

## De la Chine à la chinoiserie. Échanges culturels entre la Chine, l'Europe et les Pays-Bas méridionaux (XVIIe-XVIIIe siècles)

Jacques Marx

---

### Citer ce document / Cite this document :

Marx Jacques. De la Chine à la chinoiserie. Échanges culturels entre la Chine, l'Europe et les Pays-Bas méridionaux (XVIIe-XVIIIe siècles). In: Revue belge de philologie et d'histoire, tome 85, fasc. 3-4, 2007. Histoire medievale, moderne et contemporaine - Middeleeuwse. moderne en hedendaagse geschiedenis. pp. 735-779;

doi : <https://doi.org/10.3406/rbph.2007.5101>

[https://www.persee.fr/doc/rbph\\_0035-0818\\_2007\\_num\\_85\\_3\\_5101](https://www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_2007_num_85_3_5101)

---

Fichier pdf généré le 17/04/2018

# De la Chine à la chinoiserie. Échanges culturels entre la Chine, l'Europe et les Pays-Bas méridionaux (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)

Jacques MARX  
*Université Libre de Bruxelles*

## Revalorisation d'une catégorie esthétique

Au sens strict du terme, par chinoiserie, il faut entendre un style européen de décoration, dont l'origine et le développement s'inscrivent dans toute une problématique d'échanges artistiques entre des civilisations très éloignées l'une de l'autre, et fondamentalement différentes dans leur perception du monde, mais qui ne s'en sont pas moins rencontrées avec un certain bonheur aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles.

Le terme lui-même n'est apparu dans la langue française que vers 1845, avec une connotation nettement péjorative, qui a longtemps perduré. À l'article « Chinoiserie » de son célèbre dictionnaire, Littré distingue les deux emplois du mot, au sens propre (« petits objets venant de la Chine ou dans le goût chinois ») et figuré : « Par plaisanterie, action, parole de Chinois ». Mais c'est surtout dans le *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle* de Pierre Larousse que la péjoration attachée au concept prend consistance, puisque, opérant la même distinction que son prédécesseur, l'ouvrage propose lui aussi deux acceptions : « construction mesquine et surchargée de détails de mauvais goût »; ou encore, « action ou parole de Chinois, bizarrerie, extravagance ». La partie encyclopédique de l'article explique par ailleurs que l'usage du terme ne saurait se limiter à des objets de petite dimension, le véritable critère d'identification résidant plutôt dans « la bizarrerie ». Il est ensuite fait référence aux collections chinoises du Louvre, à ses porcelaines, ses céramiques, ses potiches, ses ivoires sculptés. Puis, l'article évoque le commerce de la chinoiserie, mentionne certains sujets, certains thèmes, comme les magots, et les « personnages ventripotents chevauchant des animaux chimériques », avant d'attribuer la pénétration de la chinoiserie en Occident à la curiosité provoquée par les descriptions des relations de voyage, comme l'*Histoire de l'expédition chrétienne au royaume de la Chine, entreprise par les pères de la Compagnie de Jésus...* tirée des *Mémoires* du Père Matthieu Ricci (Lyon, H. Cardon, 1616)<sup>(1)</sup> du jésuite Nicolas Trigault (1577-1628), traduite sur l'original latin de 1615.

(1) *De Christiana Expeditione apud Sinas... Auctore P. Nicolao Trigautio Belga ex eadem Societate*, Augustæ Vind., apud Christoph. Mangium, 1615 (rééd. M. RICCI et N. TRIGAULT, *Histoire de l'expédition chrétienne au royaume de la Chine, 1582-1610*, Paris, Desclée de Brouwer, 1978 [Coll. Christus. Textes, 45]). Nicolas Trigault, né à Douai en 1577, mort à

Ce sont des récits de ce genre qui auraient inspiré la passion des chinoiseries, dont le dictionnaire donne un exemple particulièrement suggestif – en l'occurrence le château de la Favorite construit (1710-1712) à Ludwigsburg de 1713 à 1723 – avant de conclure sur un mode on ne peut plus dépréciatif : « Jamais la folie du bibelot, la fièvre des potiches, la manie des joujoux n'ont pris de telles proportions. Ce luxe baroque, cette profusion de cristaux, de faïences, de petits miroirs, de statuettes, ces peintures sur verre, tout cet étrange mobilier semble avoir appartenu à une personne frappée d'aliénation mentale».

C'est un fait que les historiens d'art spécialisés dans l'histoire du mobilier français ont plus d'une fois mis l'accent sur la fantaisie débridée d'une formule stylistique identifiée avec l'exotisme de paccotille<sup>(2)</sup>. Les uns ont regretté qu'il fut un temps où seuls les objets chinois étaient jugés dignes d'imitation par les artistes français; les autres, comme Henry Havard, dénoncé dans certains de ces objets une recherche de l'étrange et de l'inédit que ne justifiait nullement la logique de leur ornementation. Tout en s'inquiétant de « l'invasion » des produits extra-occidentaux dans l'Europe du XVIII<sup>e</sup> siècle, Havard admettait pourtant que l'importation chinoise se trouvait à l'origine de ce qu'il appelle « un de nos styles les plus originaux »<sup>(3)</sup>.

Cette opinion doit être aujourd'hui nuancée, comme l'a montré Georges Brunel, qui juge pendante la question de savoir si la chinoiserie forme réellement un style autonome, ou simplement un rassemblement de thèmes et de motifs<sup>(4)</sup>. Certes, l'influence de la Chine s'est rencontrée, presque miraculeusement, avec les grandes tendances du goût régnant entre 1720-1770: c'est-à-dire la confusion des figures et de l'ornement; les effets de surface (dus à la découverte de matières nouvelles comme la porcelaine et la laque); l'imbrication des formes. Toutefois, bien qu'omniprésente dans de nombreuses décorations intérieures, elle n'a jamais envahi des bâtiments entiers, et s'est généralement cantonnée plutôt dans des zones périphériques

Nanjing en 1628, contribua beaucoup, lors de la tournée de propagande qu'il effectua dans les principales cours de l'Europe en 1616, à faire connaître la mission de Chine, pour laquelle il rassembla des fonds, mais aussi des œuvres d'art et des objets précieux destinés à la promotion de l'entreprise. Voir Carlos SOMMERVOGEL (S. J.), *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, Bruxelles, Scheppens-Paris, A. Picard, t. 8, 1898, col. 238-244; Louis PFISTER (S. J.), *Notices biographiques et bibliographiques sur les jésuites de l'ancienne mission de Chine (1552-1773)*, Chang-hai, Missions catholiques, 1932-1934 (Variétés sinologiques, 59-60, vol. 1, n° 32), p. 111-120; Henri CORDIER, *Bibliotheca sinica. Dictionnaire bibliographique des ouvrages relatifs à l'Empire chinois*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Guilmoto, 1904-1908, vol. 1, col. 344-346 et 534-535; la notice de E. Lamalle (S. J.) dans la *Biographie nationale*, Bruxelles, E. Bruylant, t. 25 (1930-1932), col. 641-648 ; et, du même, « La propagande du Père Nicolas Trigault en faveur des missions de Chine », dans *Archivum historicum Societatis Jesu*, t. 9, 1940, p. 49-10.

(2) Émile MOLINIER, *Le Mobilier royal français aux XVI<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Goupil et C<sup>ie</sup>, 1902, p. 25 ; P. GÉLIS-DIDOT, *La Peinture décorative en France du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Ch. Schmid, s.d. (non paginé).

(3) Henry HAVARD, *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIII<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours*, Paris, M. Quantin, s.d., vol. 1, art. « Chine (Chinoiserie) », p. 806-807.

(4) Georges BRUNEL, « Chinoiserie : de l'inspiration au style », dans *Pagodes et dragons. Exotisme et fantaisie dans l'Europe rococo, 1720-1770. Musée Cernuschi, 24 février-17 juin 2007*, Paris, 2007, p. 11-16.

ou de loisirs, affranchies de règles de convenance trop contraignantes: cabinets chinois, « folies » ou fabriques de jardins. Néanmoins, si son règne, particulièrement brillant entre 1700 et 1740, s'est limité aux arts mineurs, il n'en reste pas moins vrai que la chinoiserie apparaît bien comme une catégorie thématique et stylistique fondamentale du programme ornemental de l'âge classique et baroque (au même titre que la « rocaille » ou « l'arabesque »), comme l'ont montré plusieurs grandes expositions organisées en Europe <sup>(5)</sup>, et comme on le voit dans les travaux de Martin Eidelberg sur Watteau <sup>(6)</sup>, ainsi que d'Alain Gruber et de Bruno Pons sur l'évolution de l'esthétique baroque <sup>(7)</sup>. Côté chinois, l'apport vivifiant de la chinoiserie à l'esthétique baroque n'est évidemment pas passé inaperçu: Meng Hua, par exemple, éminente spécialiste, à l'Université de Beijing, de la diffusion et de la réception de la culture chinoise en France au XVIII<sup>e</sup> siècle, met elle aussi en évidence le rôle joué par l'esthétique chinoise dans la prise de conscience occidentale d'une nouvelle forme de beauté, fondée sur l'irrégularité <sup>(8)</sup>.

*Stricto sensu*, la chinoiserie est une pure création occidentale, mais qui n'en trouve pas moins son inspiration dans un inventaire de l'altérité: le monde de la chinoiserie sera avant tout une sorte de catalogue de « singularités » organisant un univers alternatif par rapport au monde connu de l'Occident. La dynamique même de l'interaction entre l'Europe et l'Extrême-Orient a sans doute joué ici un rôle décisif <sup>(9)</sup>.

Dans un premier temps, la perception même de la Chine s'est inscrite dans une fausse image de l'Asie, résultant de la méconnaissance qu'on avait de cette région du monde: longtemps caractérisée par son isolement et sa fermeture à l'étranger, la Chine ancienne a pendant des siècles constitué un espace géographique et culturel inconnu, que n'avaient parcouru que de rares voyageurs, d'autant plus enclins à fantasmer à son sujet que peu de gens pouvaient les contredire. Les descriptions des voyageurs revenant de leur périple dans le Céleste Empire <sup>(10)</sup> – et surtout les illustrations dont elles

(5) *Europäische Rokoko, Kunst und Kultur des 18 Jahrhunderts*, Munich, Residence, 15 juin-15 sept. 1958 ; *China und Europa*, Berlin, 1973 ; *China-Delft-Europa : Chinoiserie*, Delft, Het Prinsenhof, 5 juin-15 août 1976 ; *China Mode*, Vienne, 1979 ; *Chinoiserie. Der Einfluss Chinas auf die europäische Kunst, 17-19 Jahrhundert. L'influence de la Chine sur les arts en Europe, XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, Bern, Abegg Stiftung, 1984. À compléter par les travaux d'Oliver IMPEY, *Chinoiserie. The Impact of Oriental Styles on Western Art and Decoration*, London, Oxford, University Press, 1977 et Dawn JACOBSON, *Chinoiserie*, Londres, 1993.

(6) Martin EIDELBERG et S. A. GOPIN, « Watteau's chinoiseries at la Muette », dans *Gazette des Beaux-Arts*, t. 130, juillet-août 1997, 1542<sup>e</sup>-1543<sup>e</sup> livraisons (6<sup>e</sup> période, 139<sup>e</sup> année), p. 19-46.

(7) A. GRUBER, « Chinoiseries », dans A. GRUBER et B. PONS, *L'Art décoratif en Europe. Classique et Baroque*, Paris, Citadelles et Mazenod, 1992, p. 227-323.

(8) *Visions de l'Autre: Chine, France*, Beijing, Peking University Press, 2004, p. 30.

(9) Hugh HONOUR, *Chinoiserie. The Vision of Cathay*, New York, J. Murray, 1961.

(10) Voir Cl. MADROLLE, *Les premiers voyages français à la Chine. La Compagnie de la Chine, 1698-1719*, Paris, Challamel, 1901 ; TING TCHAO T'SING, *Les Descriptions de la Chine par les Français*, Paris, Geuthner, 1928 ; Albert KAMMERER, *La Découverte de la Chine par les Portugais au XVI<sup>e</sup> siècle et la cartographie des portulans*, Leiden, E. J. Brill, 1944 (T'oung Pao. Archives concernant l'histoire, les langues, la géographie, l'ethnographie et les arts de l'Asie orientale, suppl. au vol. 39); Ninette BOOTHROYD et Muriel DÉTRIE, *Le Voyage en Chine. Anthologie des voyageurs occidentaux du moyen âge à la chute de l'empire chinois*, Paris, R. Laffont, 1992.

étaient accompagnées – ont incontestablement joué ici un rôle essentiel. Avant Marco Polo, ce fut le cas du moine franciscain Jean du Plan Carpin, envoyé en Asie centrale par le pape Innocent IV auprès du successeur d'Ogödei, le grand Khan Güyük (1246-1248). Carpin composa à son retour une *Histoire des Mongols* qui constitue une mine de renseignements sur les contrées traversées: on y trouve notamment de précieuses indications sur la pratique de la divination, les augures, les sortilèges, mais aussi des affabulations sur l'existence de peuples à têtes de chien<sup>(11)</sup>.

Si le moine d'origine flamande, mais sujet français, Guillaume de Rubrouck, envoyé en ambassade entre 1253 et 1255 par le roi de France Louis IX (qui envisageait une alliance avec les Mongols contre les musulmans) s'avère, lui, un observateur plus réaliste des pratiques de la religion turquo-mongole de l'époque médiévale<sup>(12)</sup>, le célèbre *Livre des merveilles* de Marco Polo (1271) – qui n'a pas d'abord porté le titre sous lequel on le connaît habituellement, mais bien celui de *Devisement*, vieux mot français signifiant « description », dans le sens de « diversité »<sup>(13)</sup> – accumule, pour sa part, comme on sait, les récits extraordinaires, les légendes et les anecdotes merveilleuses, les vérités et les faussetés. Ainsi, une miniature de l'ouvrage montre les transactions commerciales s'effectuant à la cour du Grand Khan: outre l'échange de lingots d'or et d'argent, le manuscrit dépeint le ramassage de pierres précieuses que l'on récolte à foison à même le sol!<sup>(14)</sup> Une autre miniature représente des animaux fantastiques, en l'occurrence des dragons multicolores, qui appartiennent au bestiaire fabuleux chinois par excellence<sup>(15)</sup>.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, une autre source d'informations remarquable est le journal de voyage de Johan Nieuhoff (1618-1672), qui fut le secrétaire de l'ambassade hollandaise mise sur pied en 1655. Sa relation, traduite en français en 1665 sous le titre *L'Ambassade de la Compagnie hollandaise des Indes orientales dans la Tartarie chinoise et dans l'Empire chinois*<sup>(16)</sup> fut

(11) JEAN DE PLAN CARPIN, *Histoire des Mongols. Enquête d'un envoyé d'Innocent IV dans l'empire tartare (1245-1247)*, trad. française et présentation par Clément SCHMITT (O. F. M), Paris, Éd. franciscaines, 1961. Sur ce périple, voir Albert T'SERSTEVENS, *Les Précurseurs de Marco Polo*, Paris, Arthaud, 1959.

(12) Nous connaissons l'équipée de Rubrouck par une relation manuscrite incomplète qui ne fut publiée qu'en 1598 à Londres par Hakluyt (*Itinerarium fratris Willielmi de Rubruquis de Ordine fratrum Minorum, Galii, Anno grat. 1253 ad partes orientales*, dans *The First Volume of the Principall Navigations, Voyages, Traffiques and Discoveries of the English Nation, made in the North and Northeast Quarters of the World*). Complétée au XVII<sup>e</sup> siècle, elle sera traduite en français en 1634 et sera longtemps la seule édition française connue, jusqu'à ce que Louis de Backer retraduisse le tout d'après l'original latin (*Guillaume de Rubrouck, ambassadeur de saint Louis en Chine. Récit de son voyage, traduit de l'original latin, et annoté*, Paris, Leroux, 1877). Voir GUILLAUME DE RUBROUCK, *Voyage dans l'empire mongol*, trad. de Claude et René KAPPLER, Paris, Imprimerie nationale, 1992.

(13) Voir la préface de R. Kappler à son édition du *Devisement du monde*, Paris, Imprimerie nationale, 2004.

(14) Gianni GUADALUPI, *La Chine des merveilles*, Paris, Gründ, 2004, p. 61.

(15) *Ibid.*, p. 59

(16) Titre original : *Het Gezantschap der Neerlandttsche Oost-Indische Compagnie, aan de grooten tartarischen Cham, den tegenwoordige keizer van China*, Amsterdam, 1665. Il faut également mentionner la relation d'Olfert Dapper (1636-1689), *Gedenkwaardig Bedrijf der Nederlandse Oost-indische Maatschappij, op de kust en in het keizerreich van Taising of Sina*, Amsterdam, Van Meurs, 1670.

également très exploitée par les amateurs de chinoiseries. Le livre parut au moment où l'architecte Le Vau faisait construire à Versailles, pour Madame de Montespan, le premier Trianon, dit « Trianon de porcelaine »<sup>(17)</sup>, un bâtiment de dimensions modestes, mais qui a beaucoup frappé les esprits. À l'époque, on ne distinguait pas la faïence de la porcelaine, et l'on utilisait par exemple le terme « carreaux de Delft » pour désigner des faïences, que l'on appelait porcelaines. Au Trianon, elle régnait partout: sur certains motifs de la façade, sur les combles, les balustrades, les grands vases à anses couronnant la balustrade. Les jours de soleil, l'ensemble resplendissait, selon certains témoins, d'un éclat éblouissant. En réalité, le Trianon n'avait que peu de choses à voir avec la Chine ; et même l'effet produit par le recouvrement devait se rapprocher des *azulejos* portugais plutôt que des constructions orientales. Le concept de décoration « façon de la Chine » ou « à la chinoise » est donc flou. Mais, surtout, ce dont voulait se réclamer ce manifeste architectural, c'était d'une origine franco-chinoise fabuleuse, le pavillon étant supposé avoir répondu à un caprice d'une princesse de Chine, nommée *Belle-Gloire*, que voulut satisfaire Louis XIV en personne<sup>(18)</sup>. La rapidité d'exécution de ce bâtiment fut d'ailleurs présentée comme une preuve de sa nature féérique.

Dans un deuxième temps, l'imitation des produits importés chinois – qui sont d'ailleurs restés longtemps rarissimes, et donc réservés à une élite extrêmement restreinte – a stimulé de nouvelles créations. Ce serait la vue des innombrables objets – meubles, porcelaines, étoffes de *lachine* et du Japon – qui aurait, en particulier, déterminé l'avènement du rococo français en lui livrant un répertoire abondant de formes sophistiquées et dissymétriques<sup>(19)</sup>. C'était déjà l'avis des Goncourt qui, éperdus d'admiration devant certains petits tableaux de François Boucher (1703-1770) comportant des scènes chinoises, parlaient de ce « pays de caprice, adoré du XVIII<sup>e</sup> siècle, la Chine »<sup>(20)</sup>. En effet, Boucher collectionnait les objets chinois, et nombre de ses dessins s'inspirent de pièces réelles: telle gravure d'un *Botaniste chinois* s'inspire par exemple d'un type assez courant de statuette en stéatite représentant un *Dongfang Shuo*, un Immortel taoïste portant sur l'épaule une branche de pêcher avec des fruits<sup>(21)</sup>.

Malgré les progrès accomplis dans la connaissance de l'immense espace chinois depuis Marco Polo, la compréhension de la réalité socio-culturelle

(17) Voir Pierre DE NOLHAC, *Histoire du château de Versailles*, Paris, A. Marty, 1911 ; *Les Jardins de Versailles et de Trianon d'André Le Nôtre à Richard Mique*, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, 1992 (Cat. d'exposition) ; Annick HEITZMANN, « Le Trianon de porcelaine à Versailles », dans *Kangxi Empereur de Chine, 1662-1722. La Cité interdite de Versailles* (Cat. d'exposition, Paris, Réunion des musées nationaux, 2004), p. 167-175. Il fut détruit en 1687 pour faire place au Trianon de Marbre.

(18) Henri CORDIER, *La Chine en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, H. Laurens, 1910, p. 26-28.

(19) Une hypothèse qu'admet H. Bélévitch-Stankévitch, dans la préface de son étude, devenue classique, sur *Le Goût chinois en France au temps de Louis XIV*, Paris, Jouve, 1910, p. 180.

(20) Edmond et Jules DE GONCOURT, *L'Art du dix-huitième siècle*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Rapilly, 1873, vol. I, p. 245.

(21) Perrin STEIN, « Les chinoiseries de Boucher et leurs sources : l'art de l'appropriation », dans *Pagodes et dragons*, *op. cit.*, p. 86-97, ici p. 92-93 (fig. 8 et 9).

chinoise n'en est pas moins restée longtemps sommaire, confuse, et indistincte. Signe de cette confusion; le fait que l'on utilisait sans spécification précise le terme « les Indes », pour désigner aussi bien l'Inde proprement dite, que la Chine, le Japon et même l'Amérique du Sud. Le flou terminologique est total, ce qui explique que l'opéra de Rameau, *Les Indes galantes*, mette en scène des Turcs, des Incas, des Persans et des « sauvages »<sup>(22)</sup>. La référence spécifiquement « chinoise » des réalités matérielles désignées sous le nom de « chinoiserie » fait donc difficulté, étant donné que la décoration de nombreux objets classés sous cette étiquette trahit en réalité un mélange de motifs orientaux (en ce compris des éléments indiens, ou même inspirés des « turqueries ») et européens, de sorte qu'il n'a pas toujours paru inapproprié de la qualifier, plus vaguement, d'« exotique ». On ne s'étonnera donc pas, dans ces conditions, de constater que, sur un panneau de Delft du début du XVIII<sup>e</sup> siècle, composé de 78 carreaux de faïence, la déesse *Guan Yin*, trônant sur une feuille de lotus, domine aussi bien des Chinois que des nègres et des Indiens!<sup>(23)</sup>

Dans un troisième temps enfin, au couchant du XVIII<sup>e</sup> siècle, la chinoiserie entra dans une période de déclin, à mesure que les réalités chinoises devenaient des objets de connaissance, et que se développait l'investigation raisonnée des arts d'Extrême-Orient<sup>(24)</sup>.

Dans tous les cas, le questionnement ne manque pas de surgir: la catégorie esthétique « chinoiserie » ressortit-elle du plagiat ou de l'appropriation, de la fantaisie pure ou de l'hybridation? Un « métissage » interculturel est-il envisageable?

Il n'est pas possible de ne pas y songer en considérant la série de gravures exécutées d'après Antoine Watteau, qui fut amené à décorer entièrement dans le goût chinois le château de la Muette, un pavillon de chasse situé sur un coin du bois de Boulogne, qui tirait son nom du fait qu'on y changeait les équipes de chiens (« la meute »), et qui appartient à différents propriétaires, parmi lesquels Jean-Baptiste Fleuriau d'Armenonville (1661-1728), ministre du Trésor royal ; ainsi que la fille du Régent, Marie-Louise Élisabeth d'Orléans, duchesse de Berry (1695-1719). Malheureusement, ce travail n'a pas survécu, et nous ne le connaissons que par des gravures. L'unique ressource reste donc les estampes d'époque : les douze pièces gravées par François Boucher sous le titre *Diverses figures chinoises*, peintes par Watteau, tirées du cabinet de

(22) Dirk VAN DER CRUYSSSE, *Le noble désir de courir le monde. Voyages en Asie au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2002, chap. 3, p. 45-62.

(23) Madeleine JARRY, *Chinoiseries. Le rayonnement du goût chinois sur les arts décoratifs des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Fribourg, Office du Livre, 1981, fig. 1, p. 11. Les caractères spécifiques de cette figure féminine incarnant la compassion agissante d'un bodhisattva, permirent aux missionnaires de la présenter à leurs catéchumènes sous les traits de la Vierge Marie. Voir A. BROU (S. J.), « À la recherche d'une méthode. Les tâtonnements du Père Matthieu Ricci », dans *Revue d'histoire des missions*, XV, n° 2 (juin 1938), p. 228-244 ; Henri BERNARD, « L'art chrétien en Chine au temps du Père Matthieu Ricci », dans *Revue d'histoire des missions*, t. 12, 1935, p. 200-229.

(24) Cette troisième étape a plus particulièrement été étudiée par Johannes Franz HALLINGER, *Das Ende der Chinoiserie ; die Auflösung eines Phänomens der Kunst in der Zeit der Aufklärung*, Munich, Scaneg, 1996 (Beiträge zur Kunstwissenschaft, 66).

sa Majesté, au château de la Muette, titre qu'on retrouve (avec l'adjonction du mot « tartare ») en tête d'un recueil de douze autres pièces gravées par Edme Jaurat (1688-1738), auxquelles il faut encore en ajouter six, par Michel Aubert (1700-1757). Elles permettent incontestablement de se rendre compte que tout, dans l'inspiration du décorateur, n'est pas de pure invention. Certes, la chinoiserie correspondait à un effet de mode – appelée à l'époque *lachine* – qui avait commencé sous le règne de Louis XIV, pour atteindre son crescendo au tournant du siècle avec le retour des premiers bateaux français en provenance de l'Empire du Milieu. On ne peut nier, en particulier, que le programme décoratif de la Muette exploite des éléments incongrus: on y voit par exemple un musicien chinois jouant d'un instrument bien français hérité du moyen âge, la vielle. Un autre instrument de musique, posé aux pieds d'une femme, ressemble beaucoup à une cornemuse. Dans une autre représentation, un pin parasol fait plutôt songer à un pin méditerranéen; les visages sont plus européens que chinois, et les décolletés des femmes sont en contradiction avec les codes vestimentaires de la Chine. Mais on ne peut non plus ignorer une certaine volonté de « coller » à la réalité ethnographique, comme le suggèrent les titres des gravures, qui se réfèrent à une série de régions: *Femme chinoise de Kouei Tchéou*; *Habitants de la province de Hou Kouan* (act. Hebei); *Statue de la divinité Ki Mâo Sao au royaume de Mang dans le pays de Laos*, etc. L'ensemble fait incontestablement penser à une sorte d'« agenda de voyage ». De plus, bien que déformés, des noms chinois font l'objet d'une tentative de transcription désignant la profession ou le statut: dans *I Geng, docteur chinois*, « I Geng » ne désigne pas un individu, mais est une translittération de *Yisheng*, qui signifie « le docteur »; dans *Nikou, religieuse chinoise Tao*, le terme « Nikou » est une translittération pour *Nigu* (prêtre bouddhiste). Des attributs divers correspondent aux types indiqués par les titres: dans la gravure *Talagrepo ou bonze du Pégou*, la qualité de moine bouddhiste est suggérée par le bâton de pèlerin et le crâne rasé. La gravure de Michel Aubert, *La déesse Thuo Chuu sur l'île de Hainan*, ne semble pas non plus tout à fait imaginaire: le grand éventail de cérémonie correspondrait à un objet réel<sup>(25)</sup>, et reparait d'ailleurs dans une gravure illustrant une édition anglaise de l'ambassade hollandaise, où l'on reconnaît la divinité Mazu, la grande déesse des pêcheurs, sous forme d'une gigantesque statue dans son temple<sup>(26)</sup>. Si l'ethnographie de Watteau paraît souvent quelque peu « suspecte »<sup>(27)</sup>, elle n'est pas en déphasage complet avec la réalité ethnographique chinoise. Un costume d'officier tartare gravé par Edme Jaurat, semble conforme à ce que nous savons de la réalité vestimentaire de l'époque<sup>(28)</sup>. De même, son *Musicien chinois*<sup>(29)</sup>, peint vers 1710, porte

(25) M. EIDELBERG et S. A. GOPIN, *Watteau's chinoiseries*, op. cit., fig. 11, p. 24.

(26) G. GUADALUPI, *La Chine des merveilles*, op. cit., p. 129. Sur la déesse, voir Jacques PIMPANEAU, *Chine. Mythes et dieux de la religion populaire*, Arles, Éd. Ph. Picquier, 1999, p. 200-204.

(27) Paul MANTZ, « Watteau », dans *Gazette des Beaux-Arts*, 3<sup>e</sup> période, 1, 1889, p. 5-28, ici p. 22.

(28) M. EIDELBERG et S. A. GOPIN, *Watteau's chinoiseries*, op. cit., fig. 5, p. 21.

(29) Colin B. BAILEY, ed., *The Age of Watteau, Chardin and Fragonard. Masterpieces of French Genre Painting*, Yale, Yale University Press, 2003, fig. 77, p. 115.

un grand chapeau, commun chez les populations chinoises du temps, qu'on retrouve dans la gravure, d'après Boucher, servant d'enseigne au célèbre marchand Gersaint, *À la Pagode* (1740) : un cabinet de laque s'y trouve surmonté par un étrange magot qui soulève de sa tête une tenture; le motif semblant plus particulièrement inspiré des illustrations de Jan Nieuhoff<sup>(30)</sup>. Il n'en est pas moins vrai que le travail de Watteau comporte des bizarreries: dans un portrait de *Tao Kou, nonne chinoise Tao* <sup>(31)</sup>, on distingue à l'arrière-plan une construction portant un... croissant islamique! On s'aperçoit en effet que certains éléments sont inspirés du Proche-Orient plutôt que de l'Extrême-Orient, ce qui semble résulter de leur présence dans de nombreuses relations de voyages: ainsi, le récit de Simon de Vries, *Curieuse Aenmerckingen der bysonderste Oost en West-Indische verwonderens-waerdige Dingen* (Utrecht, 1682) comporte des illustrations qui seraient mieux adaptées à l'évocation du sérail, ou de l'Inde des Moguls, qu'à celle de la condition féminine en Chine.

Tout ceci n'empêche pas de constater que, dans la décoration de la Muette, l'adéquation à la réalité extrême-orientale offre une certaine crédibilité. Sans doute ne faut-il pas parler de « fantaisie », mais plutôt d'une espèce de syncrétisme. On peut par conséquent en conclure que si la chinoiserie, au XVIII<sup>e</sup> siècle fut certes une expression artistique où la part de l'imagination était prépondérante, elle n'en reposait pas moins sur une base concrète, ce qui en faisait une esthétique fondamentalement hybride. Nous savons d'ailleurs, grâce à Perrin Stein, que les relations de voyages ne sont pas seules à figurer parmi les sources des maîtres du nouveau style<sup>(32)</sup>. La série des *Scènes de la vie chinoise* de Boucher, dont l'influence a été séminale sur le répertoire global des motifs sinisants exploités en Europe, doit beaucoup au *Gengzhitu*, un album illustré publié en 1696 par Jiao Bingzhen (1689-1726), sur ordre de l'empereur Kangxi<sup>(33)</sup>: une planche gravée par Gabriel Huquier (1695-1772) d'après Boucher, *Deux femmes conduisant un enfant*, reproduit très nettement un groupe féminin occupant une des illustrations de l'ouvrage chinois<sup>(34)</sup>. Or, des ouvrages chinois étaient, à l'époque de Boucher, accessibles dans la Bibliothèque du Roi. Les créations de l'artiste semblent donc moins fantaisistes qu'on ne l'a prétendu<sup>(35)</sup>.

(30) A. GRUBER et B. PONS, *L'Art décoratif*, *op. cit.*, p. 282.

(31) M. EIDELBERG et S. A. GOPIN, *Watteau's chinoiseries*, *op. cit.*, fig. 9, p. 23.

(32) *Les chinoiseries de Boucher et leurs sources*, *op. cit.*, p. 93-94.

(33) L'empereur lui-même se chargea de composer les poèmes illustrant les scènes montrées, qui évoquent les travaux des champs, dans l'esprit des *Travaux et les jours* d'Hésiode, et ceux du tissage de la soie. Kangxi entendait montrer sa proximité avec le monde rural, sa compassion pour les difficultés des paysans, confrontés aux aléas du climat, et soumis à la fatalité de l'existence aux champs; mais il voulait aussi prodiguer des conseils d'économie domestique, montrer que la mise en valeur des terres était le plus sûr remède contre l'oisiveté. Globalement, toute cette « idéologie » agraire a une portée hautement politique : on voulait montrer la supériorité de la Chine – état bien organisé, stable, parrainant des activités exercées dans un ordre précis – sur les populations nomades. Voir *Le Gengzhitu. Le livre du riz et de la soie*, présenté par Nathalie MONNET, Paris, J.-Cl. Lattès, 2003, pl. 44, p. 65.

(34) P. STEIN, « Les chinoiseries de Boucher », *op. cit.*, fig. 12 et 13 (p. 95).

(35) La démonstration a été faite par Perrin STEIN, « Boucher's chinoiseries : some new sources », dans *The Burlington Magazine*, vol. 138, n° 1122, sept. 1996, p. 598-604.

### L'apport missionnaire: de l'adaptation à l'esthétique de l'hybridation

Ce sont surtout les missionnaires qui, dans l'histoire des relations culturelles entre la Chine et l'Europe, ont joué, à partir du XVI<sup>e</sup> siècle, un rôle moteur. Matteo Ricci (1552-1610) en particulier, le fondateur de la mission de Chine<sup>(36)</sup>, avait compris toute l'importance que revêtaient dans ce pays l'activité intellectuelle et le pouvoir des mandarins. Reçu à la cour impériale en 1601, il ne parvint pas à rencontrer l'empereur lui-même<sup>(37)</sup>, mais il reçut l'autorisation de s'installer dans un palais inhabité, et de construire une église. Armé de solides connaissances mathématiques et astronomiques, il finit par acquérir un très grand prestige. Grâce à lui, les pères jésuites réussirent à approcher de près le centre de décision politique situé à Pékin. Pour ce faire, Ricci et ses successeurs, tous savants de première force, comme Johann Adam Schall von Bell (1592-1666)<sup>(38)</sup> et Ferdinand Verbiest (1623-1688), tous deux d'origine belge<sup>(39)</sup>, exploitèrent toutes les procédures d'approche: contacts avec les lettrés et les eunuques; exploitation habile des connaissances techniques occidentales; instrumentalisation des rivalités locales. Ils finirent par occuper des postes importants, au plus haut niveau de la hiérarchie mandarinale, et devinrent en même temps des intermédiaires

(36) Sur Matteo Ricci, voir Pietro TACCHI VENTURI, ed., *Opere Storiche del P. Matteo Ricci S.I.*, Macerata, 1911-1913 ; PFISTER, *Notices biographiques*, op. cit., vol. 1, n° 9, p. 22-42 ; Henri BERNARD-MAÎTRE (S. J.), *Le Père Matthieu Ricci et la société chinoise de son temps (1552-1610)*, Tientsin, Hautes Études, 1937 ; Pasquale D'ELIA, ed., *Fonti Ricciane. Documenti originali concernenti Matteo Ricci e la storia delle prime relazioni tra l'Europa e la Cina*, Roma, La Libreria dello Stato, 1942-1949 ; George H. DUNNE (S. J.), *Generation of Giants. The Story of the Jesuits in China in the Last Decades of the Ming Dynasty*, London, Burns and Oates, 1962 ; H. BERNARD-MAÎTRE, *L'Apport scientifique du P. Matthieu Ricci à la Chine*, Tientsin, Procure de la Mission de Sienshien, 1935 ; Jonathan SPENCE, *Le Palais de mémoire de Matteo Ricci*, Paris, Payot, 1986 ; Joseph SHIH HSING-SAN, « Les étapes de l'itinéraire de Ricci en Chine », dans *Recherches de science religieuse*, 72 (n° spécial *Matteo Ricci en Chine*, 1984), p. 17-26 ; Jacques BÉSINEAU (S. J.), *Matteo Ricci serviteur du Fils du Ciel*, Paris, Desclée De Brouwer, 2003.

(37) Wanli (surnom de Shenzong, 1573-1620). Voir la notice qui le concerne dans L. Carrington GOODRICH, ed. et Chaoying FANG, ass. ed., *Dictionary of Ming Biography, 1368-1644* (The Ming Biographical History Project of the Association for Asian Studies), New York, Columbia University Press, 1976, vol. I, p. 327. On trouvera une bonne reconstitution de son existence à la Cité interdite dans Ray HUANG, *1587 : le déclin de la dynastie des Ming*, Paris, P. U. F., 1985.

(38) PFISTER, *Notices biographiques*, op. cit., vol. 1, n° 49, p. 162-182 ; Joseph DUHR (S. J.), *Un jésuite en Chine. Adam Schall, astronome et conseiller impérial (1592-1666)*, Bruxelles-Paris, Desclée de Brouwer, 1936 (Museum lessianum-Section missiologique, n° 23) ; Alfons VÄTH (S. J.), *Johann Adam Schall von Bell, S. J., Missionar in China, kaiserlicher Astronom und Ratgeber am Hofe von Peking 1592-1666*, neue Aufl., Nettetal, Steyler Verlag, 1991 (Monumenta Serica Monograph Series, 25).

(39) PFISTER, *Notices biographiques*, op. cit., vol. 1, n° 124, p. 338-362 ; R. A. BLONDEAU, *Mandarijn en astronoom. Ferdinand Verbiest, S. J. (1623-1688) aan het hof van de Chinese keizer*, Bruges, 1970 ; Henri BOSMANS, *Ferdinand Verbiest, directeur de l'Observatoire de Pékin*, Louvain, 1912 ; John WITEK, ed., *Actes du Colloque Ferdinand Verbiest (1623-1688), Jesuit, Missionary, Scientist, Engineer and Diplomat*, Nettetal, Steyler Verlag, 1994 (Monumenta Serica Monograph Series, 30).

obligés dans toutes les relations entre l'Europe et la Chine. Sur place, Ricci fut, par ailleurs, l'inspirateur et le stratège d'une politique d'adaptation, qui préfigure l'inculturation moderne<sup>(40)</sup>. Elle s'est notamment appuyée sur une investigation encyclopédique des réalités chinoises, qui s'est rencontrée d'une part avec la *Bibliothekenstrategie* des jésuites; et, d'autre part, avec la tradition locale. En effet, on n'était pas, ici, en Amérique espagnole; la culture autochtone était extrêmement raffinée; il n'était pas possible de la détruire, il fallait composer avec elle. Selon un adage du temps, il « était plus facile de blanchir un Noir que de convertir un Chinois »! Dans tout l'Extrême-Orient, les missions jésuites devront donc préférer la symbiose à l'affrontement; mais leur « accommodation » des pratiques chrétiennes aux réalités socio-culturelles chinoises allait leur causer les pires ennuis, et déclencher la fameuse « Querelle des rites »<sup>(41)</sup>.

Précisément, la relation de voyage de Ricci, dont on a déjà parlé, l'*Histoire de l'expédition chrétienne au royaume de la Chine*, inaugure toute une série de publications à vocation encyclopédique dans lesquelles l'Occident allait puiser une masse d'informations, comme ce fut le cas de la *China illustrata*<sup>(42)</sup> du jésuite Athanase Kircher (1602-1680), et des *Nouveaux mémoires sur l'état présent de la Chine* (1692) du père Louis Le Comte (1655-1728)<sup>(43)</sup>. Quant à la vaste compilation publiée sous le titre

(40) G. H. HARRIS, « The Mission of Matteo Ricci. A Case Study of an Effort at Guided Cultural Change in China in the Sixteenth Century », dans *Monumenta serica*, 25, 1966 et Yves RAGUIN, « An example of Inculturation. Matteo Ricci », dans *Lumen Vitae*, 40, 1985, p. 30-35. David E. MUNGELLO, *Curious Land : Jesuit Accommodation and the Origins of Sinology*, Stuttgart, Steiner Verlag, 1985 (Studia Leibnitiana Supplementa, 25).

(41) Sur ce sujet, la bibliographie est colossale. Outre les notices de J. BRUCKER, dans *D. T. C.*, vol. II (1905), col. 2364-2391, et d'Henri BERNARD-MAÎTRE, dans *D. H. G. E.*, vol. 12 (1953), col. 731-741, on consultera avec profit : H. CORDIER, *Bibliotheca sinica*, op. cit., vol. 1, p. 869-926, (qui mentionne déjà 310 ouvrages concernant ce sujet parus en Europe de 1639 à 1894) ; J. DAVY, « La condamnation en Sorbonne des *Nouveaux Mémoires sur la Chine* du P. Le Comte », dans *Revue des sciences religieuses*, vol. 36, 1950, p. 366-397 ; François BONTINCK, *La Lutte autour de la liturgie chinoise aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Louvain-Paris, 1962 ; Robert STREIT, *Bibliotheca Missionum. Asiatische Missionsliteratur*, t. 5 (1600-1699) et t. 7 (1700-1799), Rome, Fribourg et Vienne, Herder, 1963-1965 ; René ÉTIEMBLE, *Les Jésuites en Chine. La Querelle des rites (1552-1773)*, Paris, Julliard, 1966 ; Claire TIMMERMANS, *Entre Chine et Europe. Taoïsme et bouddhisme chinois dans les publications jésuites de l'époque moderne (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Anrtheses, s. d., p. 93-115. M<sup>lle</sup> Hannah Pan Feng Cuan a soutenu récemment à la K.U.L., une thèse sur la question (voir le *Courrier Verbiest*, n° 18, déc. 2006).

(42) *China Monumentis qua Sacris qua Profanis, Nec non variis Naturae et Artis Spectaculis, Aliarumque rerum memorabilium Argumentis illustrata...* Amstelodami, apud Joannem Janssonium, et Elizeum Weyerstraet, 1667 (H. CORDIER, *Bibliotheca sinica*, op. cit., vol. 1, p. 26; SOMMERVOGEL, *Bibliothèque*, op. cit., vol. 4, col. 1063). Trad. française : *La Chine d'Athanase Kircher de la Compagnie de Jésus, illustrée de plusieurs monuments tant sacrés que profanes et de quantité de recherches de la nature et de l'art...*, Amsterdam, J. Janssen et É. Weyerstraet, 1670.

(43) Rééd. moderne : *Un jésuite à Pékin. Nouveaux mémoires sur l'état présent de la Chine, 1687-1692*, ed. Frédérique TOUBOUL-BOUYEURE, Paris, Phébus, 1990. Sur Le Comte, voir PFISTER, *Notices biographiques*, op. cit., vol. 1, n° 172, p. 440-443.

*Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*, du père Jean-Baptiste Du Halde<sup>(44)</sup>, qui date, elle, de 1735, elle fut établie à partir de l'abondant courrier envoyé de Chine en Europe par les missionnaires sous le nom de *Lettres édifiantes et curieuses*<sup>(45)</sup>. L'ouvrage était magnifique : il comportait de splendides illustrations, où le rêve se confond avec la pastorale idyllique, et des éléments décoratifs tout à fait dans le goût de la « chinoiserie » du XVIII<sup>e</sup> siècle, que l'on retrouve dans les dessins et les estampes de Boucher et de Watteau. Il fut à l'origine de la vague de sinophilie qui déferla sur l'Europe au siècle des Lumières<sup>(46)</sup>.

Il convient de s'attarder un moment sur Athanase Kircher, une belle figure de savant et érudit jésuite aux confins de la Renaissance et de l'époque baroque. Polygraphe invétéré, esprit universel, auteur d'ouvrages sur le magnétisme, la musique, les phénomènes telluriques, il possédait des connaissances très étendues, malheureusement acquises dans un grand désordre. Il avait formé un cabinet précieux d'objets d'histoire naturelle, d'antiquités, d'instruments de physique et de mathématiques, toujours visible actuellement à Rome sous le nom de « Musée du Monde »<sup>(47)</sup>. Kircher n'avait jamais été en Chine, mais il avait ramassé et organisé tout ce que les voyageurs et les missionnaires avaient alors publié sur ce pays, en vue de constituer une encyclopédie brassant une foule d'informations tantôt réalistes, tantôt légendaires, venues de l'*Histoire naturelle* de Pline, des récits de Marco Polo et des voyageurs médiévaux qui s'étaient aventurés sur les pistes d'Asie, mêlées à des histoires vécues racontées par les missionnaires, et à la relation de toutes sortes de phénomènes étranges ou inexplicables. « Regorgeant à la fois de sagesse et de folie »<sup>(48)</sup>, le livre de Kircher, qui jouit d'une grande popularité durant tout le XVII<sup>e</sup> siècle, allait constituer pour longtemps une source d'information majeure sur la Chine. Il restera une référence pour tous ceux qui, au siècle suivant, caresseront la chimère d'un monde heureux et sagement gouverné. Ses lecteurs découvrirent, grâce notamment à de superbes planches in-folio, l'architecture « ... et les autres prodigieuses fabriques de la Chine »; la Grande Muraille, les ponts remarquables, les pagodes (terme français qui, par extension, désignait aussi, au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'idole adorée dans un

(44) L'ouvrage a fait l'objet d'une étude en profondeur, par Isabelle LANDRY-DERON, *La Preuve par la Chine. La « Description » de J.-B. Du Halde, jésuite, 1735*, Paris, Éd. de l'E.H.E.S.S., 2002.

(45) Ed. L. AIMÉ-MARTIN, Paris, A. Pilou, 1875-1877 (coll. Panthéon Littéraire).

(46) Numa BROCC, « Voyageurs français en Chine. Impressions et jugements », dans *Dix-huitième siècle*, 22 (n° spécial *Voyager, explorer*, 1990), p. 39-49, ici p. 46.

(47) Baleslaw SZCZESNIAK, « Athanasius Kircher's *China illustrata* », dans *Osiris*, t. 10, 1952, p. 385-411; J. GODWIN, *Athanasius Kircher. Un homme de la Renaissance à la quête du savoir perdu*, Paris, J.-J. Pauvert, 1980; Paula FINDLEN, ed., *Athanasius Kircher. The Last Man who knew everything*, New York-London, Routledge, 2004; Claudine POULOUIN, « Athanase Kircher (1602-1680). Apologétique et crise de l'encyclopédisme », dans *Littératures classiques*, n° 49, automne 2003 (*De la polygraphie au XVII<sup>e</sup> siècle*).

(48) R. ÉTIEMBLE, *L'Europe chinoise*, Paris, Gallimard, 1988, vol. I, p. 226.

temple)<sup>(49)</sup>, le grand canal impérial, etc... Une caractéristique spécifique de ce texte préfigure la chinoiserie; le mélange d'éléments extrême-orientaux et occidentaux: c'est ainsi qu'une planche hors-texte montre l'empereur mandchou Kangxi (1654-1722) revêtu d'un vêtement chinois, mais dans un décor architectural manifestement inspiré des palais occidentaux. Il a d'ailleurs été remarqué qu'un an après la parution de l'ouvrage, Louis XIV, ébloui par des estampes et des descriptions montrant les souverains d'Asie dans un environnement luxueux, faisait tendre les murs de son appartement de Versailles de somptueux tissus importés de la Chine<sup>(50)</sup>. Dans certains cas, l'inspiration « chinoise » est directe, immédiate: ainsi, l'estampe montrant Matteo Ricci en compagnie de son disciple chinois Xu Guangqi (Paul Siu, 1562-1633)<sup>(51)</sup> devant un autel que surmonte une représentation de la Vierge à l'Enfant, est reproduite quasi littéralement dans la décoration d'un cabinet de laque<sup>(52)</sup> allemand de 1710.

La présence, en Chine même, de missionnaires exerçant à la cour une activité d'artistes, de décorateurs et d'architectes n'a pas été sans conséquence sur la pénétration en Occident du goût chinois. On pense surtout au troisième palais-jardin, offert par l'empereur Yongzheng (1678-1735) à son fils Qianlong (1711-1799), qui deviendra le *Yuanmingyuan*, le *Jardin de la clarté parfaite*, stupéfiant exemple d'architecture sino-européenne<sup>(53)</sup>, fortement influencée par le baroque italien, les réalisations de Guarini et de Borromini; et dont les maîtres d'œuvre furent le peintre Castiglione (Lang Shining, 1688-1766)<sup>(54)</sup> et le mathématicien Michel Benoist (Jiang Youren, 1715-174).

Le premier, né à Milan, arrivé en Chine en 1715, passa plus de cinquante ans à Pékin, et fut fort apprécié de Qianlong, dont il fit de nombreux portraits.

(49) Évoquant la biographie du Bouddha dans ses *Lettres chinoises, ou correspondance philosophique, historique et critique entre un Chinois voyageur à Paris et ses correspondants à la Chine, en Moscovie, en Perse et au Japon, nouvelle éd. augmentée, par l'auteur des Lettres juives et des Lettres cabalistiques*, La Haye, 1739-1740, le marquis d'Argens déclare : « ... ce ne fut qu'à trente ans qu'étant tout à coup pénétré de la Divinité, il devint Fo, ou Pagode » (vol. 1, lettre 11, p. 83).

(50) A. GRUBER, « Chinoiseries », *op. cit.*, p. 234-35.

(51) Il fait partie, avec Li Zhizao (1565-1630), baptisé Léon en 1610, et Yang Tingyun (1557-1627), baptisé Michel en 1612, du groupe des « trois piliers de l'évangélisation ». Sur Paul Siu, voir la notice de J. C. YANG, « Hsü Kuang-ch'i », dans Arthur W. HUMMEL, ed., *Eminent Chinese of the Ch'ing Period (1644-1911)*, Washington, U. S. Government Printing Office, 1943, vol. 1, p. 316-319.

(52) Birgit SANDER, *Ein Kabinettschrank mit Chinoiserien, um 1710*, Landesmuseum Schloss Gottorf. Patrimonia Kulturstiftung der Länder, 2002.

(53) Sur ces palais, voir Michèle PIRAZZOLI-T'SERSTEVENS, « Les palais européens. Histoire et légendes », dans *Le Yuanmingyuan. Jeux d'eau et palais européens du XVII<sup>e</sup> siècle à la cour de Chine*, Paris, Éd. Recherche sur les civilisations, 1987, p. 6-10; CHE BING CHIU, *Yuanming Yuan. Le jardin de la clarté parfaite*, Grenoble, Éd. de l'imprimeur, 2000.

(54) Castiglione (PFISTER, *Notices biographiques, op. cit.*, vol. 2, n° 293, p. 635-639) fut, par excellence, un auteur de portraits, mais aussi un peintre animalier, talent qui s'est surtout exprimé dans la peinture de chevaux. Il est en effet l'auteur d'un rouleau dit « des cent coursiers », représentant une scène de combat pleine de fougue. Voir Michel et Cécile BEURDELEY, *Castiglione, peintre jésuite à la cour de Chine*, Fribourg, Office du livre, 1971; Michel CARTIER, *Giuseppe Castiglione, dit Lang Shining, 1688-1766*, Lausanne, Gouraud, 2004, p. 89.

Le second avait acquis en France des notions d'hydraulique, qui l'amènèrent à concevoir toute la machinerie des « grandes eaux » agrémentant un ensemble architectural extravagant, d'aspect européen par les façades, le jeu des colonnes et des pilastres, mais authentiquement chinois par la toiture et les décorations. Parmi d'autres travaux d'ingénierie, il imagina une horloge hydraulique, dont les heures étaient figurées par douze représentations d'animaux crachant des gerbes d'eau dans un bassin<sup>(55)</sup>. Ce type particulier de « chinoiserie », produite non plus en Occident, mais en Chine même, mériterait d'être étudiée de plus près<sup>(56)</sup>; elle n'était au fond qu'un aspect particulier de la stratégie globale d'adaptation inaugurée par le père Ricci. Le mélange hybride de réalité et de fantasme qui avait inspiré la « folie » du *Yuanmingyuan* n'a cependant jamais été transposé véritablement en Europe, où le goût chinois n'a inspiré que des constructions légères – kiosques, pagodes, pavillons – édifiées un peu partout, le plus souvent intégrées dans les jardins des propriétés princières, dont elles seront, au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'ornement obligé. Là encore, la médiation des « passeurs » culturels que furent les missionnaires a été déterminante; George R. Lœhr pense même que les pères exploitèrent sciemment l'engouement qui s'était éveillé en Europe, en y envoyant systématiquement leurs relations, leurs planches et leurs dessins<sup>(57)</sup>.

Ce fut en effet le cas de deux jésuites de la mission de Pékin, Matteo Ripa (1682-1746), et Jean-Denis Attiret (1702-1768). Le premier, Matteo Ripa, un franciscain, fut un des premiers Européens à pénétrer dans le parc impérial de Chengde. Auteur des *Vues de Jehol* (la « Résidence de montagne où l'on fuit les chaleurs »), c'est-à-dire les 36 gravures sur cuivre exécutées dans les années 1712-1714, sur commission de l'empereur Kangxi (1661-1722), il fut reçu, à son retour de Chine en septembre 1724 par le roi Georges I<sup>er</sup>, à qui il offrit une carte<sup>(58)</sup> de la Chine et de la Tartarie, en 50 feuilles, qu'il avait lui-même gravée pour l'empereur Kangxi en 1713-1719. Ripa fut agréé dans la meilleure société londonienne; ses gravures se retrouvèrent à Chiswick, dans la bibliothèque de Lord Burlington (1694-1753), qui était à l'époque le maître du bon goût en Angleterre: elles ont certainement influencé la composition de certaines des parties des jardins de Chiswick<sup>(59)</sup>. D'autre part, on a émis l'hypothèse que l'album de Ripa fut à l'origine d'une acclimatation européenne du procédé de remplissage des blancs, utilisé par les artistes

(55) PFISTER, *Notices biographiques, op. cit.*, vol. 2, n° 377, p. 815.

(56) Voir cependant René PICARD, *Les Peintres jésuites à la cour de Chine*, Grenoble, Éd. des 4 Seigneurs, 1973 ; Michel BEURDELEY, *Peintres jésuites en Chine au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Anthèse, 1996.

(57) G. LOEHR, « L'artiste Jean-Denis Attiret et l'influence exercée par sa description des jardins impériaux », dans *Actes du Colloque international de sinologie (La mission française de Pékin aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Chantilly, 1974)*, Paris, Les Belles Lettres, 1976, p. 69-83, ici, p. 75.

(58) Elle servira de base à l'édition de Jean-Baptiste d'Anville (1697-1782) pour la *Description de la Chine* de du Halde (Nicolas STANDAERT, éd., *Handbook of Christianity in China. Volume 1. 1635-1800, Handbook of Oriental Studies. Handbuch der Orientalistik. Section 4. China*, vol. 15/1, Leiden, Brill, 2001, p. 762).

(59) Basil GRAY, « Lord Burlington and Father Ripa's Chinese Engravings », dans *The British Museum Quarterly*, vol. 22, n<sup>os</sup> 1/2, 1960, p. 40-43.

chinois en vue de suggérer l'organisation des différents plans d'un paysage. On la retrouvera plus tard dans l'exécution des *Jardins chinois contenant les XI principales maisons de l'Empereur de Chine, tirées du Cabinet du roi et calquées sur les tableaux peints sur soye à Pequin* de Georges-Louis Le Rouge (1707-1793), faisant partie de la série des jardins anglo-chinois que Le Rouge fit paraître en 21 cahiers, et comprenant un total de 488 planches gravées entre 1775 et 1789. Le cinquième cahier contenait les *Jardins de l'empereur de la Chine*, un ensemble de gravures à l'eau-forte et au burin représentant justement le «Jardin de la clarté parfaite»<sup>(60)</sup>.

Le second, Jean-Denis Attiret, né à Dole, partit en février 1737 pour la Chine, où les missionnaires, désireux de capter la bienveillance de l'empereur, demandaient des artistes<sup>(61)</sup>. Formé à la peinture par son père, il s'était perfectionné à Rome, avant de se fixer à Lyon, où ses tableaux lui attirèrent quelque réputation. Entré au noviciat des Jésuites d'Avignon en 1735, il peignit en grisaille quelques scènes de la vie du Christ et fut chargé de décorer l'église S.-Louis. À Pékin, le premier tableau qu'il offrit à l'empereur représentait *L'Adoration des rois*, qui plut beaucoup au souverain. Celui-ci l'appela à travailler journellement auprès de lui, de sorte qu'il devint le peintre préféré du Fils du Ciel. Mais il ne s'adonnait qu'à l'histoire et aux portraits: on l'obligea alors à se transformer en peintre de paysages, de batailles, de fleurs. L'empereur ne voulut pas qu'il travaillât à l'huile, et le contraignit à se lancer dans la détrempe. Attiret fut obligé de prendre des leçons des peintres chinois, et d'apprendre à maîtriser l'exacte représentation des fleurs, et du feuillage des arbres, etc. Il fut contraint de peindre à l'eau, d'apprendre les rudiments d'une technique qui lui était étrangère. L'empereur, en récompense, le créa mandarin; dignité qu'il devait refuser. Et Attiret de souligner à quel point il souffrit d'être contraint à se plier à l'usage local! On estimait, selon lui, que le fait d'être admis en la présence de l'empereur, de pouvoir lui parler, était une récompense suprême, dont il devait s'estimer satisfait:

(60) Nathalie MONNET, *Chine: l'Empire du trait. Calligraphies et dessins du V<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, B. N. F., 2004, n° 120, p. 194.

(61) Sur cette belle figure de jésuite, collaborateur artistique à la cour de Pékin, et auteur de plusieurs des dessins formant la suite des *Conquêtes de l'Empereur de Chine*, voir PFISTER, *Notices biographiques*, op. cit., vol. 2, n° 356, p. 787-792; Henri BERNARD, *Le Frère Attiret au service de K'ien-Long (1735-1768). Sa première biographie, écrite par le Père Amiot, rééditée avec notes explicatives et commentaires historiques*, Shangaï, Université Aurore, 1943 (Série culturelle des hautes études de Tientsin), qui réédite la « Lettre du P. Amiot, jésuite, concernant la mort, les principales circonstances de la vie du frère Jean-Denis Attiret, de Dole, jésuite, peintre de l'empereur de Chine, mort à Pékin le 8 décembre 1768 » publiée dans le *Journal des savants* en juin 1771 p. 406-420 (reproduction intégrale, mais sans notes explicatives, par le père Ed. TERWECOREN, « Jean-Denis Attiret peintre et missionnaire. Lettre inédite du Père Amyot », dans *Collection de précis historiques. Mélanges littéraires scientifiques*, Bruxelles, J. Vandereydt, t. 7, n° 114, 15 sept. 1856, p. 437-453; n° 115, 1<sup>er</sup> oct. 1856, p. 461-477; n° 116, 15 oct. 1856, p. 485-500); ainsi que Paul PELLIOU, *Les Influences européennes sur l'art chinois au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle. Conférence faite au Musée Guimet le 20 février 1927*, Paris, Imprimerie nationale, 1948; et, plus récemment, le catalogue de l'exposition *Jean-Denis Attiret, un Dolois du XVIII<sup>e</sup> siècle à la cour de l'empereur de Chine*, Musée des Beaux-Arts de Dole, 2 mai-31 août 2004.

« Être à la chaîne d'un soleil à l'autre ; avoir à peine les dimanches et les fêtes pour prier Dieu ; ne peindre presque rien de son goût et de son génie ; avoir mille autres embarras qu'il serait trop long de vous expliquer ; tout cela me ferait bien vite reprendre le chemin de l'Europe, si je ne croyais mon pinceau utile pour le bien de la religion, et pour rendre l'empereur favorable aux missionnaires qui la prêchent, et si je ne voyais le paradis au bout de mes peines et de mes travaux »<sup>(62)</sup>.

Il ajoutait que, mis à part les portraits du frère de l'empereur, de sa femme et de quelques autres princes et princesses de sang, il n'avait presque rien peint dans le goût européen. Il avait dû oublier ce qu'il avait appris, se mettre à peindre sur soie, s'obliger aux desiderata de l'empereur. À peine avait-il terminé ses dessins que l'empereur ordonnait des changements, imposait des corrections :

« Que la correction soit bien ou mal, il en faut passer par là sans oser rien dire. Ici l'empereur sait tout, ou du moins la flatterie le lui dit fort haut, et peut-être le croit-il : toujours agit-il comme s'il en était persuadé »<sup>(63)</sup>.

Attiret est l'auteur d'une lettre célèbre, datée du 1<sup>er</sup> novembre 1743, qui allait susciter dans toute l'Europe un intérêt passionné et déterminer la vogue du jardin anglo-chinois<sup>(64)</sup>. Sa description introduisit dans l'esthétique des jardins un principe de diversité, qui avait attiré l'attention de Voltaire, acquis, suite à cette lecture, à la cause de la relativité du *Beau*<sup>(65)</sup>. Le missionnaire aurait voulu illustrer sa description, mais n'en avait pas eu le temps ; il n'est pourtant pas impossible qu'il ait malgré tout cherché à le faire en envoyant en Europe « deux livres chinois avec 40 gravures décrivant Yuen-ming-yuen et les maisons de plaisance de l'empereur bâties hors des murs de Pékin », c'est-à-dire les *Quarante vues du Yuanmingyuan* (1747) d'après des peintures de Tang Dai et Shen Yuan agrémentées de poèmes de l'empereur Qianlong ; mais qui semblent comporter des traces d'intervention occidentale, comme l'a montré Che Bing Chiu<sup>(66)</sup>.

D'autres relations jésuites encore parvinrent en Europe, dont la lettre du père Michel Benoist à M. Papillon d'Auteroche, « Sur les jardins, les palais, les occupations de l'empereur ». Benoist y rappelait ses activités et

(62) L. AIMÉ-MARTIN, ed., *Lettres édifiantes et curieuses concernant l'Asie, l'Afrique et l'Amérique...*, vol. 3, Paris, P. Daffis, 1877, p. 793.

(63) Témoignage du père HUC, *Le Christianisme en Chine, en Tartarie et au Thibet, par M. Huc, ancien missionnaire apostolique de la Chine*, Paris, Gaume, 1857-1858, vol. 4, p. 99-106.

(64) L. AIMÉ-MARTIN, ed., *Lettres édifiantes*, op. cit., p. 786-795.

(65) « Quand frère Attiret vint de Chine à Versailles, il le trouva petit et triste » (Article « Beau » des *Questions sur l'Encyclopédie*, dans *Œuvres complètes de Voltaire*, ed. MOLAND, Paris, Garnier, 1878, 17, 1, p. 559).

(66) *Yuanming Yuan. Le jardin de la clarté parfaite*, op. cit., p. 115. L'auteur vise les scènes I n° 7 (« Nuage de miséricorde pour la bénédiction universelle »), où l'on voit un cadran comportant des chiffres romains à l'arrière-plan ; ou la scène I n° 19 (« Temple de jade sous la clarté céleste ») qui comporte une ombre portée sur le pavillon octogonal au pied de la terrasse.

ses fonctions à la cour de Chine. Il décrivait les « jardins enchantés » de la résidence d'été à quelques lieues de la capitale, insistait sur le fait qu'en Chine, la vue n'est jamais fatiguée, parce qu'elle est toujours bornée à un espace qui lui est proportionné. Il parlait des canaux dont les parapets paraissent de pierre brute, des grottes, cavités artificielles qui imitent la nature, etc. <sup>(67)</sup> La philosophie du jardin, en Chine, ne correspondait pas à celle de l'Europe: pas d'allées spacieuses tracées au cordeau ou de vastes perspectives, mais un terrain de dimensions relativement modestes, compartimenté en une grande variété de scènes, avec des passages tournants donnant accès à différents points de vue indiqués par des repères – souvent un petit édifice. Ce fut la formule du jardin anglo-chinois, qui allait être codifiée par l'architecte anglais William Chambers en 1757, dans ses *Designs of Chinese Buildings, Furniture, Dresses, Machines and Utensiles, etc.*, où se trouve exposée une doctrine des jardins promouvant le principe d'une mise en scène très savante conduisant le promeneur de surprise en surprise <sup>(68)</sup>. Le maître-mot était ici un vocable d'origine japonaise, *sharawadgi*, pour désigner une esthétique illusionniste camouflant le dessein d'ensemble sous l'apparente irrégularité de dissymétries gracieuses et pittoresques <sup>(69)</sup>. Avec Chambers commença à s'implanter dans la conscience esthétique l'idée d'une dimension psychologique des jardins, qui faisait la part belle à des facultés très prisées par le XVIII<sup>e</sup> siècle : l'imagination et le sublime.

Un type architectural allait connaître en Europe un succès phénoménal: la pagode, dont le modèle était la pagode de Nanjing, une construction à neuf étages édifée sous le règne de l'Empereur Ming, Yongle (1360-1424), au revêtement extérieur en plaques de porcelaine, aux toits ondulés, agrémentés de multiples clochettes qui tintaient au gré des vents. Elle allait inspirer, avec des variantes, toute une série de constructions en Europe: la pagode de Kew Gardens, par William Chambers (1762) à Londres; la pagode de Chanteloup, par Le Camus (1775-1778), édifée par le duc de Choiseul sur ses terres, près d'Amboise, qui comportait une série d'étages agencés de façon dégressive, et mélangeait le style chinois avec les ordres occidentaux néoclassiques; ou encore le pavillon du thé du Château de Sans-Souci, à Potsdam, une copie réalisée pour Frédéric II d'un autre pavillon, qui avait été construit à Commercy (en France, près de Nancy). L'architecte de Potsdam avait donné une touche théâtrale au bâtiment en faisant reposer le toit sur des colonnes en forme de palmiers entourés de sculptures reproduisant

(67) L. AIMÉ-MARTIN, ed., *Lettres édifiantes*, op. cit., vol. 4, 16 nov. 1767, p. 120-123.

(68) Sur l'art des jardins au XVIII<sup>e</sup> siècle, voir Oswald SIRÉN, *China and Gardens of Europe of the Eighteenth Century*, New York, The Ronald Press Company, 1950; CHE BING CHIU, *Yuanminyuan*, op. cit. ; Monique MOSSER, « Les architectures paradoxales ou petit traité des fabriques », dans *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion, 1991, p. 258-76 ; L. TRAUZETTEL, ed., *Sir William Chambers und der Englisch-Chinesische Garten in Europa*, Staatliche Schlösser und Gärten Wörlitz-Oranienbaum-Lusium, 1996 ; Laurence BAUDOUX-ROUSSEAU, « Du livre au jardin, la Chine apprivoisée. La fascination extrême-orientale d'un grand seigneur au XVIII<sup>e</sup> siècle », dans L. CESAÏ et D. VARASCHIN, eds., *Les relations franco-chinoises au XX<sup>e</sup> siècle et leurs antécédents*, Amiens, Artois Presses Université, 2003, p. 31-48.

(69) Voir Monique MOSSER, « Ces palais fabuleux... au milieu d'un désert », dans *Pagodes et dragons*, op. cit., p. 79-85.

des Chinois; et il avait placé au sommet une girouette en forme de pagode<sup>(70)</sup>.

Un des exemples les mieux conservés de cette architecture est certainement le pavillon chinois de Drottningholm, construit par l'architecte Carl Frederik Adelcrantz, dans les environs de Stockholm<sup>(71)</sup>. Ce monument, édifié par le roi Adolphe-Frédéric de Suède à l'occasion de l'anniversaire de la reine Louisa Ulrique, en 1753, est un des exemples les mieux préservés de l'architecture chinoise en Europe. Les façades sont roses et grises et couvertes de toitures de cuivre ondulé; elles sont aussi animées de clochettes et de dragons. Les salons placés aux deux extrémités du pavillon sont l'œuvre de Johan Pasch (1706-1769), qui décora les lambris de motifs copiés sur des estampes de François Boucher contenues dans les *Scènes de la vie chinoise*, gravées en 1742; et dans les *Figures chinoises* publiées par Jean-Michel Liotard (1702-1796).

D'autres réalisations, enfin, moins ambitieuses, mériteraient encore d'être citées, comme le pavillon chinois de Chantilly, construit par ordre de Louis-Joseph, prince de Condé, au centre du *Labyrinthe de Sylvie*, en 1770-1771 (architecte, Jean-François Leroy); les tentatives de Belœil; la maison chinoise de Monville au désert de Retz; à l'étranger, Orianenbourg près de Dessau; Tsarskoïe-Selo, en Russie, etc.

### **Chinoiserie et culture matérielle: les *sinica***

Les modalités historiques particulières du contact de l'Europe avec la Chine ont joué un rôle déterminant sur la manière dont se sont effectués les transferts esthétiques entre les deux cultures. Il faut rappeler à ce propos que les Chinois ne ressentaient pas vraiment la nécessité de procéder à des échanges avec l'extérieur. Économiquement auto-suffisante, la Chine pratiquait une politique commerciale autarcique, fondée sur une grande abondance de produits locaux, très diversifiés en raison de l'immensité de l'espace d'échanges. L'Empire du Milieu se considérait réellement comme le centre du monde, géographiquement et moralement. Il se pensait lui-même comme « la » civilisation exemplaire par excellence, rayonnant au sein de la barbarie; la lumière à laquelle devaient aspirer les peuples qui l'entourent. Partant, chaque contrée barbare était priée de faire preuve de vassalité, c'est-à-dire d'envoyer périodiquement une ambassade chargée de porter le tribut au Fils du Ciel afin de participer aux bienfaits d'une civilisation supérieure. Aucune volonté de conquête ou de domination là-dedans: il n'y avait pas refus du contact avec les peuples « inférieurs ». Au contraire, c'est l'inégalité même qui fondait la relation. Aux yeux des Chinois, la supériorité de leur culture devait nécessairement susciter un désir de participation chez les étrangers, ce qui faisait par la même occasion un devoir à la Chine

(70) On note des reproductions de la pagode dans le décor de porcelaine: voir N. PEARCE, « A Chinese Export Porcelain Pagoda in the Victoria and Albert Museum », dans *Orientalism*, Hong Kong, 10, 1987, p. 36-39.

(71) Åke SETTERWALL, Stig FOGELMARCK et Bo GYLLENSVÄRD, *The Chinese Pavilion at Drottningholm*, Malmö, Allhems Förlag, 1974.

de s'ouvrir à ceux qui aspiraient à atteindre ce niveau. C'est ainsi qu'en 1656, le Bureau chinois des rites confirme, dans un document officiel, que la Hollande « vénère la vertu et lui rend hommage en traversant la mer pour entretenir les relations tributaires » et, par conséquent, lui permet de venir à la Cour tous les huit ans; « manifestant ainsi », dit le texte, « notre compassion pour les hommes du lointain »<sup>(72)</sup>. Pour les Chinois, donc, le « commerce » n'était en réalité – du moins à l'origine – que la matérialisation d'un échange de tributs: l'Occident payait un tribut au « Fils du Ciel », qui offrait en retour des « cadeaux » (parfois plus importants en valeur absolue), afin de soutenir de façon éclatante son prestige hors de ses frontières. De tout ceci résultait un étonnant mélange de libéralisme économique condescendant et d'impérialisme intellectuel. Le souverain était le modèle et le Père; le Barbare se prosternait devant lui, et l'Empereur se penchait à son tour paternellement vers lui. Tel était le rite du tribut, que révèle par exemple un rouleau<sup>(73)</sup> sur soie d'époque Qianlong intitulé *Dix mille envoyés viennent payer tribut* (1761). L'usage voulait donc que les « Barbares » (et, parmi eux, les Occidentaux) envoyassent périodiquement à Pékin des ambassades, dont la composition et le séjour étaient réglés de façon immuable. Le tribut était obligatoirement constitué de produits du pays d'où venait l'ambassade. Sa valeur n'importait pas; seule la signification morale de l'offrande avait de l'importance, et, d'ailleurs, elle était souvent dépassée en munificence par les cadeaux offerts en retour par l'Empereur. Toutefois ces échanges rituels ne s'en accompagnaient pas moins, autour de la résidence des ambassadeurs et aux frontières, principalement dans les ports de mer comme Canton, d'opérations mercantiles, tolérées – en raison du credo officiel d'autarcie – par pure bienveillance, mais surtout très profitables à la bureaucratie et au négoce local. C'est un point capital, puisque c'est cela qui a permis, aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles l'organisation de tout un flux d'échanges somptuaires entre le lointain Cathay et l'Occident.

Bien entendu, c'est le périple de Vasco de Gama qui ouvrit la route maritime des Indes ; les Portugais s'emparent de Malacca en 1509; ils sont autorisés à installer un comptoir à Canton en 1514, tandis que les Espagnols s'installent aux Philippines, où affluaient les marchandises apportées par les jonques chinoises. De grandes compagnies commerciales sont fondées en vue d'organiser les échanges avec les Indes: la V. O. C. hollandaise en 1602, la Compagnie française en 1664. Les objets d'art de tous genres – étoffes, porcelaines, meubles laqués, etc. – transitent alors par cargaisons entières sur les grandes voies maritimes. Le résultat de cette intense activité commerciale est à l'origine de l'engouement extraordinaire pour la Chine qui a touché toute l'Europe, dès le début du XVII<sup>e</sup> siècle, en commençant par les cours princières.

En France, la mode chinoise commence déjà à se manifester au temps de Mazarin, pendant la jeunesse du roi. On connaît les objets de Chine présents à la cour de Versailles grâce aux inventaires royaux, qui posent toutefois

(72) Cité par Louis DERMIGNY, *La Chine et l'Occident. Le commerce à Canton au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, S.E.V.P.E.N., 1964, vol. 1, p. 49.

(73) Chuimei HO et Bennet BRONSON, *Splendor's of China's Forbidden City. The Glorious Reign of Emperor Qianlong*, London-New York, Merrell, 2004, fig. 80, p. 75.

quelques difficultés, dans la mesure où, par exemple, l'expression « façon de la Chine » utilisée par les rédacteurs ne permet pas toujours de distinguer clairement s'il s'agit d'un objet venant de la Chine ou d'une imitation. Mais nous savons que Mazarin était un collectionneur acharné d'objets venant de la Chine; que Louis XIV se servait pour son usage personnel de meubles de la Chine ou arrangés à la chinoise: dans *Les Amours de Psyché et de Cupidon* (1669), La Fontaine parle du cabinet du roi décoré d'un tissu de la Chine « plein de figures qui contiennent toute la religion de ce pays-là »<sup>(74)</sup>. Le roi prenait le bouillon dans une grande tasse de porcelaine très fine ornée de deux anses de serpents; il y avait des vases de Chine dans la pharmacie royale. Un présupposé idéologique n'est peut-être pas étranger à cette habitude : on savait que les objets chinois venaient d'un vaste empire ; le roi de France pouvait s'imaginer dans le rôle du Fils du Ciel. Une volonté similaire semble avoir inspiré Höroldt à Meissen: sur un vase de grand format, disparu depuis la seconde Guerre mondiale, il avait représenté le prince électeur de Saxe sur une estrade, couronné, vêtu d'un manteau d'hermine, mais entouré de courtisans chinois, et recevant le tribut<sup>(75)</sup>. Nous savons aussi que le Grand Dauphin, Louis de France (1661-1711), était un admirateur d'art oriental, et qu'il vivait depuis l'enfance dans des meubles ornés de figures chinoises. Collectionneur passionné, il possédait toute une série de porcelaines bleues et blanches, et d'objets divers. Même passion chez Monsieur, Philippe de France, frère du roi (1640-1701) et chez Madame de Maintenon, la duchesse d'Orléans, les ducs de Berry, de Chartres, etc.

Par ailleurs, les Portugais, les Hollandais et, dans une moindre mesure les Anglais, faisaient un trafic considérable de marchandises de la Chine. Des magasins de curiosités étaient établis à Lisbonne et Amsterdam, et des marchands portugais vendaient des objets à la foire Saint-Germain de Paris, où l'on faisait commerce d'objets de *lachine*, ce qui incita le poète Scarron à déclarer à ce sujet :

« Menez-moi chez les Portugais,  
 Nous y verrons à peu de frais  
 Les marchandises de la Chine,  
 Nous y verrons de l'ambre gris,  
 De beaux ouvrages de vernis,  
 Et de la porcelaine fine  
 De cette contrée divine  
 Ou plutôt de ce paradis »<sup>(76)</sup>.

Les objets recherchés étaient principalement constitués de textiles, de porcelaines, et de meubles laqués. Dans les trois cas, la production artistique est étroitement dépendante de l'environnement technique, et même industriel.

(74) LA FONTAINE, *Œuvres diverses*, ed. Pierre CLARAC, Paris, Gallimard, 1958 (Coll. de *La Pléiade*), p. 130.

(75) Ulrich PIETSCH, « Chinoiserie à Dresde », dans *Pagodes et dragons*, *op. cit.*, p. 57-62, ici, p. 61.

(76) H. BÉLÉVITCH-STANKÉVITCH, *Le Goût chinois en France*, *op. cit.*, p.146.

En ce qui concerne les textiles, ce dernier paramètre est particulièrement évident. Henri IV encouragea la sériciculture pour libérer la France de l'importation: des milliers de mûriers furent plantés et des œufs de ver à soie distribués. Mais c'est Colbert qui prit les mesures les plus spectaculaires en vue de développer cette industrie<sup>(77)</sup>. La soie entraînait notamment en composition avec la laine dans la tapisserie, particulièrement adaptée à la décoration des palais royaux, et, ici également, l'activité artistique était étroitement dépendante de l'activité industrielle, puisqu'il existait des manufactures royales. Celle des Gobelins – dirigée par le plus célèbre des peintres français du siècle de Louis XIV, Charles Le Brun (1619-1690), travaillait exclusivement pour la couronne, tandis que la production de Beauvais (1664) visait la clientèle privée. La manufacture de Beauvais avait pris son essor sous la direction d'un maître-tapissier d'Audenaerde établi ensuite à Tournai (donc sur le territoire des Pays-Bas), Philippe Behagle (1641-1705)<sup>(78)</sup>. À noter que, sur le plan du vocabulaire, la confusion est grande: le terme « étoffes des Indes » ou « indiennes » est relativement élastique, du fait que les étoffes en provenance de la Chine transitaient par l'Inde. À l'époque où la cour de Louis XIV manifestait un grand engouement pour les chinoiseries, les turqueries et tout ce qui venait des « Indes » en général, la manufacture en soie de Beauvais fabriqua une première « suite chinoise », exécutée pour le duc du Maine (1670-1736) d'après les cartons de quatre peintres, dont trois sont connus: Jean-Baptiste Monnoyer, Belin de Fontenay, Guy Louis Vernansal le Vieux (1648-1729). Les sujets évoqués s'inspiraient notamment d'un événement historique: le voyage des pères jésuites au Siam et en Chine, et, surtout, l'ambassade du roi de Siam en France. Il y avait en fait dix sujets, dont *L'audience de l'empereur*, *L'empereur en voyage*, *Les astronomes*, *La récolte des ananas*, *La récolte du thé*, etc., décorant des tentures qui furent tissées plusieurs fois jusqu'en 1731, et dont il subsiste par conséquent de nombreux exemples dans des collections publiques et privées (Musée du Louvre, Château de Compiègne, Musée Tissé au Mans, Ermitage, Metropolitan Museum, Fine arts of Boston).

C'est à l'impulsion du confesseur de Louis XIV, le père La Chaise (1624-1709), que les Français se lancèrent dans une tentative d'évangélisation du Siam. Une première ambassade du roi de Siam vers la France fut mise sur pied. Malheureusement, le navire qui la transportait, *Le Soleil d'Orient*, fit naufrage, avec tous les présents fabuleux du monarque siamois (dont un éléphant). Une nouvelle ambassade vers le roi de Siam fut décidée en 1685. Elle transportait des jésuites mathématiciens et astronomes, dont plusieurs continuèrent jusqu'en Chine (Gerbillon, Le Comte, Visdelou, Bouvet). Les Siamois rendirent la pareille en 1686; il y eut une magnifique réception dans la Galerie des Glaces à Versailles. Les présents du roi de Siam étaient innombrables et précieux: vases d'or et d'argent, meubles,

(77) Voir Catherine NOPPE, Marie-France DU CASTILLON et Françoise LAUWAERT, *La Chine au fil de la soie. Techniques, styles et société du XIX<sup>e</sup> siècle*, Musée royal de Mariemont, 1988 ; Philippa SCOTT, *Le Livre de la soie*, Paris, Imprimerie nationale, 1993.

(78) Voir Jules BADIN, *La Manufacture de tapisserie de Beauvais*, Paris, 1909 ; Bertrand JESTAZ, « La manufacture de Beauvais sous la direction de Behagle. Documents inédits », dans *Bulletin de la société d'histoire de l'art français*, 1977, p. 145-151; Jean COURAL et Chantal GASTINEL-COURAL, *Manufacture nationale de tapisserie*, Paris, 1992.

objets en écaille de tortue, agathes, jades, tapis, éventails et lanternes de soie, paravents laqués, etc., tout ce qu'il fallait en vue de convaincre de l'intérêt de commercer avec le Siam. Les jésuites firent valoir l'origine chinoise de la plupart de ces produits, méritant ainsi, observe finement Hugh Honour, le titre de « gardiens jaloux du culte de la chinoiserie »<sup>(79)</sup>. L'ambassade frappa vivement les imaginations ; elle fut maintes fois représentée dans les gravures, les illustrations des almanachs, donna lieu à des fêtes, et à des mascarades. Une autre campagne maritime, celle de *L'Amphitrite* (1698-1700) fut particulièrement fructueuse : elle se solda par une vente monstre d'articles chinois à Paris (plus de 8000 pièces). Toute la cour fut transportée d'enthousiasme pour les produits de l'Extrême-Orient<sup>(80)</sup>.

La tapisserie représentant *Le Prince en voyage*, qui fait partie de la première série intitulée *Histoire de l'empereur de la Chine* (1697-1705), montre le souverain chinois abrité sous un palanquin surmonté d'un dragon, et escorté de cavaliers. Elle constitue un témoignage important de l'activité scientifique des jésuites à Pékin, puisqu'on y voit un père tenant un planisphère. Celle des *Astronomes* montre également, vêtu en mandarin, une des figures majeures de la communauté jésuite de Pékin, le père Adam Schall von Bell (1591-1666), qui devint le conseiller privé de l'Empereur. Mais ce dernier mourut en 1661, et Schall devint alors la proie de ses rivaux. Il faillit même être exécuté<sup>(81)</sup>. Dans les deux cas, la décoration comporte des architectures légères, mi-temples, mi-pagodes, emblématiques de la pénétration du goût chinois dans les sphères cultivées et élégantes de la société française du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>(82)</sup>. Toutefois, la présence, importante, d'objets européens – de grands plats de vermeil notamment – meublant les scènes représentées autoriserait à parler d'œuvres « chinoisées ».

Mais c'est dans la seconde suite chinoise, tissée à Beauvais sur des cartons de François Boucher, que l'atmosphère devient franchement irréaliste. Ce n'est plus l'Orient somptueux et imposant du XVII<sup>e</sup> siècle qui prédomine, mais, dans une scène nommée *La toilette de la sultane*, un Orient gai et voluptueux, où turquerie et chinoiserie font bon ménage. Une huile sur toile par le même Boucher (1740), *La Foire chinoise*<sup>(83)</sup>, présente un intérêt socio-culturel tout

(79) *Chinoiserie. The vision of Cathay*, op. cit., p. 58.

(80) Paul PELLISIER, « L'origine des relations de la France avec la Chine. Le premier voyage de l'*Amphitrite* en Chine », dans *Journal des Savants*, déc. 1928, p. 436-450 ; mars 1929, p. 110-125 ; juin 1929, p. 252-298 ; Dirk VAN DER CRUYSSSE, *Louis XIV et le Siam*, Paris, Fayard, 1991 ; ID., *Mercenaires français de la V.O.C. La Route des Indes hollandaises au XVII<sup>e</sup> siècle. Le récit de Jean Guidon de Chambelle (1644-1651) et autres documents*, Paris, Chandeigne, Librairie portugaise, 2003.

(81) PFISTER, *Notices biographiques*, op. cit., vol. 1, n° 49, p. 162-182. Le père fut mis en mauvaise posture par un Chinois converti à l'Islam, Yang Guangxian (1597-1669), ennemi juré des jésuites, qui publia contre lui un pamphlet, le *Pi-sié-luen* (1659) ; suivi, en 1664, d'un autre, le *Pou-té-i*.

(82) *Kangxi empereur de Chine, 1662-1722. La Cité interdite à Versailles*, op. cit. (cat. n° 140, p. 223, et cat. n° 142, p. 225). Sur les tapisseries « chinoises » de Beauvais, voir Jules BADIN, *La Manufacture de tapisseries de Beauvais*, Paris, Société de propagation des livres d'art, 1909 ; et Madeleine JARRY, « Chinoiseries à la mode de Beauvais », dans *Plaisir de France*, mai 1975, p. 5-60.

(83) M. JARRY, *Chinoiseries*, op. cit., p. 291.

particulier, parce qu'on y trouve confirmation du succès remporté par les objets chinois (poteries et soieries) sur les marchés occidentaux. Mais, en réalité, la distance par rapport à la réalité chinoise augmentait considérablement, ce qu'avaient très bien vu les frères Goncourt au XIX<sup>e</sup> siècle:

« Au milieu de paysages bleuâtres comme il n'en existe qu'au pays des rêves, la verve de Boucher s'exerce pour faire apparaître, sous la navette du lisseur, richesse et abondance de décoration. À ces groupes de personnages, il mêle avec une charmante nonchalance des oiseaux exotiques, des animaux bizarres, des arbres à panaches, des cages d'osier, des fleurs multicolores, des instruments de culture ou de pêche, des grottes de rocaïlle, des kiosques aux toits recourbés... bref, tout ce pittoresque nouveau que son siècle a défini d'un mot expressément créé pour lui, le fouillis. Quelques pagodes, des palmiers, des habits imités de ceux des magots importés par la Compagnie des Indes, des chapeaux pointus, de bizarres instruments de musique lui suffisent pour donner à ses compositions une apparence de couleur locale. Approchez-vous! la Chinoise et le Seigneur qui prennent le thé, ce sont des Parisiens »<sup>(84)</sup>.

Le succès de la seconde tenture fut considérable: 12 exemplaires furent exécutées entre 1743 et 1775. La neuvième (1759) fut donnée au contrôleur Bertin, grand amateur et collectionneur d'objets d'Extrême-Orient, qui la confia à deux jeunes Chinois – Aloys Ko et Étienne Yang, qui venaient d'achever leurs études dans les collèges jésuites de La Flèche et de Louis-le-Grand – retournant à la mission jésuite de Pékin. Ils l'offrirent eux-mêmes à Qianlong; celui-ci fut saisi d'admiration; il songea à en orner un temple et, pour ne pas heurter la foi des chrétiens, il fit construire un nouveau palais pour la suspendre.

Par ailleurs, l'orientalisme faisant fureur à la cour, les manufactures de Paris et de Lyon fabriquèrent des étoffes à motifs sinisants, qui furent même parfois vendus comme des originaux! Furent mis sur le marché des tissus de Damas, au style très particulier, dit « bizarre », qui empruntait des motifs ornementaux aux domaines les plus divers; des toiles de coton montrant des personnages chinois évoluant dans différents décors, où l'on reconnaît ici et là des souvenirs venus des relations de voyage, comme la pagode sur un pont de rochers, qui se trouvait déjà dans la description de Dapper<sup>(85)</sup>; des toiles de Jouy décorées en camaïeu bleu, etc. Chinois, parasols, pagodes agrémentées de clochettes font presque obligatoirement partie du décor de ces réalisations<sup>(86)</sup>.

Pour ce qui est de la porcelaine, dans ce domaine aussi les missionnaires ont joué un rôle d'informateurs non négligeable. C'est déjà le cas, semble-t-il, de Nicolas Trigault, qui a peut-être servi d'intermédiaire entre le centre de production de Jingdezhen (prov. du Jiangxi), où la fabrication de la porcelaine se faisait sur un mode semi-industriel, et les « antiquaires »

(84) Cité par M. JARRY, *Chinoiseries à la mode de Beauvais*, op. cit., p. 58.

(85) M. JARRY, *Le rayonnement du goût chinois*, op. cit., fig. 38, p. 51.

(86) *Ibid*, fig. 40, p. 52.

occidentaux<sup>(87)</sup>. Mais ce sont probablement les renseignements techniques fournis par le missionnaire François-Xavier d'Entrecolles (1662-1741) sur les méthodes de travail adoptées à Jingdezhen, qui ont le plus contribué à orienter les recherches des céramistes européens sur les secrets de fabrication de ce produit-phare en provenance de l'Empire du Milieu<sup>(88)</sup>. Ils sont contenus dans deux lettres<sup>(89)</sup>, du 1<sup>er</sup> septembre 1712, et du 25 janvier 1722, dont les informations ont été exploitées par l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert<sup>(90)</sup>. Une notation de Du Halde confirme l'intérêt porté par d'Entrecolles à la fabrication :

« Le P. D'Entrecolles avait une église dans King-te-tchin, et parmi ses chrétiens il en comptait plusieurs qui travaillaient à la porcelaine ou qui en faisaient un grand commerce. C'est d'eux qu'il a tiré des connaissances exactes de toutes les parties de cet bel art »<sup>(91)</sup>.

Les différentes étapes de la fabrication de la porcelaine sont par ailleurs décrites de façon détaillée dans les 22 planches d'un album illustrant une *Histoire de la fabrication de la porcelaine de Chine*<sup>(92)</sup> que le père Jean-Joseph-Marie Amiot (1718-1793) fit parvenir au contrôleur général des finances Henri-Léonard Bertin (1720-1792)<sup>(93)</sup>, ministre de Louis XV,

(87) Abbé C. DEHAISNES, *Vie du père Trigault de la Compagnie de Jésus*, Tournai, Casterman, 1864, p. 172.

(88) Muriel DÉTRIE, « L'image de la Chine dans les récits des voyageurs occidentaux », dans *Pagodes et dragons, op. cit.*, p. 24-28, ici p. 26. Sur ce missionnaire, voir Louis PFISTER, *Notices biographiques*, vol. I, n° 242, p. 539-549, et Yves DE THOMAZ DE BOSSIERRE, *François-Xavier d'Entrecolles et l'apport de la Chine à l'Europe du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Les Belles Lettres, Cathasia (Série La Chine au temps des Lumières, 5), p. 105-114.

(89) Parues d'abord dans les *Mémoires de Trévoux* en janvier 1717, et dans le *Journal des savants*, en octobre de la même année, elle se sont retrouvées dans les *Lettres édifiantes, op. cit.*, vol. 3, p. 207-224 ; p. 309-316 (larges extraits dans l'édition d'Isabelle et Jean-Louis VISSIÈRE, Paris, éd. Garnier-Flammarion, 1970, p. 178-195), et sont reproduites intégralement dans l'étude de Stephen W. BUSHELL, *Chinese Pottery and Porcelain*, Kuala Lumpur, Oxford University Press, 1977, p. 181-222.

(90) *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. 12, art. « Porcelaine » (1775), p. 106-120.

(91) Cité par Stanislas JULIEN, *Histoire et fabrication de la porcelaine chinoise, ouvrage traduit du chinois... accompagné de notes et d'additions par M. Alphonse Salvétat*, Paris, Mallet-Bachelier, 1856, p. 120, n. 1, d'après J.-B. DU HALDE, *Description géographique... de l'empire de la Chine, op. cit.*, ed. La Haye, Scheurleer, 1736, t. 2, p. 213-246.

(92) Archives de la manufacture de porcelaine à Sèvres (voir Y. DE THOMAZ DE BOSSIERRE, *D'Entrecolles, op. cit.*, p. 114). Des illustrations sont reproduites dans René PICARD, J.-P. KERNEIS et Y. BRUNEAU, *Les Compagnies des Indes. Route de la porcelaine*, Arthaud, 1967, p. 272-280 ; dans Y. DE THOMAZ DE BOSSIERRE, *op. cit.*, couverture, frontispice et p. 101-103 ; et enfin dans l'article de Jacques ROI, « Visite en 1764 de deux Chinois à la manufacture royale de Sèvres », dans *Cahiers de la céramique, du verre et des arts du feu*, 33, 1964, p. 29-41. Voir aussi Michel HERMANS, « Joseph-Marie Amiot. Une figure de la rencontre de l'Autre au temps des Lumières », dans Yves LENOIR et Nicolas STANDAERT, *Les Danses rituelles chinoises d'après Joseph-Marie Amiot. Aux sources de l'ethnochorégraphie*, Namur, Presses universitaires- Lessius, 2005, p. 72.

(93) Le ministre de Louis XV entretenait avec les missionnaires une vaste correspondance (H. CORDIER, *Bibliotheca sinica, op. cit.*, vol. 2, col. 1041-1046).

commissaire du roi auprès de la manufacture de Sèvres, en 1767. Nous avons la preuve de l'implication directe de la mission de Chine dans la recherche des procédés de fabrication de la porcelaine: en effet, les deux Chinois convertis dont on a parlé plus haut, qui rentrèrent en Chine en 1764 après avoir accompli leurs études en France – et visité la manufacture de Sèvres – emportaient avec eux des questionnaires portant sur des sujets comme la fabrication du papier, les méthodes employées en imprimerie, les pierres de Chine et le kaolin<sup>(94)</sup>. Leurs échanges épistolaires avec Bertin furent à l'origine de la publication des *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts... des Chinois* (17 vol. 177-1814), où apparaît encore un mémoire *Sur la poterie de Chine* du père Pierre-Martial Cibot (1727-1780)<sup>(95)</sup>.

Ce n'est qu'en 1715, à Meissen en Allemagne, que Johann Friedrich Böttger (1692-1719) réussit pour la première fois à obtenir une authentique porcelaine. Meissen devint alors, sous la direction de l'électeur de Saxe, Auguste le Fort (1670-1733), collectionneur passionné de la Chine, la capitale européenne de ce produit de luxe recherché. La production allemande révèle une sorte d'exacerbation du style chinois qui prend des allures parfois surréalistes, comme le montre une pièce exceptionnelle: un vase cornet allongé exécutée par Johann Gregor Höroldt (1696-1775), le maître incontesté de la chinoiserie en Allemagne, qu'on a parfois présenté comme l'équivalent allemand de Boucher. Les personnages sont démesurément allongés, tandis que dans le ciel volent d'étranges créatures ailées, exotiques, voire surréalistes<sup>(96)</sup>.

Tout ceci explique que la porcelaine collectionnée en Europe a longtemps été une porcelaine d'exportation (qu'on appelait aussi « Compagnie des Indes »). Mais, surtout, au lieu de se limiter à leur production nationale, les Chinois s'adaptèrent au goût de leurs diverses clientèles: ils créèrent donc, à la demande, des porcelaines pour l'Europe<sup>(97)</sup>. La porcelaine de commande est en effet une production hybride, mi-chinoise, mi-européenne, souvent destinée au service de table, fabriquée en Chine pour l'Europe, et composée d'objets d'exportation, que les Chinois appelaient, « objets pour l'étranger ». Les artisans chinois avaient la réputation d'être extrêmement habiles et ils imitaient les modèles envoyés d'Europe avec une servilité exacte. Dans la pratique, soit des porcelaines « brutes » étaient envoyées en Europe pour

(94) J. ROI, « Visite en 1764 », *op. cit.*, 37. L'auteur de cet article mentionne encore un album conservé à la manufacture de Sèvres, intitulé *Vingt-quatre dessins chinois représentant les différents procédés mis en usage dans une fabrique de porcelaine pour préparer les matières propres à la confection de toutes sortes de vases de porcelaine*, étudié par Pierre HUARD et Ming WONG, « Un album chinois consacré à la fabrication de la porcelaine », dans *Arts asiatiques. Annales du Musée Guimet et du Musée Cernuschi*, t. 9, 1962-1963.

(95) PFISTER, *Notices biographiques*, *op. cit.*, vol. 2, n° 419, p. 890-902.

(96) M. JARRY, *Chinoiseries*, *ibid.*, fig. 102, p. 104. Autres exemples dans Arno SCHÖNBERGER, *Meissener Porzellan mit Höroldt-Malerei*, Darmstadt, F. Schneekluth, s.d.

(97) D. F. LUNSINGH SCHEURLEER, *Chine de commande*, Hilversum, W. de Haan, 1966. Nombreuses illustrations dans l'ouvrage fondamental de David HOWARD et John AYERS, *China for the West. Chinese Porcelain and other decorative Arts for Export illustrated from the Mottahedeh Collection*, London and New York, Sotheby Parke Bernet, 1978.

(98) Henry MAERTENS DE NOORDHOUT, *Porcelaines chinoises « Compagnie des Indes » décorées d'armoiries belges*, Andenne, Magermans, 1997.

y être surdécorées; soit on envoyait directement en Chine des modèles qui étaient copiés... avec d'amusantes transpositions: on signale par exemple une assiette représentant les Saintes femmes portant la mention « Les trois marins ». Les Chinois avaient mal lu l'indication figurant sur le modèle: « Les trois Maria »! De magnifiques pièces d'exportation servirent de supports à des décorations représentant souvent des scènes galantes (comme la cueillette des cerises, d'après Boucher) mais aussi des armoiries: dans les collections belges, notamment, figurent de nombreux exemples de porcelaine chinoise armoriée<sup>(98)</sup>.

La fabrication des meubles laqués<sup>(99)</sup>, enfin, fut portée, vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle à un degré de perfection inégalé, lorsque la laque fut utilisée pour protéger les incrustations et les marqueteries sur des meubles dont les formes galbées doivent sans doute beaucoup aux meubles chinois de l'époque Ming, importés par les grandes Compagnies des Indes, alors que se développaient en Europe même des tendances parallèles à celles qui avaient cours en Chine même : le goût des formes gracieuses, de la virtuosité technique, du jeu libre des lignes. Certaines œuvres étaient d'une telle perfection qu'il devenait impossible de distinguer l'origine exacte des décors, comme le montre par exemple une splendide commode réalisée à Paris par Jacques Dubois (1793-1763), un ébéniste qui s'était fait une spécialité de meubles dans le goût chinois, mélangeant les éléments d'origine asiatique à ceux faits en Occident dans le goût chinois ou japonais<sup>(100)</sup>.

### Une esthétique de la rupture

La catégorie anthropologique et esthétique « chinoiserie » est restée longtemps assez floue, et tributaire d'un ensemble plus vaste, que nous appellerons globalement l'exotisme oriental. On constate que, dans ce cadre plus général, la vogue de la chinoiserie accompagne celle de la turquerie: dans bien des cas, dans les représentations mythifiées de l'Orient, les populations de ces deux espaces culturels sont mélangées sans discernement. Avec, peut-être, une nuance: les scènes de sérail, par exemple – typiques de la turquerie – illustrent généralement l'universalité de l'amour sous toutes les latitudes, alors que la chinoiserie semble moins « idéologique », plus ornementale. On présentait les Chinois comme des gens magnifiquement habillés, raffinés et courtois, et l'on pensait qu'ils étaient généralement bien gouvernés. Pourtant, on les percevait de façon plus pittoresque qu'intellectuelle, ce qui fut à l'origine d'une exubérance, voire d'un délire imaginatif, qui a traversé les siècles. Les scènes représentées appartiennent bien à l'esthétique rococo par leur caractère spectaculaire ou théâtral, leur dynamisme et leur structure asymétrique, comme c'est notamment le cas dans une étonnante décoration d'un paravent de laque, par Jacques Vigoureux-Duplessis, où l'on voit

(99) Thibaut WOLVERSBERGES, *Le Meuble français en laque au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, Éd. Racines, 2000.

(100) A. GRUBER et B. PONS, *L'Art décoratif*, op. cit., p. 247.

des Chinois supportant une représentation de Danaé<sup>(101)</sup>. Cet artiste avait travaillé sous la direction de l'ornemaniste Jean Berain pour la décoration de l'Opéra, et à Beauvais de 1719 à 1720. C'était un spécialiste du trompe-l'œil et de la décoration de paravents, à sujets presque exclusivement chinois.

Avec Christophe Huet (1700-1759)<sup>(102)</sup>, ornemaniste, peintre animalier, et grand maître du style rocaille, la rupture s'accroît. C'est ce qu'on voit en particulier dans le détail de la décoration qu'il a conçue pour plusieurs salons et cabinets chinois. À Chantilly, en 1737, la *Grande Singerie*, qui se trouve dans un cabinet séparant la *Galerie des batailles* du grand cabinet de l'appartement du duc, est une chinoiserie: sur des panneaux de boiseries sont peints des Chinois accompagnés de singes, parmi les attributs de la guerre, de la chasse, de la pêche, de la danse, de la peinture, de la sculpture, de l'architecture, de la chimie, etc. Le décor, complexe, fait largement allusion au maître des lieux: ainsi le singe porte-drapeau ornant la porte d'entrée du côté du cabinet d'angle, est vêtu de l'uniforme de Condé. De même, à gauche de la cheminée, un alchimiste parmi ses cornues est accompagné d'un singe décorant une céramique: sans doute faut-il voir là une allusion à la manufacture de porcelaines créée à Chantilly par le duc de Bourbon en 1725; tandis qu'un autre singe peignant des arabesques est manifestement un clin d'œil de l'artiste se représentant lui-même en plein travail. Dans la *Petite Singerie* – en fait, un boudoir du rez-de-chaussée – il n'y a par contre que des singes. On ajoutera que les jardins de Chantilly ont comporté un kiosque chinois, qui se présentait comme une construction de forme circulaire flanquée de quatre petites tours en saillie, couronnée d'une lanterne où l'on plaçait des musiciens<sup>(103)</sup>. Le goût chinois y triomphait. Les toits comportaient des tuiles vernissées avec des bords ornés de clochettes rouges, et des ornements chinois. Il y avait à l'intérieur des niches entre lesquelles étaient placés de grands tableaux relatifs aux amusements des Chinois. Après son sacre, au retour de Reims, en 1722, le roi Louis XV fut reçu à Chantilly par le propriétaire, le duc de Bourbon. Il y eut un spectacle nautique au cours duquel s'affrontèrent deux flottes, de Chinois et de Turcs, les bâtiments chinois étant construits en figures de dragons<sup>(104)</sup>.

(101) C. B. BAILEY, ed., *The Age of Watteau*, op. cit., fig. 76, p. 114. Sur cet artiste, voir Martin EIDELBERG, « A Chinoiserie by Jacques Vigoureux-Duplessis », dans *The Journal of the Walters Art Gallery*, 35, 1997, p. 25-29; et Jérôme DE LA GORCE, « Un peintre du XVIII<sup>e</sup> siècle au service de l'Opéra à Paris : Jacques Vigoureux-Duplessis », dans *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, année 1981 (1983), p. 71-80.

(102) Issu de l'école de Jean-Baptiste Oudry et élève de Claude Gillot, Christophe Huet fut aussi l'élève de Charles Audran : voir Louis DIMIER, « Christophe Huet peintre de chinoiseries et d'animaux », dans *Gazette des beaux-arts*, vol. 14, 1895, p. 352-366 ; 487-496 ; et R. A. WEIGERT, « Un collaborateur ignoré de Claude III Audran. Les débuts de Christophe Huet décorateur », dans *Études d'art publiées par le musée des Beaux-Arts d'Alger*, t. 7, 1952, p. 63-78. Huet a livré des modèles à Meissen: cfr. T. H. CLARKE, « The French Touch at Meissen : Christophe Huet's Watercolour Drawings for the *Cris de Paris*, 1753 », dans *The International Antique Dealers Show*, New York, 1990, p. 28-33.

(103) *Promenades ou itinéraire des jardins de Chantilly, orné d'un plan et de vingt estampes qui en représentent les principales vues, dessinées et gravées par Mériogot*, Paris, Desenne, 1791, p. 40.

(104) Ernest DE GANAY, *Chantilly au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris-Bruxelles, Van Oest, 1925, p. 29.

Au château de Champs-sur-Marne<sup>(105)</sup> en 1747, et à l'hôtel de Rohan-Strasbourg, à Paris, où l'on peut également admirer un étonnant « cabinet des singes » (exécuté en 1751-1752)<sup>(106)</sup>, la fantasmagorie est omniprésente: des singes porteurs de lanternes, revêtus de costumes aristocratiques, chassant le daim ou le sanglier, côtoient des Chinois couchés dans des hamacs, ainsi que des alchimistes affairés dans leurs officines. L'association des singes et des Chinois n'avait absolument rien de péjoratif: on savait en Occident que les Chinois éprouvaient beaucoup d'admiration pour ces animaux, que valorisait la référence au roman mythologique *Le Pèlerinage vers l'Ouest*, de Wu Cheng'en (1500-1582), décrivant l'expédition en Inde, au VII<sup>e</sup> siècle, du bonze Xuanzang (602-664). Le roi des singes, Wu Kong, y jouait un grand rôle. On a d'ailleurs fait remarquer qu'en chinois, l'homophonie du mot « singe » avec le mot *hóu* (« marquis »; « feudataire ») le prédisposait à figurer dans un environnement conceptuel aristocratique<sup>(107)</sup>. En France, cet animal était apprécié et très présent dans les salons: la marquise de Pompadour par exemple possédait une collection de dix-huit figures de singes musciens en porcelaine polychrome de Meissen (vers 1753) dont l'inspiration venait manifestement de Huet<sup>(108)</sup>. D'autre part, comme l'a souligné Georges Brunel, la substitution des singes aux Chinois renoue avec la vieille tradition ornementale des rinceaux habités, fréquents dans la sculpture du moyen âge, et contribue à créer une sorte de complicité entre la chinoiserie et l'expression du grotesque<sup>(109)</sup>.

En fait, beaucoup de chinoiseries du XVIII<sup>e</sup> siècle forment une sorte de cosmos en soi, dont le rapport avec le monde chinois réel est aussi lâche que celui du monde de Walt Disney avec le monde animal véritable! C'est un peu celui d'*Alice au Pays des Merveilles*, même si la mode des singeries, qui

(105) Achevé par Bullet de Chamblain en 1707, il a changé plusieurs fois de propriétaire. Le décor fut commandé à Huet par le duc de La Vallière, mais le château fut ensuite acquis en 1757 par la Marquise de Pompadour. À noter qu'ici, les Chinois ont les traits peu marqués: leurs visages ne se distinguent guère de ceux des Occidentaux

(106) Rue Vieille-du-Temple (actuellement occupé par l'Imprimerie nationale). Voir A. GRUBER et B. PONS, *L'Art décoratif*, op. cit., p. 241. La fortune et la position du prince-cardinal Armand de Rohan, deuxième membre d'une véritable dynastie épiscopale de Strasbourg, lui permirent de se lancer dans des entreprises artistiques de première importance. Son hôtel parisien fut entièrement redécoré entre 1749 et 1752. Huet y mélange les exotismes les plus divers: chinoiseries, turqueries, singeries, mais se souvient aussi d'estampes d'après Watteau et d'illustrations de Nieuhoff ou de Kircher. Tous ces motifs figurent au centre de cartouches composés d'éléments d'arabesques. Voir Philippe BÉCHU et Christian TAILLARD, *Les Hôtels de Soubise et de Rohan-Strasbourg. Marchés de construction et de décor*, Paris, Somogy, 2004.

(107) Situ SHUANG, *Le Magot de Chine ou trésor du symbolisme chinois*, Paris, You-Feng, 2001, p. 191.

(108) Xavier SALMON, ed., *Madame de Pompadour et les Arts* (Cat. exposition), Paris-Versailles, Réunion des Musées nationaux, 2002 (cat. n° 218). Voir, dans le même volume, l'étude de Marie-Laure DE ROCHEBRUNE, « La passion de Madame de Pompadour pour la porcelaine », p. 407-419, qui met en évidence son goût pour les porcelaines orientales, et l'importance de ses achats chez le marchand Lazare Duvaux; et Xavier SALMON, « Christophe Huet peintre de singeries », dans *Le Musée Condé*, n° 51, 1996, p. 43-44.

(109) G. BRUNEL, « Chinoiserie : de l'inspiration au style », dans *Pagodes et dragons*, op. cit., p. 15.

permettait à l'artiste animalier de montrer sa virtuosité, se mêlait également parfois à la satire sociale, comme on le voit chez le caricaturiste anglais William Hogarth (1697-1764).

D'autre part, il n'est pas impossible que Huet se soit inspiré de représentations figurant dans les livres envoyés à titre de présents par l'empereur Kangxi à Louis XIV par l'intermédiaire du père jésuite Joachim Bouvet (1656-1730)<sup>(110)</sup>, parmi lesquels figurait notamment l'*État présent de la Chine en figures*, dédié à Mgr le duc et la duchesse de Bourgogne (1697). Les livres entrés dans la bibliothèque du roi ont en tout cas livré aux artistes un répertoire quasi inépuisable de types et de costumes qui inspirèrent dans la suite les peintres français amenés à traiter ce sujet<sup>(111)</sup>. On notera encore à ce propos que la dynastie alors régnante en Chine était d'origine tartare, ce qui explique que les costumes tartares apparaissaient dans ces volumes mêlés aux costumes chinois: les Tartares portaient en général le chapeau et les manches serrées au-dessus du coude, la tunique ouverte par devant, alors que les Chinois portaient le bonnet, les grandes manches flottantes et la robe simple. Mais les artistes français du XVIII<sup>e</sup> siècle ne faisaient évidemment pas la distinction, et mêlaient en plus dans leurs représentations des éléments de costumes empruntés aux turqueries.

Les nouvelles perspectives induites par le développement de la chinoiserie ne sont pas restées confinées en France: le phénomène est européen et s'inscrit en profondeur dans la dynamique même instaurée par la pensée des Lumières, où l'on détecte un courant utopique fondé à la fois sur l'idée de la reconstitution d'un Éden perdu, et sur celle d'une communauté politique et sociale restaurée. En ce sens, l'architecture pavillonnaire des jardins anglo-chinois, à Kew comme à Potsdam ou à Drottningholm; le Nymphenburg de l'Électeur Max Emmanuel de Bavière, près de Munich ou le kiosque de Lunéville de Stanislas Leszcynski n'ont pas seulement été de véritables « machines de guerre » contre le classicisme architectural: ils ont aussi

(110) PFISTER, *Notices biographiques, op. cit.*, vol. 1, n° 171, p. 433-439. Son *Portrait historique de l'empereur de Chine, présenté au Roy par le père J. Bouvet, de la Compagnie de Jésus, missionnaire de la Chine*, Paris, É. Michallet, 1697, compare l'empereur au monarque absolu français. Kangxi, figure marquante de la dynastie des Qing, fut le principal protecteur des jésuites de Chine, qu'il appréciait pour leurs compétences scientifiques et artistiques, et pour leur coopération: il accueillit en 1688 les six mathématiciens envoyés à sa cour par le roi de France. Sans approuver formellement la doctrine religieuse chrétienne, il proclama un édit de tolérance en 1692. Voir le *Voyage de Siam du père Bouvet*, introd. et notes de J. C. GATTY, Leiden, E. J. Brill, 1963; Louis FRÉDÉRIC, *Kangxi, grand Khân de Chine et Fils du Ciel*, Paris, Arthaud, 1985; Claudia VON COLLANI, *P. Joachim Bouvet, S. J. Sein leben und sein Werk*, Nettetal, Steyler Verlag, 1985 (Monumenta Serica Monograph Series, 17) et la contribution de Nathalie MONNET, « Les livres chinois de Louis XIV », au catalogue *Kangxi empereur de Chine (1662-1722). La Cité interdite à Versailles*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2004, p. 205-218.

(111) Rosaline BACOU et Marie-Rose SÉGUY, eds., *Collections de Louis XIV* (Cat. d'exposition du Musée de l'Orangerie, 2000-2001, p. 226-229); John WITEK, « Jean-François Fouquet and the Chinese Books in the French Royal Library », dans *Les Rapports entre la Chine et l'Europe au temps des lumières. Actes du III<sup>e</sup> Colloque international de sinologie*, Paris, 1980, p. 145-172.

matérialisé des lieux de plaisance, voire de « libertinage » (qu'évoquent irrésistiblement les volutes « épidermiques » de l'esthétique rococo) liés à de nouvelles formes de sociabilité, et même à de nouvelles formes de pensée, axées sur la discontinuité, la diversité et l'esthétique du fragment. C'est que, dans les compositions inspirées par la chinoiserie, « faire sens » n'est plus essentiel, alors même que les objets s'affranchissent de la pesanteur et flottent comme en apnée, dans un espace indifférencié. En insufflant aux paramètres classiques une sorte d'oxygénation, la chinoiserie, alliée à l'esthétique de la rocaïlle, a créé les conditions d'une rupture qui allait déboucher sur des formules expérimentales de caractère avant-gardiste, en créant des images alternatives, parfois fantasmagoriques, et en instaurant une nouvelle relation à l'espace. Longtemps méprisée par les historiens d'art, la chinoiserie a donc exercé une action décisive dans la liquidation des principes classiques. Si, dans l'esthétique classique, l'image explicite un sens, intégré dans un système de lecture fondé sur la lisibilité, la chinoiserie, elle, affranchit la représentation de la perspective et crée de nouveaux rapports de proportion. Comme l'écrit Che Bing Chiu: «Au nom d'une Chine à la fois savante, poétique et réinventée, tout devient possible, même les plus grandes licences. En un mot, Cathay n'est pas seulement à la mode, elle est surtout porteuse de modernité»<sup>(112)</sup>.

C'est en Angleterre que l'effet de rupture induit par la chinoiserie est sans doute le plus perceptible: dans certains recueils de modèles, comme *Rural Architecture in the Chinese Taste* de William Halfpenny (1750) par exemple (qui comporte des sections comme « New Designs for Chinese Temples », « Chinese Bridges » ; « Chinese Doors » et « Chinese Gates »), le chinois fait concurrence au « gothique », les deux catégories étant présentées comme ce qu'un commentateur a appelé la « contre-culture rococo »<sup>(113)</sup>. En fait, le gothique et le chinois ne sont pas clairement distingués ; ils symbolisent l'exotisme et le désordre délibéré. Comme l'a suggéré Vanessa Alayrac, la spécificité anglaise de la réception de la chinoiserie a consisté dans le fait qu'elle fit l'objet d'une tentative de théorisation, dont on trouve par exemple l'expression dans le livre d'Alexander Gerard, *An Essay on Taste* (1759). L'analyse de cet ouvrage permet de mettre en évidence un parallélisme entre l'esthétique chinoise et la philosophie sensualiste de John Locke: la force de la chinoiserie consisterait dans l'attrait qu'elle a provoqué, en conduisant le spectateur des jardins anglo-chinois au sentiment d'une analogie entre les sensations et les idées<sup>(114)</sup>.

(112) Introduction au collectif édité par Janine BARRIER, Monique MOSSER et CHE BING CHIU, *Aux jardins de Cathay. L'imaginaire anglo-chinois en Occident*, Paris, Éd. de l'Imprimeur, 2004 (Coll. Jardins et paysages), p. 83.

(113) Patrick CONNER, *Oriental architecture in the West*, London, Thames and Hudson, 1979, p. 60.

(114) « De l'exotisme au sensualisme : réflexion sur l'esthétique de la chinoiserie dans l'Angleterre du XVIII<sup>e</sup> siècle », dans *Pagodes et dragons*, *op. cit.*, p. 35-41.

### La chinoiserie dans les Pays-Bas méridionaux

Pour les Habsbourg d'Autriche, les Pays-Bas n'ont jamais constitué qu'une possession excentrique, dont ils ont plus d'une fois cherché à se débarrasser. Mais le paradoxe est que ce fut une période heureuse: mise à part une courte présence française (du printemps 1745 à janvier 1749) consécutive à la guerre de succession d'Autriche, ces régions échappèrent jusqu'en 1792 à tous les conflits, et vécurent une remarquable période d'essor démographique et économique<sup>(115)</sup>.

Après la grave récession qui avait marqué la fin du régime espagnol, le renouveau économique est notamment venu de la recherche de nouveaux débouchés en Asie. Dès 1714-1715, des marchands originaires des Flandres, comme les frères Charles et Jacobus Maelcamp, organisèrent des expéditions maritimes vers la côte de Cormandel et vers Canton, où la frégate *Prince Eugène*, armée par le banquier catholique Jacques Cloots, fixé à Anvers, obtint de l'empereur Kangxi l'autorisation de commercer<sup>(116)</sup>. Un établissement permanent fut établi sur les bords de la Rivière des Perles et reçut chaque année, à partir de 1720, la visite de trois ou quatre navires ostendais qui venaient y chercher des porcelaines, des étoffes de soie et de satin, mais surtout du thé qui, employé d'abord comme herbe médicinale, était devenu une boisson fort répandue. Le commerce avec la Chine n'était pas une entreprise aisée ; outre de grands risques de navigation<sup>(117)</sup>, il posait aussi des problèmes de concurrence: en 1716 par exemple, le navire *Le Grand Dauphin*, venant de Canton et interdit d'écouler ses soieries dans les ports français à cause de la politique protectionniste menée par le roi, débarqua et vendit sa marchandise à Ostende. Les manufacturiers anversoïses, effrayés de la grande quantité d'étoffes asiatiques jetées sur le marché, licencièrent leurs ouvriers, ce qui déclencha une émeute, probablement attisée en sous-main par des agitateurs à la solde des Provinces-Unies.

En 1722, l'empereur Charles VI autorisa la fondation d'une *Compagnie impériale et royale des Indes*, dont les activités se poursuivirent jusqu'en 1727, date à laquelle elle fut supprimée en raison de l'attitude hostile des puissances maritimes concurrentes. Les *Keizerlijken* (les « Impériaux ») eurent

(115) Pour une bonne vision d'ensemble, voir Hervé HASQUIN, ed., *La Belgique autrichienne, 1713-1794. Les Pays-Bas méridionaux sous les Habsbourgs d'Autriche*, Bruxelles, Crédit communal, 1987.

(116) Michel HUISMAN, *La Belgique commerciale sous l'Empereur Charles VI. La Compagnie d'Ostende*, Bruxelles, Lamertin-Paris, Picard, 1902 ; Norbert LAUDE, *La Compagnie d'Ostende et son activité coloniale au Bengale (1725-1730)*, Bruxelles, Van Caempenhout, 1944 (Institut royal colonial belge. Section des sciences morales et politiques. Mémoires, 12, 1) ; Karel DEGRYSE, « De Oostendse Chinahandel (1718-1735) », dans *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, t. 52, 1974, 2, p. 306-347 ; Jan PARMENTIER, « La Compagnie d'Ostende », dans *Saveurs de paradis. La route des épices*, Bruxelles, Galerie C. G. E. R., 1992 (Cat. d'exposition), p. 227-235.

(117) H. COPPEJANS-DESMEDT, *Bijdrage tot de studie van de gegoede burgerij te Gent in de XVIII<sup>de</sup> eeuw. De vorming van een nieuwe sociaal-economische stand ten tijde van Maria Theresia*, Bruxelles, 1952 (Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Letteren, jaargang 14, n° 17) signale la création subséquente de compagnies d'assurance maritimes (p. 116).

cependant le temps de fonder des factoreries en Inde, à Banquibazar, près de Calcutta, tout en poursuivant leur commerce avec la Chine. Les premiers bateaux appareillèrent d'Ostende en février 1724. Il y eut 12 expéditions vers l'Orient, six en Chine (1724, 1725, 1726, 1727, 1730 et 1732) et six au Bengale, qui rapportèrent de plantureux bénéfices<sup>(118)</sup>. Signalons également une particularité « technique » du trafic de la chinoiserie, qui a beaucoup contribué à la diffusion de certains produits, comme les papiers muraux de recouvrement: le fait que les capitaines des navires aient obtenu l'autorisation de ramener et de vendre à leur profit personnel une certaine quantité de produits exotiques, ce qui fit la fortune de plusieurs d'entre eux, comme Pieter Van Hurck, un des directeurs de la Compagnie<sup>(119)</sup>.

L'activité commerciale de la Compagnie d'Ostende a grandement contribué à stimuler l'intérêt pour les productions asiatiques et, incidemment, contribué au développement de la vie intellectuelle dans les provinces des Pays-Bas, comme le montre le cas de Joseph Van Huerne (1752-1844), ce notable brugeois, collectionneur passionné, propriétaire d'un cabinet de curiosités comportant nombre d'objets exotiques (porcelaines, objets décoratifs en laque, etc.), ainsi qu'un album oriental décoré de motifs chinois par Pierre Ledoux (1730-1807), actuellement conservé à Bruges. Certains dessins semblent être des projets de décoration intérieure: Chinois et Européens, regroupés dans un paysage asiatique, se délassent agréablement en prenant le thé, en écoutant et en faisant de la musique. A la fois peintre, historien, auteur de biographies de peintres brugeois, Ledoux aurait aussi réalisé des « tableaux chinois », brossés à l'aquarelle sur des toiles « façon tapisserie » grossièrement tissées à cet effet<sup>(120)</sup>.

Les actions de la Compagnie d'Ostende furent majoritairement détenues par l'aristocratie belge de haut rang, dont les membres remplissaient souvent des charges importantes dans l'administration des Pays-Bas. Il s'agit là d'un fait lourd de conséquence pour la diffusion de la chinoiserie et des produits chinois, qui alimentaient un commerce de luxe accessible seulement aux revenus les plus élevés. On s'en aperçoit en déchiffrant par exemple une composition allégorique du peintre Emmanuel-Pierre Van Reijsschoot (1713-1772) pour l'hôtel Falligan à Gand. Intitulée *La Prospérité*, elle célèbre la fortune maritime de la famille Depestre, dont l'origine repose sur le négoce

(118) H. HASQUIN, « Le temps des assainissements, 1715-1740 », dans H. HASQUIN, ed., *La Belgique autrichienne, op. cit.*, p. 72-94.

(119) J. PARMENTIER, « 'Oostendse' zeelui en supercargo's in dienst van de Deense Aziatische Compagnie (1730-1747) », dans *Koninklijke Marine Academie. Mededelingen*, t. 27, 1983-1985, p. 1-19; J. PARMENTIER et K. DEGRYSE, « Kooplieden en kapiteins. Een prosopografische studie van de kooplieden, supercargo's en scheepsofficieren van de Oostendse handel op Oost-Indië en Guinea (1716-1732) », dans *Collectanea Maritima*, VI, 1995, p. 144-163.

(120) J.-L. MEULEMEESTER, « Enkele albums met akwarellen van Pieter Le Doulx uit de Koninklijke Bibliotheek in Brussel », dans *Brugs Ommeland*, 7, 1987, p. 161-172. Ledoux aurait produit nombre de ces « tentures chinoises » pour des maisons particulières de Bruges et d'Alost. Cfr Marie FREDERICQ-LILAR, « De schilderijen met het voorkomen van een wandtapijt in het hotel de Coninck te Gent », dans *De woonstede door de eeuwen heen*, n° 68, 1985, p. 58-69.

de la soierie et de la toile des Indes <sup>(121)</sup>. Précisément, Jean-Baptiste Depestre (1678-1751), comte de Seneffe, fut un des principaux actionnaires de la Compagnie impériale des Indes. Anobli en 1744, il s'était fixé à Bruxelles pour y poursuivre le commerce de gros des marchandises indiennes. Sa fille, Jeanne Agnès Depestre (1712-1795) épousa Hector Falligan, qui fit construire le plus fastueux hôtel de maître de Gand, remarquable par une décoration rocaille flamandisée, et par une salle ornée d'une suite de turqueries-singeries dans le goût de Huet, où se mêlent l'arabesque et l'ornementation exotique. Un panneau montre un jeune Turc aidant une jeune femme à traverser un pont en la protégeant de son ombrelle. On voit aussi deux petits singes, dont l'un imite l'attitude d'une coquette qui s'évente ; l'autre l'attitude de son maître portant chapeau à plume. « L'oiseleur » montre une jeune femme enturbannée portant une cage, tandis qu'une autre flatte de la main un perroquet apprivoisé. L'introduction de sujets exotiques dans la peinture française est allée de pair avec un goût grandissant pour des sujets animaliers, plus marqué encore dans les Flandres qu'en France, notamment avec le peintre anversoïse David Teniers (1610-1690), qui avait peint des singes animés mimant les actions humaines, une mode reprise par l'ornemaniste Jean I<sup>er</sup> Bérain (1640-1711), dont les arabesques sont souvent animées de singes représentés dans des poses drôlatiques ou imprévues <sup>(122)</sup>. Mais ce n'est pas le seul exemple de cette invasion animalière: des singes musiciens déguisés en Chinois, évoluant au milieu d'arabesques légères auxquelles se mêlent oiseaux exotiques et guirlandes de fleurs, apparaissent encore dans une maison patricienne des environs de Gand <sup>(123)</sup>, et, semble-t-il, dans des salons chinois situés, eux, dans la principauté de Liège. Là, la décoration est due à Pierre-Michel de Lovinfosse (1745-1821). Peintre d'histoire, de portraits et d'ensembles décoratifs, cet artiste était proche du prince-évêque de Hoensbroeck, dont il a laissé un beau portrait, et qu'il accompagna dans sa fuite de Liège lors de la Révolution. À son retour, l'inimitié des autorités révolutionnaires lui valut une disgrâce qui le plongea dans le dénuement. Ce qui ne l'empêcha pas de refaire fortune par la suite. Divers témoignages attestent de l'admiration qui lui était encore portée au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Il semble que, à ce moment, il ait été attaché à la cathédrale de Liège. À son décès, il laissait une importante collection de tableaux, qui témoignait particulièrement de sa prédilection pour les anciens maîtres liégeois. Il a prolongé jusqu'à la Révolution le style décoratif rococo de son oncle P. J. Delcloche. On lui a de ce fait attribué, mais généralement sans certitude, nombre d'ensembles décoratifs de châteaux et d'hôtels particuliers du pays de Liège. Les sujets en sont toujours des scènes pastorales, des turqueries, des chinoïseries... Ses salons les plus fameux

(121) Marie FREDERICQ-LILAR, *Gand au XVIII<sup>e</sup> siècle. Les peintres Van Reijsschoot*, Ruiselede, Lamandart, 1992, p. 69.

(122) Marie FREDERICQ-LILAR, *L'Hôtel Falligan chef-d'œuvre du Rococo gantois*, Bruxelles, Éditions de l'Université, 1977, p. 99. Voir par exemple la « Fête des singes » de 1633, dans Margret KLINGE, *David Teniers de Jonge. Schilderijen. Tekeningen*, Antwerpen, Snoeck-Ducaju, 1991 (Cat. d'exposition), p. 37-40.

(123) M. FREDERICQ-LILAR, « La maison Beaucarne, à Ename », dans *La Maison d'hier et d'aujourd'hui*, n° 23, sept. 1974, p. 18-29.

ornaient les châteaux de Borgharen (1790) et d'Amstenraede aux Pays-Bas. Lovinfosse dut acquérir une certaine célébrité puisqu'il fut même appelé à fournir des cartons de tapisserie pour la manufacture royale des Gobelins. À Liège, il s'inspire manifestement du *Cahier des balançoires chinoises* (Paris, 1767) de Jean Pillement (1728-1808)<sup>(124)</sup>. Quant au fils de Jean-Baptiste Depestre, Julien-Ghislain Depestre, il allait devenir le principal homme d'affaires des Pays-Bas autrichiens<sup>(125)</sup>. Il amassa une fortune colossale qui lui permit de construire le château de Seneffe, construit à partir de 1763 sur des plans de l'architecte Laurent Dewez. On peut donc être assuré qu'il existe un lien direct, et quasi nécessaire, entre les activités commerciales de la haute bourgeoisie et la possession de produits de luxe d'origine extrême-orientale, qui ont manifestement joué le rôle d'indices de différenciation sociale.

### Un sujet problématique

Ces indications ne sauraient toutefois nous faire oublier que la problématique de la chinoiserie dans cette partie de l'Europe est encore largement inexplorée, pour différentes raisons, les unes générales, les autres, plus particulières<sup>(126)</sup>. Au registre des premières, il faut évidemment incriminer le discrédit dont a souffert, depuis toujours, l'étude des arts décoratifs et le fait qu'en général, ce type de décorations n'occupe pas les espaces vitaux et représentatifs de l'habitation, mais plutôt des espaces secondaires ou des résidences champêtres. Au registre des secondes, on soulignera le fait que cette forme d'influence orientale s'est surtout exprimée dans la décoration d'intérieur, ce qui ne facilite pas les choses, étant donné que beaucoup de réalisations ne sont pas accessibles, étant donné qu'elles font partie de propriétés privées. Par ailleurs, dans les Pays-Bas méridionaux ne résidaient pas de commanditaires importants comme Louis XIV ou Frédéric le Grand. Les réalisations sont donc limitées, et ne soutiennent pas la comparaison avec les « folies » que pouvaient seuls se payer les membres d'une classe sociale disposant des ressources financières considérables. Seules quelques personnalités de tout premier plan pouvaient les envisager, comme le gouverneur général Charles de Lorraine, qui aurait constitué à Bruxelles, en 1751, un cabinet de laques rassemblant plus de six cents objets présentés sur des trumeaux et des consoles. La chinoiserie était en effet à l'honneur à la Cour de Vienne, comme en

(124) Il s'agit des toiles de la maison Loumaye, à Tihange (1779) et de celles ornant le salon chinois au rez-de-chaussée de la maison de Sélys-Longchamps à Liège (Joseph PHILIPPE, *Meubles, styles et décors entre Meuse et Rhin*, Liège, E. Wahle, 1977, p. 285).

(125) Xavier DUQUENNE, notice sur Julien-Ghislain Depestre, *Biographie nationale*, Bruxelles, É. Bruylant, t. 41. suppl. 13, 1979-1980, col. 190-196.

(126) Les seuls travaux de fond actuellement disponibles sont les études de A. BERGMANS, « Exotisme chinois dans les demeures des Pays-Bas autrichiens », dans R. BAETENS et Br. BLONDÉ, eds., *Nouvelles approches concernant la culture de l'habitat. Colloque international de l'Université d'Anvers (1989)*, Turnhout, Brepols, 1991, p. 223-233 ; et de Nathalie VANDERPERRE, « Chinoiserie: de gedroomde stijl », dans Stefaan GRIETEN, ed., *Vreemd gebouwd. Westerse en niet-westerse elementen in onze architectuur*, Antwerpen, Brepols, 2002, p. 223-242. Ce dernier ouvrage comporte également le seul inventaire disponible: St. GRIETEN, « Chinoiserieën in België-werkinventaris », *Ibid*, p. 243-255.

témoignent le cabinet « Vieux laque » et le salon chinois de Schönbrunn. Le prince était, par ailleurs, un collectionneur averti ; il possédait notamment de nombreuses pièces de Chine de commande portant ses armoiries<sup>(127)</sup>. Mais il fut surtout, au château de Tervueren, le promoteur d'industries nouvelles: filatures de soie, manufactures de porcelaines, fabriques expérimentales de vernis à la cire, de papier, etc.<sup>(128)</sup> Malheureusement, il ne reste rien du cabinet de laques de Bruxelles, sinon des traces dans les archives<sup>(129)</sup>. L'intérêt du prince pour les arts décoratifs doit être mis en relation avec son goût de bâtisseur: il possédait entre autres de magnifiques meubles signés David Roentgen, décorés de fine marqueterie et rehaussés de bronzes dorés; des pièces d'orfèvrerie, de la porcelaine d'ameublement, mais aussi des collections scientifiques meublant ses « cabinets de curiosités ».

D'autres réalisations ont également disparu, comme la pagode chinoise de Schoonenberg, dans le parc de Laeken<sup>(130)</sup>, édifée par l'archiduchesse Marie-Christine et le duc Albert-Casimir de Saxe-Teschen, gouverneur général de 1780 à 1792; ou la tour chinoise de Boekenberg, édifée beaucoup plus tard, entre 1800 et 1802, détruite en 1956, et dont nous ne possédons plus que des photographies. Surmontée d'une couronne en forme d'ananas, elle comportait cinq étages de plan octogonal répartis sur 25 à 30 m de haut, chaque étage comportant des ouvertures donnant sur une balustrade. Les sources disponibles font état du luxueux aménagement du rez-de-chaussée, qui comportait nombre d'ornements et de peintures, ainsi que des armoires murales renfermant un service à thé. Le plafond, dû à Jacob Herreyns (1743-1827), était peint en trompe-l'œil. Le décor exotique comportait des Chinois en costumes traditionnels, mais aussi des Occidentaux, un valet africain et quelques perroquets. Mais certains panneaux décoratifs présentaient un caractère ethnographique plus prononcé. Tout laisse penser que cette construction pouvait rivaliser avec Kew en Angleterre<sup>(131)</sup>.

(127) *Charles-Alexandre de Lorraine, gouverneur général des Pays-Bas autrichiens*, Bruxelles 1987 (Cat. Europalia 87 Österreich), cat. 7, n° 18, p. 344. Voir Michèle GALAND, « Charles de Lorraine, gouverneur général des Pays-Bas autrichiens (1744-1780) », dans *Études sur le XVIII<sup>e</sup> siècle*, 20, 1993, p. 27-29.

(128) Michel DORBAN et Brigitte D'HAINAUT-ZVENY, « Charles-Alexandre de Lorraine, protecteur et promoteur d'industries nouvelles », dans *Charles-Alexandre de Lorraine, gouverneur général des Pays-Bas autrichiens*, op. cit., p. 74-82.

(129) Archives générales du royaume, Maison de Charles de Lorraine, 54, Documents sur les travaux du cabinet de laque en 1751 et leur paiement en 1752 ; Inventaire des différentes pièces de laque et figures chinoises qui se trouvent dans la chambre de laque, 1780, etc. Voir aussi Mgr GARAMPI, « Impressions de voyage (1762) », dans *Revue bénédictine*, t. 7, 1890, p. 162 ; *Le Guide de Flandre et de Hollande*, Paris, 1779, p. 19.

(130) Voir Anne et Paul VAN YPERSELE DE STRIHOU, *Laeken. Un château de l'Europe des Lumières*, Paris-Louvain-la-Neuve, Duculot, 1991.

(131) St. GRIETEN, « De Chinese toren van Boekenberg, het wonderland van Jan Willem Smets », dans St. GRIETEN, ed., *Vreemd gebouwd*, op. cit., p. 257-268, mentionne en effet le commentaire d'un voyageur, P. Neill, qui déclare en 1823, dans son *Journal of a horticultural Tour through some Parts of Flanders, Holland, etc. by a Deputation of the Caledonian Horticultural Society*: « Observing a pagoda rearing its head above the trees, we walked towards it. With the exception of the pagoda at Kew, this proved the finest structure of the kind which any of us had seen ».

Bref, de nombreuses recherches sont encore à mener – à commencer par la réalisation d'un inventaire répertoriant les témoignages du goût chinois subsistant en Belgique. Une des questions centrales qu'elles présupposent concerne, bien entendu, le degré de distanciation que révèlent ces productions par rapport à la réalité culturelle chinoise: dans quelle mesure s'agit-il d'une réexploitation « accessoire », ludique en quelque sorte, de la culture des autres, limitée à des lieux de divertissement, dans un processus qui semble relever souvent d'un éclectisme presque gratuit? A vrai dire, ce problème n'est qu'un aspect du statut occupé par la chinoiserie dans l'histoire des idées en général; et plus particulièrement dans l'histoire de la diffusion de ce que nous appelons communément « les Lumières ».

### « Lumières » chinoises au plat pays

Les commentaires acerbes de Voltaire sur les Pays-Bas méridionaux, *vrai pays d'obéissance, privé d'esprit, rempli de foi*, ne concernent en réalité qu'une période de stagnation et d'engourdissement à laquelle devaient succéder, sous l'impulsion de certains dirigeants autrichiens comme le ministre plénipotentiaire Cobenzl (de 1753 à 1770) et de son auxiliaire le comte de Nény, une réaction contre l'ultramontanisme et une ouverture vers la pensée des Lumières. Comme l'a montré Roland Mortier, le paysage intellectuel s'est progressivement transformé: jusque-là marqués par la Contre-Réforme, les Pays-Bas, bastion de l'orthodoxie catholique et du militantisme jésuite, se sont adaptés au souffle nouveau répandu sur l'Europe. D'abord sensible à l'intérieur même de la sphère religieuse, il a existé dans ces régions un courant d'« Aufklärung catholique » qui a inspiré la fondation à l'Université de Louvain d'une *Société littéraire*, prélude à la fondation de l'Académie des sciences, des lettres et des beaux-arts, créée par l'impératrice Marie-Thérèse<sup>(132)</sup>. Au surplus, certains indices laissent penser que même les formes les plus virulentes de la pensée des Lumières n'ont pas été ignorées en Belgique, comme le suggère la présence, dans les Archives générales du royaume, d'un manuscrit intitulé *Lettres de Cang-Ti, Grand Mandarin de la Chine, recueillies par Mylord Comte de Shaftesbury*, œuvre de J. J. H. Cupis de Camargo, dont, à vrai dire, nous ne savons pas grand-chose<sup>(133)</sup>. Dédié à Voltaire, le livre est en fait un des plus violents pamphlets antireligieux que le siècle des Lumières ait produits, le plus hardi qui ait vu le jour dans les Pays-Bas autrichiens. À la manière du marquis d'Argens dans ses *Lettres*

(132) Roland MORTIER, « La littérature des Lumières dans les Pays-Bas autrichiens », dans *Revue de l'Université de Bruxelles*, vol. 7, 1955, p. 198-215 ; ID., « La littérature de langue française », dans H. HASQUIN, ed., *La Belgique autrichienne, op. cit.*, p. 263-299.

(133) Voir Jerom VERCROY, « Un écrivain obscur des Pays-Bas au XVIII<sup>e</sup> siècle : J. J. H. Cupis de Camargo et ses *Lettres de Cang-ti* », dans Werner BAHNER, ed., *Beiträge zur französischen Aufklärung und zur spanischen Literatur. Festgabe für Werner Krauss zum 70. Geburtstag*, Berlin, Akademie-Verlag, 1971, p. 447-459 ; et Bruno BERNARD, « A Literary and Philosophical Chinoiserie in the Austrian Netherlands : Cupis de Camargo and his *Lettres de Cang-Ti, grand mandarin de la Chine* », dans *Collected Essays and Speeches Contributed to the International Conference on European Literature and Literary History at Peking University*, Beijing, The Ethnic Publishing House, 2003, p. 400-407.

*chinoises* de 1739, l'auteur se présente comme l'éditeur de lettres attribuées à un mandarin ayant quitté sa patrie, établi à Londres et mort depuis peu. Mais au fur et à mesure que se développe la narration, on s'aperçoit que les thèses voltairiennes exposées au début de l'ouvrage font progressivement place à un matérialisme plus agressif. À l'horizon du texte se devine le soupçon d'un athéisme « raffiné », dont les Chinois étaient supposés les propagandistes <sup>(134)</sup>.

Mais, évidemment, la figure la plus marquante des Lumières n'est autre que le prince Charles-Joseph de Ligne (1745-1818). Jardiniste distingué, le propriétaire du château de Belœil a manifesté un certain intérêt pour la chinoiserie, et plus particulièrement pour l'architecture légère de jardin née, comme on l'a vu, de la mode anglo-chinoise. En 1769, il donna en effet mission à l'architecte François-Joseph Bélanger (1744-1818) de développer autour de sa demeure un vaste ensemble de jardins anglo-chinois, inspiré des modèles proposés par une série de manuels célèbres consacrés à l'art des jardins, comme la *Théorie et la pratique du jardinage* (1709) d'Antoine Dezallier d'Argenville (1680-1765) ; le *Jardin de Monceau* (1779) de Carmontelle (1717-1806), les *Jardins anglo-chinois à la mode* (1776), de Georges-Louis Le Rouge <sup>(135)</sup>. La Belgique, en effet, n'échappait pas à la vogue anglo-chinoise : plusieurs jardins de ce type ont été aménagés, dont un domaine situé dans le Brabant flamand, entre Louvain et Malines, à Wespelaar <sup>(136)</sup>.

À Belœil, le caprice chinois du prince se révéla exagérément dispendieux et ne put être menée à bien, comme le révèlent certaines restrictions qui se sont manifestées dans son entourage. Son épouse lui écrit par exemple : « Je n'approuve pas, mon cher Van den Broeck, que vous vouliez fortifier le prince dans l'idée de ses jardins anglais, de ses colonnes chinoises, enfin dans toutes les sottises qu'il veut faire à Belœil, où on lui a clairement démontré que quand il y mettrait des trésors, il ne ferait jamais paraître naturel de voir

(134) Comme le laisse penser l'article *Athées* de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert : « [...] on ne voit chez eux qu'un athéisme raffiné, et un éloignement de tout culte religieux. Ce qui le prouve, c'est que cette nature à laquelle ils donnent des attributs si magnifiques, qu'il semble qu'ils l'affranchissent des imperfections de la matière, en la séparant de tout ce qui est sensible et corporel ; est néanmoins aveugle dans ses actions les plus réglées, qui n'ont d'autre fin que celle que nous leur donnons, et qui par conséquent ne sont utiles qu'autant que nous savons en faire un bon usage ». Pour la discussion de l'interprétation européenne des théories religieuses des Chinois, voir R. Étiemble, *L'Europe chinoise*, Paris, Gallimard (Bibl. des idées), 1989.

(135) Sur les sources d'inspiration du prince et l'évolution des travaux à Belœil, voir les commentaires de J. Verduyck et B. Guy, éditeurs de Ch.-J. DE LIGNE, *Coup d'œil sur Belœil. Écrits sur les jardins et l'urbanisme*, Paris, Champion, 2004. Le prince de Ligne organisa également une « mascarade de l'empereur de Chine » dans le cadre des fêtes et festivités organisées à Belœil (Brigitte D'HAINAUT-ZVENY, « Fêtes, festivités et réjouissances sous le gouvernement de Charles de Lorraine », dans *Charles-Alexandre de Lorraine, gouverneur général des Pays-Bas autrichiens*, op. cit., p. 124).

(136) Il appartenait à une famille commerçante d'Anvers, celle des frères Proli (Xavier DUQUENNE, *Le Parc de Wespelaar. Le jardin anglais en Belgique au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, Ph. De Spoelberch, 2001).

des montagnes et des rivières dans des endroits où physiquement il n'est pas possible qu'il s'en trouve » (137). Mais le projet n'en a pas moins donné lieu à une des plus intéressantes tentatives littéraires du XVIII<sup>e</sup> siècle, le célébrissime *Coup d'œil sur Belœil* de 1781, un texte qui figurera ensuite en tête des *Mélanges militaires, littéraires et sentimentaux* de 1795.

Le parc de Belœil, créé par l'architecte français Jean-Michel Chevotet (1698-1772), s'inspirait des modèles de Le Nôtre pour Versailles. Or, comme l'écrit Erik Orsenna (138), Versailles, bien plus qu'un parc, est d'abord un livre, un « miroir du prince » à travers lequel le roi se donne en spectacle: Louis XIV veillera d'ailleurs lui-même à imposer cette fonction à son entourage en rédigeant une *Manière de montrer les jardins de Versailles*. Cette conception dirigiste n'est pas celle du prince de Ligne, qui conteste au contraire les principes de grandeur et de sérieux célébrés avec ostentation par les concepteurs du parc de Versailles, où se donne à lire une mise en scène spectaculaire de l'absolutisme (139). *A contrario*, l'esthétique anglo-chinoise obéit, elle, à un principe de désinvolture, qui se retrouve dans la manière même d'écrire du « charmeur de l'Europe ». En effet, le *Coup d'œil sur Belœil*, qui inaugure un nouveau genre littéraire mêlant à la fois l'esthétique et la sociologie, a été rédigé dans un style décousu, inégal, où triomphent la légèreté, la variété, la diversité. C'est par cette diversité même que son auteur s'avère un digne représentant des Lumières: ce dont il avait rêvé pour Belœil, c'était d'une sorte de jardin idéal, cumulant les témoignages de diverses nations: Chine, Inde, etc., le tout agencé selon une symbolique assez élaborée. « Amateurs de jardins », s'écrie-t-il, « soyez amateurs de l'humanité » (140): l'exhortation indique bien que la découverte du monde chinois s'inscrit dans une logique utopique conduisant de la diversité à l'universalité, un idéal spécifiquement « éclairé ». La « folie » chinoise du prince de Ligne s'insère dans un projet encyclopédique qui vise, à travers une grande quantité de formes paysagères, à solliciter l'intérêt du visiteur érudit pour les civilisations « autres ».

### De l'imitation à la Chine de commande

Deux tendances paraissent se disputer le champ de la chinoiserie dans les provinces belges: la première tente d'imiter les techniques chinoises, de la même manière que la production du laque européen s'efforcera, par exemple, de fournir un équivalent aux pièces importées de Chine. La seconde intègre plutôt une production d'origine chinoise – composée principalement de

(137) Cité par Philippe MANSEL, *Le charmeur de l'Europe. Charles-Joseph de Ligne (1735-1814)*, Paris, 1992, p. 59-60.

(138) *Portrait d'un homme heureux. André le Nôtre (1613-1700)*, Paris, 2000, p. 66.

(139) Voir l'analyse de Georges JACQUES, « Charles-Joseph de Ligne, un jardinier fin-de-siècle en Pays-Bas autrichiens », dans *Liber amicorum Raphaël de Smedt*, Leuven, Peeters, 2001, vol. 4 : *Litterarum Historia*, p. 227.

(140) G. JACQUES, « Charles-Joseph de Ligne », *op. cit.*, p. 229.

papiers de recouvrement muraux – dans de nouveaux ensembles adaptés aux besoins de la société occidentale, comme les salons et cabinets de curiosité. Précisons aussi que la Belgique s’est notamment spécialisée dans la production de pseudo-laque, dont le fabriquant le plus connu, Gérard Dagly (1650-1715) travailla à Paris, où il prit, en 1713, la direction des *Ouvrages de la Chine* : il mit au point un nouveau type de laque connue sous le nom de « vernis des Gobelins »<sup>(141)</sup>. Ce type de décoration s’est par ailleurs fréquemment retrouvé sur les bois de Spa, ou « jolités », fréquemment décorés dans le goût chinois ou japonais<sup>(142)</sup>.

C’est dans le même esprit qu’ont été conçues les ornements du pavillon chinois d’Enghien, une construction légère sur plan carré, qui est sans doute la chinoiserie la plus représentative de cette époque dans nos régions. C’est le duc Philippe-François d’Arenberg (1625-1674) qui a fait du parc d’Enghien un des plus beaux jardins des Pays-Bas. Son aménagement sera poursuivi par Léopold-Philippe (1690-1754), quatrième duc d’Arenberg, seigneur d’Enghien et prince de Rebecq, Feld-maréchal de l’Empire et gouverneur du Hainaut, un des premiers actionnaires de la Compagnie d’Ostende. Il avait créé à Enghien en 1721 une « fabrique de soye » qui produisit notamment des écrans or et argent avec, d’un côté, un « dessein chinois », de l’autre un « dessein de France ». Mais, surtout, il a aménagé à la chinoise, vers 1743, un des quatre pavillons d’angle édifiés entre 1636 et 1660, qui reçut un décor en plâtre de style Louis XV appliqué sur un parement en briques. Comme l’a noté un des commentateurs de ce petit monument, on se trouve en présence d’une sorte de « divagation décorative » qui poursuit, dans une veine baroque très ancrée dans les Pays-Bas, un rêve d’exotisme, imprégné d’aimable désinvolture, en marge des schémas classiques. Le pavillon chinois d’Enghien est, par ailleurs le premier décor daté de chinoiseries dans les provinces belgiques<sup>(143)</sup>. Il s’agit, sans aucun doute, d’une chinoiserie au sens strict du terme, c’est-à-dire d’une production visant manifestement à imiter le laque chinois. Le matériau utilisé est le stuc, souvent adopté en Belgique pour les médaillons, trophées, les moulures, etc. Mais ici, il fait l’objet d’une technique très particulière et unique en son genre: il est en

(141) Maurice TOURNEUX, *Histoire journalière de Paris par Dubois de Saint-Gelais (1716-1717)*, Paris, 1885, p. 147-149 signale que le vernis des Gobelins passait pour être le véritable vernis de la Chine, et que Dagly et ses associés réussissaient des morceaux « tout à fait dans le goût des Chinois ». Voir aussi Thibaut WOLVERSPERGES, « The Royal Lacquer Workshop at the Gobelins, 1713-1757 », dans *Studies in the Decorative Arts* 2, Spring 1995, p. 55-56 ; ID., *Le Meuble français en laque au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, Éd. Racines, 2000, *passim*.

(142) *Les Bois de Spa. Monographies des industries du bassin de Liège*, Liège, 1905, p. 12.

(143) René PECHÈRE, « Les glorieux jardins d’Enghien au XVII<sup>e</sup> siècle », dans *Maison d’hier et d’aujourd’hui*, n° 31, sept. 1976, p. 57-75 ; V. DELANNOY, *Esquisse d’un grand domaine. Le parc d’Enghien (XII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, Enghien, 1986 ; Cristina MARCHI, « À Enghien, dans un jardin. Pavillon dit chinois. Pavillon de l’Étoile », dans *Annales du Cercle archéologique d’Enghien*, t. 23, 1987, p. 27 et 56 ; Jacques BARLET, « Pavillons chinois du domaine d’Arenberg », dans Nathalie DE HARLEZ DE DEULIN, ed., *Décors intérieurs en Wallonie*, Liège, Commission royale des monuments, sites et fouilles, t. I, 2003, p. 120-131. L’ensemble du pavillon, dans un état très dégradé, a été restauré, du 16 sept. 1991 au 6 déc. 1993, par les architectes Jean-Louis Vanden Eynde et Maurice Mumenthaler.

effet employé comme pâte à incruster. C'est le premier et seul cas connu d'incrustation de stucs colorés dans la masse. Dans le fond noir des panneaux en stuc, des creux ont été aménagés pour recevoir des pâtes colorées, de sorte que l'ensemble ressemble à s'y méprendre au travail du laque. L'atmosphère générale de ce décor, à la fois très séduisant et très singulier – et même, en partie, énigmatique – suggère un monde imaginaire, de la plus haute fantaisie, à la limite du fantastique. Les scènes traitées se déroulent dans un vaste jardin, sans suivre un programme iconographique cohérent. Dans un espace structuré par quelques architectures légères et quelques rochers flottant dans les airs, une multitude de personnages évoluent autour d'étangs, entourés d'animaux et de végétaux, au milieu d'une profusion d'accessoires et de détails: scènes de jeu, parties de pêche, fêtes galantes. Il y a aussi des signes allégoriques ou symboliques (un baudrier accroché à un pavillon comporte les armes d'Arenberg: trois fleurs de néflier sur fond pourpre) mais aussi ésotériques. Apparemment, le programme n'emprunte à la Chine que des formes extérieures, et se réduit à quelques éléments stéréotypés: des hommes, des femmes, des enfants sont représentés en costumes locaux, de façon assez théâtrale. Autour d'eux, de petites constructions, des palmiers, des tentes, des palanquins, des parasols, des paniers tressés et d'autres accessoires. On note également certaines incohérences, comme par exemple l'image de dignitaires en armes dans des scènes de jardins, ou se prosternant devant un enfant; un soldat portant un éventail; des bannières militaires servant d'ornements; des kiosques ouverts de jardins servant de palais ou des barrières à portillon mobile; des ponts qui n'enjambent aucune eau. Pourtant, certaines représentations sont bien connues de la tradition chinoise: par exemple le cerf, symbole de longévité, associé au fruit du pêcher<sup>(144)</sup>; ou encore le crabe, symbole bénéfique<sup>(145)</sup>. Mais, dans l'ensemble, les sources d'inspiration semblent incomprises, et l'identité culturelle du pays d'origine occultée.

Une mention particulière doit être faite des papiers muraux décoratifs et des papiers de soie d'origine chinoise. Il s'agissait d'une production fabriquée à Canton pour des clients étrangers, dont la décoration, adaptée au goût occidental, peut être, toute proportion gardée, comparée aux porcelaines de la Chine de commande. Fabriqués à la même époque (les plus précieux papiers datent des époques Kangxi et Yongzheng), dans les mêmes conditions quasi industrielles, ils ont en effet été ramenés le plus souvent sur les mêmes bateaux<sup>(146)</sup>. Apparus à la cour de Versailles entre 1667 et 1669 – peut-être même avant<sup>(147)</sup> – sous la forme de paravents tendus de papiers peints, ils ont non seulement été fabriqués et répandus dans toute l'Europe aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, mais ils ont surtout joué un rôle capital dans l'élaboration d'une certaine image de la Chine, le plus souvent idyllique. En ce qui concerne leur exportation vers les Pays-Bas, la Compagnie d'Ostende a, comme on l'a vu,

(144) Situ SHUANG, *Le magot de Chine*, op. cit., p. 107.

(145) *Ibid.*, p. 189

(146) « Un spectacle panoramique venu directement de Chine », dans *Connaissance des arts*, n° 97, mars 1960, p. 62-67.

(147) *Inventaire général du mobilier de la couronne sous Louis XIV (1663-1715)*, Paris, 1886, vol. II, p. 475.

beaucoup contribué à la diffusion d'un commerce de luxe devenu un agent important dans les investissements consentis par différentes familles de Gand et d'Anvers<sup>(148)</sup>. Les archives conservent d'ailleurs le souvenir de ces achats: un manuscrit de la Compagnie d'Ostende parle de « pièces de Pecquin blanc ornées de figures peintes » pour désigner des papiers de soie peinte, décorés de motifs divers<sup>(149)</sup>. Le résultat de ces transactions fut remarquable: c'est en Flandre que l'on trouve une des concentrations les plus fortes de ce type de productions<sup>(150)</sup>. Rien qu'à Gand, elle se retrouve dans au moins cinq hôtels de maître, dont la décoration consacre l'avènement d'une sociabilité à la fois intime et exotique, en même temps qu'élégante et raffinée.

Le « Manchester des Pays-Bas », Gand, devenue, dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, le centre d'extension des nouvelles industries liées à l'importation du coton et à la production linière, nœud de communications entre la Hollande et la France, en même temps que plaque tournante du trafic commercial vers la Lorraine et l'Allemagne, bénéficiait d'une remarquable prospérité qui fut à l'origine, dans la deuxième moitié du siècle, d'une véritable frénésie de construction. Plus de quatre-vingts nouveaux hôtels et maisons de maître furent construits, qui métamorphosèrent la ville en une sorte de « Versailles provincial et urbain »<sup>(151)</sup>. La relance économique est allée de pair avec l'émergence d'une classe sociale opulente, qui souhaitait exprimer avec faste sa réussite dans de véritables morceaux de bravoure architecturaux. Ainsi est né un style d'architecture gantois – ou plus exactement franco-gantois – s'inspirant certes de l'architecture classique française, mais en même temps héritier des inventions décoratives des maniéristes anversoises, nourri de la tradition flamande et baroque dont il a conservé les traits saillants: fidélité au pignon et surcharge des parties hautes, avec un net penchant pour les moulurations; goût de la décoration redondante, marquée par l'abondance des guirlandes et des festons; par la richesse des dorures ou l'abondance des sculptures, le tout traité avec une exubérance qui a fait taxer ses concepteurs de « cyraetsnijders van stenen gevels » (« joailliers des façades de pierres »)<sup>(152)</sup>. Bref, on peut parler d'une sorte de syncrétisme

(148) Pour l'histoire de ce commerce de luxe, voir Nicole DE BISSCOP, *Invloed van de Chinese kunst in het Gentse interieur van de XVIII<sup>de</sup> eeuw* (Thèse dact. Hoger Instituut voor Kunstgechiedenis en Oudheidkunde, 1973-1974); EAD., « Aspecten van het Chinees export-wandbehang », dans *Monumenten en landschappen*, n° 5, sept.-okt. 1991, p. 24-47.

(149) Fonds Hye-Hoys de la Compagnie des Indes à Ostende (R. U. Gent, Bibliotheek, ms. 1880). Cité par N. DE BISSCOP, *Invloed van de Chinese kunst*, op. cit., p. 12.

(150) *Le Murmure des murs. Quatre siècles d'histoire du papier peint*, Bruxelles, C. G. E. R (Cat. d'exposition), 1997, p. 21.

(151) Luc DHONDT, Jean-Christophe HUBERT, Christophe VACHAUDEZ, Jan F. VAN CLEVEN, Dirk VAN DE VIJVER, *Architecture du XVIII<sup>e</sup> siècle en Belgique. Baroque tardif, rococo, néo-classicisme*, Bruxelles, Racines, 1998, p. 15. Voir aussi *Fransje franje naar Gentse maat. De burgerbouwkunst te Gent in de 18<sup>de</sup> eeuw*, Gent, Dienst voor Culturele Zaken, 1984; Beatrix BAILLIEUL en Luc DHONDT, « Als een Phoenix herrezen », dans *Een remarquabele embellissement. Gentse wooncultuur in Mozarts tijd*, Gent, Drukkerij Goff, 1991, p. 5-15.

(152) Jean-Jacques DUTHOY, « Le XVIII<sup>e</sup> siècle, âge d'or de l'architecture civile à Gand », dans *Revue du Nord*, n° 211, oct.-déc. 1971, p. 681-689, ici p. 682.

(153) Marie FREDERICQ-LILAR, « Bernard de Wilde et les caractères de l'architecture gantoise du XVIII<sup>e</sup> siècle », dans *Études sur le XVIII<sup>e</sup> siècle*, t. 2, 1975, p. 15-21.

qui adapte le style français au goût flamand, attaché depuis toujours à une tradition de pittoresque, de mouvement et de contrastes. Ce que révèlent les belles réalisations de deux architectes gantois, Bernard de Wilde (1791-1772)<sup>(153)</sup> et David 't Kindt (1705-1770), créateurs du Rococo gantois, c'est un style ostentatoire, qui allie la robuste vitalité baroque à la grâce de la rocaille.

Le premier, très ouvert aux influences françaises, est l'auteur de l'hôtel le plus somptueux de la ville, l'hôtel Falligan, situé sur le « Kouter », dont la richesse faisait dire à Victor Hugo, de passage dans la ville: « Il y a beaucoup de façades rocaille à Gand et des plus tourmentées, ce qui les fait passer. Le rococo n'est supportable qu'à la condition d'être extravagant »<sup>(154)</sup>.

Le second, plus traditionaliste, fait régner en maître (comme à l'hôtel d'Oombergen et à l'hôtel Damman) le fronton à courbes. Cet ancrage flamand est d'ailleurs également sensible dans la décoration picturale intérieure: les cieux des plafonds sont moins uniformément bleus qu'en France; les personnages plus réalistes, et parfois vus sous un angle presque caricatural. Plus tard, enfin, le style classique français trouvera ses lettres de noblesse dans l'édification de l'hôtel d'Hane Steenhuyse (1773), qui fait presque penser à un palais, et qui est l'œuvre de l'architecte officiel de la cour de Charles de Lorraine, Laurent-Benoît Dewez (1731-1812). Jean-Baptiste d'Hane Steenhuyse (1757-1826) a été un des hommes les plus riches des Pays-Bas. Sa demeure, construite en 1768, est un monument historique, puisqu'elle fut occupée, pendant la période des Cent Jours, par Louis XVIII, en fuite aux Pays-Bas. Là encore, certaines pièces sont décorées de papiers chinois.

Mais le plus important, du point de vue qui nous occupe ici, c'est que le style franco-gantois s'est en fait complu dans un « art de la distribution » qui concernait aussi bien la structure d'ensemble et la façade – transformée en décor de théâtre – que la décoration intérieure. Appliquant les recommandations de Jacques-François Blondel (1705-1774) dans son traité *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général* (1737-1738), on cherchait le meilleur rapport entre la « nécessité », c'est-à-dire la convenance (confort et commodité); et la « bienséance », l'étiquette: bref, on recherchait un art de vivre global. La décoration intérieure de ces grandes demeures témoigne de l'opulence des familles aristocratiques gantoises du XVIII<sup>e</sup> siècle: élégantes cheminées, cages d'escalier monumentales en bois, salons lambrissés, tapisseries flamandes, et présence très marquée de l'exotisme<sup>(155)</sup>. C'est ainsi qu'à l'hôtel Vander Haeghen (dit aussi maison Clemmen<sup>(156)</sup>) se trouve une tenture murale en soie, qui recouvre trois pans du grand salon donnant sur le jardin. Chaque panneau a une hauteur de 3 m,

(154) *En voyage. France et Belgique*, Paris, 3<sup>e</sup> éd., 1892, p. 130.

(155) H. NOWÉ, « Les intérieurs patriciens de Gand au XVIII<sup>e</sup> siècle », dans *L'Art et la Vie*, n<sup>o</sup> 7, 15 juillet 1934, p. 193-203.

(156) Judocus Clemmen, commerçant et industriel, s'était enrichi en établissant des branches de commerce « [...] encore presque inconnues dans nos provinces belgiques ». La lettre de patente du 31 juillet 1788 qui lui accorde son titre de noblesse, précise qu'il a tiré ses marchandises « [...] au-delà des mers et des pays plus éloignés ». Il avait établi à Gand une imprimerie de toiles de coton qui faisait vivre 500 ouvriers (DE BISSCOP, *Invloed van de Chinese kunst*, op. cit., p. 51).

sur une largeur de 0,81 m, ce qui confirme son origine chinoise, étant donné que la soie européenne n'était pas fabriquée dans des mesures supérieures à 0,60 m. La soie s'est assombrie avec le temps, mais les coloris des peintures n'en sont pas moins restés frais et vivants. L'ensemble est spectaculaire et rappelle, par son ampleur, la peinture narrative contenue sur les grands rouleaux horizontaux panoramiques, courant tout au long des murs, et donnant une impression de luxuriance et de faste. En Chine même, des pièces de ce genre sont connues: Robert Fortune évoque par exemple la maison d'un mandarin dont les murs sont ornés d'images formant une histoire complète, dont les épisodes se suivent de manière cohérente<sup>(157)</sup>. En effet, les papiers chinois formaient des ensembles composés de différentes scènes reliées les unes aux autres, de façon qu'on pouvait décorer une chambre complète. Mais, dès que la fabrication de papiers panoramiques put être entreprise également avec succès en Europe, les papiers chinois furent moins prisés; et, comme l'a dit un graveur anglais, c'en sera fini des papiers montrant des « lions ressemblant à des chats, des maisons suspendues dans les airs, et des nuages représentés sur le sol »<sup>(158)</sup>.

À l'hôtel Vander Haeghen, la lecture se fait de droite à gauche et se déroule sur une bande horizontale divisée en trois parties. Toute l'attention est concentrée sur la partie centrale de la composition, qui est occupée par un vaste pavillon ayant la forme habituelle des palais impériaux et des salles de réception. Des fonctionnaires militaires et civils y ont pris place et attendent la venue de l'empereur en tournée d'inspection. Un cortège l'accompagne, où l'on distingue des soldats, des fonctionnaires, des ministres et des serviteurs, rangés dans un ordre rigoureux réglé par l'étiquette. Certaines bannières comportent des caractères chinois. L'habillement des personnages semble conforme aux usages mandchous. On ne peut s'empêcher, en voyant cette composition, de penser à des œuvres célèbres; en particulier le *Voyage d'inspection de l'Empereur Kangxi dans le sud* (1691-1698)<sup>(159)</sup>; ou, dans un style moins solennel, plus familier et plus spontané, l'évocation des *Plaisirs de Kienlong par temps de neige* (1738) attribués à Giuseppe Castiglione<sup>(160)</sup>. À proximité du pavillon, se trouve également un bateau dont le mât supporte une bannière comportant des caractères chinois signifiant « Compagnie impériale ». Le tout est agrémenté de petites scènes de genre impliquant des hommes et des animaux, traités parfois sur le mode humoristique, ce qui donne à l'ensemble une atmosphère de vie et d'intimité. Les figures et les événements sont situés dans un cadre apaisant, avec jardins, architectures de jardins, chutes d'eau et cascades, les éléments naturels occupant une place prépondérante dans l'ensemble de la composition. Tout un mur est occupé par des scènes de chasse et de pêche: il s'agit là d'un thème traditionnel dans la

(157) *A Residence among the Chinese: Island, on the Coast, and at Sea. Being a Narrative of Scenes and Adventures during a third Visit to China, from 1853 to 1856*, London, J. Murray, 1857, p. 175-176.

(158) Cité par Margaret JOURDAIN et R SOAME JENYNS, *Chinese Export Art in the Eighteenth Century*, London, Charles Scribner's Sons, 1950, p. 26.

(159) Voir Simon B. HEILESEN, « Bilder von der Südreise des Kaisers Kangxi », dans Lothar LEDDEROSE et Herbert BUTZ, eds., *Palastmuseum Peking. Schätze aus der verbotenen Stadt* (Cat. d'exposition), Frankfurt am Main, 1985, p. 96-118.

décoration choisie par les membres de la haute noblesse et de la bourgeoisie. Cette permanence s'explique sans doute par le désir d'affirmation de la suprématie de l'homme sur la nature. On aperçoit toutefois certaines figures mythologiques, comme le *Qilin*, un animal fabuleux de la mythologie taoïste, qui a la tête d'un chameau ou d'un dragon, le corps d'un daim, les jambes et le sabots d'un cheval, la queue d'un bœuf. L'apparition de cet animal sur la terre était, selon l'ancienne histoire naturelle chinoise, un heureux présage: elle n'intervenait en fait que sous le règne de princes sages et vertueux<sup>(161)</sup>. Si l'ensemble s'inscrit bien dans la tradition culturelle chinoise, certains éléments semblent cependant occidentaux, en particulier le traitement de la perspective. Par ailleurs, la profusion des personnages – souvent évoqués de manière pittoresque ou parodique – et leur implication dans toutes sortes d'activités, fait irrésistiblement penser à une certaine tradition flamande, que l'on trouve notamment représentée dans les tableaux de Brueghel<sup>(162)</sup>.

Globalement, à Gand comme dans le reste du pays, l'influence française était générale; les propriétaires de châteaux en Flandre et en Wallonie s'inspiraient de gravures et de modèles dont la circulation propageait partout le « bon ton ». C'est ainsi qu'au château de Leeuwegem, Pierre Emmanuel d'Hane (1726-1786) s'est manifestement inspiré pour la conception de sa demeure (1762) du château de Bellevue, édifié à Meudon pour la marquise de Pompadour. Des descriptions de Bellevue figuraient dans le *Voyage pittoresque des environs de Paris* (1755) de Dezallier d'Argenville, très répandu à l'époque. Mais si le château de Bellevue a disparu suite à la Révolution française, la copie flamande de Leeuwegem, elle, est intacte<sup>(163)</sup>. Nous ne savons pas exactement dans quelles conditions Pierre d'Hane s'est emparé du concept, mais nous savons qu'il était en relation avec plusieurs familles françaises. Il confia la réalisation de sa demeure à l'architecte Jean-Baptiste Simoens (1715-1779), qui avait déjà travaillé avec Laurent Benoît Dewez et avec 't Kindt, et il s'inspira de Belœil pour la réalisation du jardin, qui comportait un théâtre de verdure où étaient organisées de représentations de plein air; une réplique de la tombe de Jean-Jacques à l'île des peupliers à Ermenonville; et un monument surnommé « l'autel », qui semble avoir été inspiré par les idées maçonniques du propriétaire des lieux: il était en effet affilié à la loge maçonnique *La Bienfaisante*, à Gand. À Leeuwegem, on note au rez-de-chaussée un salon décoré de trois panneaux tendus de papier de Chine, avec des représentations d'animaux exotiques.

On vient d'évoquer le rôle de la franc-maçonnerie dans les Pays-Bas: en effet, nombre de châtelains du XVIII<sup>e</sup> siècle étaient membres de cette

(160) Chuimei HO et Bennet BRONSON, *Splendors of China's Forbidden City. The Glorious Reign of Emperor Qianlong*, Chicago, The Field Museum, 2004, p. 213.

(161) V.-F. WEBER, *Ko-Ji Hô-Ten. Dictionnaire à l'usage des amateurs et collectionneurs d'objets d'art japonais et chinois*, Paris, chez l'auteur, 1923, art. *Kirin*, vol. 1, p. 422-423; Wolfram EBERHARD, *A Dictionary of Chinese symbols. Hidden Symbols in China life and Thought*, London-New-York, Routledge, 1999, p. 303-304.

(162) Bob CLAESSEN et Jeanne ROUSSEAU, *Bruegel*, Anvers, Fonds Mercator, 1984, p. 55 (« La lutte de Carême et de Mardi Gras ») et p. 67 (« Jeux d'enfants »).

(163) Voir Ignace DE TEMMERMAN et Koenraad DE WOLF, *Het kasteel van Leeuwegem. In de voetsporen van Lodewijk XV en Madame de Pompadour*, Gent, 2000.

institution, qui défendait les idées éclairées, comme c'est également le cas à Brugelette, où se trouve le château d'Attre, qui comporte lui aussi une décoration de soies chinoises. Son propriétaire, François-Ferdinand-Joseph de Franeau, chambellan de l'empereur Joseph II, fut initié à la loge *La Vraie et Parfaite Harmonie*, à Mons<sup>(164)</sup>, ce qui explique peut-être la présence, dans le parc paysager entourant la demeure, d'un parcours pittoresque inspiré éventuellement par la symbolique maçonnique. Il est également possible que la présence de petits singes stuqués dans la gorge du plafond s'explique de la même façon: un des animaux porte un compas, l'autre manie les outils du tailleur de pierre. Mais l'aménagement intérieur du château est surtout remarquable, du fait de la présence de toiles peintes et de murs tendus de soie de Chine: la soie recouvre les panneaux encastrés dans les lambris, et a été utilisée également pour les draperies des fenêtres et la garniture de quelques pièces de mobilier. Pour l'anecdote, signalons qu'un lé non utilisé porte au dos des caractères chinois<sup>(165)</sup>. La décoration comporte une composition de branches de pivoines avec quelques oiseaux en vol. Mais comme il s'agit d'une décoration à caractère répétitif, on peut penser qu'il s'agit d'un ensemble du XIX<sup>e</sup> et non du XVIII<sup>e</sup>, comme cela semble être également le cas dans une autre demeure aristocratique incluant un salon chinois, à Waleffe, en Wallonie.

## Conclusion

Enfin, l'apothéose du rêve chinois dans les provinces belges est incontestablement le pavillon de Laeken, une construction voulue par Léopold II dans le cadre de sa politique étrangère « asiatique ». On ne refera pas ici l'historique de cette construction, qui a été décrite dans le détail par Chantal Kozyreff<sup>(166)</sup>, dont certaines parties – en particulier le kiosque en bois, qui renoue avec la tradition des « fabriques » de jardin – ont été réalisées en Chine même. On a émis l'hypothèse que la construction s'inspirait de lieux célèbres dans le centre de l'ancienne ville de Shanghai, comme la propriété du mandarin Yu et le pavillon de thé<sup>(167)</sup>. Le souvenir du XVIII<sup>e</sup> siècle y perdure, plusieurs éléments de la décoration intérieure renouant manifestement avec les extravagances de Boucher, de Pillement, de Huet. Un des salons latéraux comporte en effet un plafond décoré d'une « singerie » rappelant Chantilly: nous savons d'ailleurs que le peintre des plafonds, nommé Georges-Louis Claude, s'est rendu à Chantilly dans le but d'étudier la décoration du château. Bref, comme l'explique très bien l'historienne de ce monument, son atmosphère générale restitue avec brio

(164) Paul DUCHAINE, *La Franc-maçonnerie belge au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, 1911, p. 372-374.

(165) N. DE BISSCOP, « Attre. Le salon chinois », dans NATHALIE DE HARLEZ DE DEULIN, ed., *Décors intérieurs en Wallonie, op. cit.*, t. I, p. 26-67, aux p. 44-48.

(166) *Songes d'Extrême-Asie. La tour japonaise et le pavillon chinois de Laeken*, Bruxelles-Anvers, Fonds Mercator, 2001.

(167) Reproduction dans R. PONTUS, *Mission spéciale belge en Chine confiée à M. Raoul Warocqué*, Bruxelles, Falk, 1911, p. 80.

la « féerie de l'Eldorado chinois entretenue par l'imaginaire européen du XVIII<sup>e</sup> siècle »<sup>(168)</sup>.

On peut donc affirmer qu'il a existé, dans les Pays-Bas méridionaux d'abord, dans la Belgique indépendante ensuite, une tradition d'exotisme relativement discrète – en tout cas périphérique par rapport aux grands courants artistiques qui ont marqué ces contrées – mais néanmoins continue. Son développement est ancien, remonte au XVII<sup>e</sup> siècle, mais il n'a pas vraiment survécu au XVIII<sup>e</sup>, dans la mesure où il a manifestement été freiné par la découverte de l'Afrique, du Congo, qui se taille, bien entendu, la part du lion dans l'imaginaire exotique de la Belgique. Le trait le plus frappant de cette tradition de goût chinois, c'est son lien direct, immédiat, avec l'activité économique de nos provinces: le rôle joué par la compagnie d'Ostende a été ici essentiel, dans un contexte de « boom » économique qui a favorisé l'extension du commerce des produits de luxe.

Pour le reste, il est évident que la « chinoiserie » est restée une formule élitiste, réservée à la classe aristocratique et à la haute bourgeoisie d'affaires, parfois liée de très près aux sphères du pouvoir. Elle a donc été, dans notre pays comme en France, un signe de différenciation sociale.

Puisqu'il est question de la France, il faut constater que les destinées de la chinoiserie ont suivi, aux Pays-Bas, les heurs et malheurs de l'influence française, avec une période d'apogée au XVIII<sup>e</sup> siècle, que caractérise l'activité de tout un réseau d'affiliations familiales, sociales, économiques entre les deux pays. De ce point de vue, la Belgique est bien le miroir de « l'Europe française » dont parlait le marquis Caraccioli.

Enfin, il est clair que la chinoiserie a beaucoup contribué à créer, dans les habitudes de vie et l'environnement familial des classes aristocratiques, une sociabilité élégante et distinguée. Elle correspond au fond à un « principe de plaisir » qui rejoint une des dimensions profondes de la pensée des Lumières; la recherche de l'Éden perdu, la reconstitution d'un monde où règneraient l'harmonie et le bonheur. Peut-être comporte-t-elle également une dimension de retrait, qui renoue avec la tradition de l'*otium*, du loisir savant et érudit, très proche de la conception chinoise de la retraite lettrée.

Mais, surtout, au-delà, dans un pays d'étendue très réduite, de tradition intellectuelle relativement conformiste, elle a incontestablement constitué un élément d'ouverture vers le mouvement des Lumières, et elle a sans aucun doute contribué à forger la prescience d'une certaine forme de cosmopolitisme et d'appréciation de l'altérité. Mais l'ambiguïté est manifeste: à travers le principe de plaisir, on perçoit une mise à distance de l'Autre, confiné dans la seule dimension qu'on veuille conserver de lui. En somme, on feint de ne voir dans la culture chinoise que des éléments superficiels, désinvoltés. Du coup, l'Autre se retrouve enfermé dans un monde enchanté, que l'on ne fait pas effort d'aller voir de plus près: on peut donc se demander si son « inquiétante étrangeté » n'a pas pour fonction, finalement, de rassurer l'Occident sur sa propre normalité et la pertinence de son propre système de valeurs.

(168) *Ibid.*, p. 93.