie et se sont mariés avec des femmes issues de ces régions d'adoption. Leurs enfants ont la double culture, mais la langue parlée est principalement malaise avec des expressions Hokkien (un dialecte chinois) ; l'acculturation de la communauté se retrouve dans l'habillement des femmes, l'emploi de certaines épices dans la cuisine. En revanche, les rites religieux restent ceux du père.

Au **dernier tiers du XIXe siècle**, la culture européenne a commencé à prendre racine dans certains segments de la communauté locale. De 1819 à 1965, Singapour était d'abord un port de commerce anglais puis une colonie britannique. Les Chinois Peranakan ont dominé le milieu des affaires et servis d'intermédiaire entre l'administration britannique et la communauté chinoise immigrée. L'interaction avec le milieu anglais influence le goût des Chinois Peranakan ; ils adoptent les aspects de cette culture dans leur vie quotidienne. Le décor carrelé du puits d'aération de la Baba House en est un exemple. Ce type de décor était à la mode aux XIXe et XXe siècles.

Avec l'industrialisation, la fabrication en série des carreaux permettait de répondre à la forte demande des amateurs encourageant ainsi de nouvelles innovations et des sujets variés de la part des fabricants. Le foyer familial permettait de combiner aspect pratique et fonction décorative. Un certain nombre d'entreprises ont édité des catalogues comportant différents modèles de carreaux destinés aux cheminées et aux foyers comme des oiseaux, des animaux, des bateaux, des scènes religieuses, des contes pour enfants.

La popularité des cheminées carrelées en Grande Bretagne a retenu l'attention de la famille Wee au moment de la rénovation de la maison vers 1910. Malgré le poids de la tradition familiale chinoise, le choix s'est porté vers une cheminée de style européen. Le mur de cette extension a été utilisé pour soutenir le réseau de conduits des eaux pluviales venant du toit. Des fouilles archéologiques ont révélé l'existence de conduits désaffectés en terre cuite au-dessous du sol en marbre ainsi que des tuyaux d'écoulement dissimulés dans le mur. De tels aménagements existent au Tun Tan Cheng Lock Centre for Asian Architectural and Urban Heritage à Melaka, projet géré par le Service d'Architecture de la NUS.

L'élément de marbre dans la partie terminale de cet ajout décoratif ressemble à un manteau de cheminée. Deux bandeaux verticaux le divisent en trois parties. Les carreaux décorant ces bandeaux ont été fournis par la manufacture anglaise T. et R. Boote, Ltd. de Burslem (Staffordshire). Divers fabricants ont été sollicités pour leur conception. D'une manière générale, cette cheminée n'était pas fonctionnelle dans une maison construite en climat tropical; en conséquence, « la cheminée » n'a pas de foyer.

La disposition de tuiles sur le mur extérieur de la resserre au dessus de l'escalier principal constitue un autre centre d'intérêt pour ce papier. Avant les rénovations de 1910, cette partie aurait été un espace ouvert, comme cela existe dans d'autres maisons historiques, telles que l'Hotel Puri dans Melaka. L'ajout de la resserre est évident depuis le mur en lambris de cette petite pièce ; Si la resserre avait fait partie du plan d'origine, il semble peu probable que l'architecte aurait fait l'effort d'inclure un lambris décoratif dans cet endroit étroit et obscur.

Concernant le thème principalement floral : deux carreaux semblables sur la seconde rangée à partir du sommet, et cinq sur la troisième rangée, modèle qui n'est pas très perceptible. Les couleurs ne sont pas choisies dans une palette particulière et la disposition répétitive renforce le décor. Si on prend en compte les dessins de carreaux dans les maisons européennes, cette disposition constitue une anomalie. Toutefois, si on examine les divers matériaux culturels de la Communauté Peranakan chinoise, une similitude commence à faire surface. Les Chinois Peranakans ont une préférence pour des décors richement ornés dans une palette de couleurs vives et contrastées. Le sujet est souvent le phénix ou divers types d'oiseaux dans un décor floral et végétal.

De tels décors évidents sur les porcelaines s'étendent aussi à d'autres supports tels que les moulures, les vêtements ou le mobilier. En juxtaposant le décor du mur et les matériaux traditionnels de la Communauté, ce méli-mélo de carreaux de couleurs variées et de décors disparates devient compréhensible dans le contexte de l'esthétique Peranakan de cette époque. Les aspects Chinois et européens se réunissent dans un intéressant mélange d'éléments décoratifs dans cette maison du patrimoine de Singapour. Tandis que les influences de ces deux cultures dominantes peuvent être distinguées, c'est aussi un site exemplaire pour l'étude de ce que permettent les échanges interculturels non seulement dans l'adoption d'idées nouvelles mais aussi dans l'adaptation aux goûts et aux situations locales.

### **Exposé 7**

**Gianluca Kannès, Turin/Italie, « *La résidence de l'empereur Bao Dai à Dalat au Vietnam* »**

La résidence construite par Bao Dai (1913-1997), treizième et dernier empereur de la dynastie Nguyen, entre 1933 et 1938 à Dalat est un exemple singulier de conservation d'un décor d'époque homogène datant de la fin du fonctionnalisme français. C'est également un témoignage historique des efforts réalisés pour partager ce style dans la région indochinoise.

Ce bâtiment est désormais ouvert au public comme résidence-musée. Son personnel, ainsi que certaines publications vietnamiennes, ont commencé récemment à attribuer ses plans à Le Corbusier, de façon pourtant peu vraisemblable.

Cette résidence d'été appelée Dalat a été construite au début du XXe siècle sur un plateau à 1500 mètres d'altitude. Le célèbre architecte français Ernest Hébrard a participé à sa construction.

Grâce à un microclimat favorable, Dalat était à l'époque la résidence où l'élite européenne venait se réfugier pour échapper au climat torride de Saigon pendant la période estivale. Dans les années 1930, on envisagea de transformer la ville en capitale fédérale de toute l'Indochine, comme cela avait déjà été fait ailleurs pour Canberra ou New Delhi.

Par conséquent, l'empereur, qui était monté sur le trône d'Annam en 1925 et qui a régné sous protection française jusqu'en 1955, avait choisi de donner à son siège des caractéristiques architecturales. Cette résidence d'été appelée Dalat a été construite au début du

XXe siècle sur un plateau à 1500 mètres d'altitude. Le célèbre architecte français Ernest Hébrard a participé à sa construction.

Grâce à un microclimat favorable, Dalat était à l'époque la résidence où l'élite européenne venait se réfugier pour échapper au climat torride de Saigon pendant la période estivale. Dans les années 1930, on envisagea de transformer la ville en capitale fédérale de toute l'Indochine, comme cela avait déjà été fait ailleurs pour Canberra ou New Dehli.

Par conséquent, l'empereur, qui était monté sur le trône d'Annam en 1925 et qui a régné sous protection française jusqu'en 1955, avait choisi de donner à son siège des caractéristiques architecturales très contemporaines.

L'empereur avait reçu une éducation européenne : il avait en effet étudié en France et retournait régulièrement à Paris. Il fit construire plusieurs résidences au Vietnam. Celle de Dalat, construite pour les réunions officielles avec les diplomates étrangers, est la plus ambitieuse de toutes.

L'attribution des plans à Le Corbusier montre à quel point les études sur l'architecture moderne de la période coloniale sont mal connues au Vietnam.

La première fois que je me suis rendu dans cette résidence, il y a deux ans, la direction ne savait pas exactement qui était son architecte. Les légendes mentionnaient des plans d'un « architecte français » exécutés par l'ingénieur de la famille royale Ton That Huong et par des ouvriers locaux, sous la supervision de Huyn Tan Phat et Vo Dinh Dung. Mais les ouvriers locaux ont sûrement travaillé en suivant les conseils d'un architecte occidental très avisé, comme le laissent penser certains détails « à la page » du mobilier. L'agencement global des espaces est particulièrement révélateur, et évoque distinctement le style Bauhaus : en effet, les intérieurs sont conçus davantage comme des volumes interconnectés que comme des pièces séparées.

Sur les photos ci-jointes, remarquez à quel point l'intérêt de ce bâtiment ne provient pas seulement de chaque pièce individuelle mais surtout de l'impression générale que lui confère l'homogénéité du design.



Résidence de l'empereur Bao Dai à Dalat au Vietnam, vue extérieure

Comme l'indique « *Le Vietnam à travers l'architecture coloniale* », Paris 1999, d'A. Le Brusq, le plan du bâtiment est l'œuvre de Paul Veysseyre, ancien étudiant de l'École des Beaux Arts de Paris, qui avait autrefois travaillé en Chine. Il est bien connu comme étant l'un des fervents apôtres du style Art déco de Shanghai : à ce titre, il a d'ailleurs construit entre autres bâtiments le célèbre Cercle sportif français, en collaboration avec Alexandre Léonard (1922-1925). Le mobilier et la décoration intérieure (tout date plus ou moins des années 30 et ont été laissés tels quels au départ de l'empereur) sont l'œuvre de Paul Foinet, qui a travaillé avec Veysseyre sur d'autres projets à Saigon et Hanoï.



Résidence de l'empereur Bao Dai à Dalat au Vietnam, un salon

La résidence de l'empereur à Dalat n'a pas vraiment été étudiée jusqu'à maintenant : même Le Brusq se restreint à quelques notes très sommaires. Comme le montre également les attributions assez vagues qui circulent toujours au Vietnam, ce bâtiment mérite une analyse plus détaillée.

Au vu de mes connaissances sur l'Indochine, je pourrais également élargir le sujet à d'autres exemples d'interaction entre l'avant-garde européenne et l'architecture locale au début du XXe siècle.