

Jacques Marx  
(Université libre de Bruxelles)

## De la Chine à la chinoiserie. Échanges artistiques entre la Chine et la Belgique (XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)

### Table des matières

#### I. La chinoiserie comme style européen de décoration et comme esthétique de la rupture

Revalorisation d'une catégorie esthétique.

Entre fantaisie et réalité: les illustrations des récits de voyage.

Chinoiserie et culture matérielle: les *sinica*.

L'imitation des produits importés chinois.

Une esthétique de la rupture.

#### II. La chinoiserie dans les Pays-Bas méridionaux

Un espace latéral des Lumières françaises.

Un sujet problématique.

« Lumières » chinoises au plat pays.

De l'imitation à la Chine de commande.

Papiers peints et « salons chinois ».

L'apothéose du rêve chinois: le pavillon de Laeken.

Conclusion

## La chinoiserie comme style européen de décoration et comme esthétique de la rupture

### 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 cependant apparu dans la langue française que vers 1845, avec une connotation nettement péjorative. Il désignait alors un bibelot dans le goût chinois, tel qu'on pouvait en trouver dans les intérieurs d'une certaine catégorie sociale de parvenus et de nouveaux riches, sensibles à ce qu'on pourrait appeler l'exotisme de paccotille. Cette connotation péjorative s'est d'ailleurs maintenue jusqu'à nos jours: dans le sens figuré, l'expression « ce sont des chinoiseries » est utilisée en français pour signifier des complications inutiles et extravagantes, et c'est en ce sens que le mot figure dans *La Recherche du temps perdu* de Marcel Proust.

C'est un fait que les historiens d'art spécialisés dans l'histoire du mobilier français ont généralement mis l'accent sur la « bizarrerie » et la fantaisie débridée de ce style<sup>1</sup>. Ils regrettent par exemple qu'il fut un temps où seuls les objets chinois étaient jugés dignes d'imitation par les artistes français; tandis qu'un autre historien de l'art français, Henry Havard, dénonce dans certains de ces objets une recherche de l'étrange et de l'inédit que ne justifie nullement, selon lui, 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, il admet pourtant que l'importation chinoise se trouvait à l'origine de ce qu'il appelle « un de nos styles les plus originaux »<sup>2</sup>. En effet, dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, certains interprètes estimaient que c'était bien à la Chine que le rococo français était redevable de ses formes sophistiquées et dissymétriques<sup>3</sup>. Les deux formes d'expression se rapprochent par leur insistance sur la diversité et l'irrégularité.

Réintroduit – cette fois sans valeur péjorative – dans le vocabulaire de la critique d'art, le mot désigne aujourd'hui une catégorie thématique et

---

<sup>1</sup>Émile Molinier, *Le Mobilier royal français aux XVI<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Goupil et Cie, 1902, p. 25 ; P. Gélis-Didot, *La Peinture décorative en France du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Charles Schmid, s. d. (non paginé).

<sup>2</sup>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.

<sup>3</sup>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.

stylistique du programme ornemental de l'âge classique et baroque (au même titre que la « rocaille » ou « l'arabesque »), comme on le voit dans les travaux de Martin Eidelberg sur Watteau (1684-1721)<sup>4</sup>, ainsi que d'Alain Gruber et de Bruno Pons sur l'évolution de l'esthétique baroque<sup>5</sup>.

Côté chinois, le Professeur Meng Hua, éminente spécialiste de la diffusion et de la réception de la culture chinoise en France au XVIII<sup>e</sup> siècle, ne manque pas de signaler l'apport vivifiant de la chinoiserie à l'esthétique baroque dans son livre, *Visions de l'Autre: Chine, France* (Peking University Press, 2004). Évoquant, dans cet ouvrage, la lettre célèbre dans laquelle le jésuite Jean-Denis Attiret (1743) décrit le charme des jardins de l'empereur de Chine<sup>6</sup>, elle met en évidence le rôle joué par l'esthétique chinoise des jardins dans la prise de conscience occidentale d'une nouvelle forme de beauté, fondée sur l'irrégularité. 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 rocaille, a en fait 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>7</sup>.

Comment expliquer le côté fantaisiste de la chinoiserie, ainsi que certaines dérives imaginatives auxquels elle a pu donner lieu ?

Il faut évidemment incriminer une fausse image de l'Asie, qui résulte de la méconnaissance qu'on avait de ces régions: longtemps caractérisée par son isolement et sa fermeture à l'étranger, la Chine ancienne a pendant des

<sup>4</sup> Martin Eidelberg et S. A. Gopin, « Watteau's chinoiseries at la Muette », *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.

<sup>5</sup> 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.

<sup>6</sup> L. Aimé-Martin (éd.), *Lettres édifiantes et curieuses concernant l'Asie, l'Afrique et l'Amérique...*, vol. 3, Paris, P. Daffis, 1877, p. 786-795.

<sup>7</sup> Introduction au collectif édité par Janine Barrier, Monique Mosser et Che Bing Chiu, *Aux jardins de Cathay. L'imaginaire anglo-chinois en Occident*, Paris, Les Éditions de l'Imprimeur, 2004 (Coll. Jardins et paysages), p. 83.

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. Pas de doute à ce propos; la *chinoiserie* est une pure création occidentale, empreinte de fantaisie, qui trouve son inspiration dans une vision fantastique et poétique de la Chine, alimentée par deux sources: d'une part, les descriptions des voyageurs revenant de leur périple dans le Céleste Empire; d'autre part l'imitation (disons plutôt l'interprétation) des produits importés chinois, qui sont d'ailleurs restés longtemps rarissimes, et donc réservés à une élite extrêmement restreinte.

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 matérialisé des lieux de plaisance ou de « libertinage » 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.

#### Entre fantaisie et réalité: les illustrations des récits de voyage.

Il est impossible de faire ici l'inventaire des innombrables relations de voyages qui ont, avant et après Marco Polo, enrichi le corpus des informations disponibles en Occident sur la Chine<sup>8</sup>. Mais, dans la prise de conscience de l'« altérité chinoise », les missionnaires occidentaux ont été des intermédiaires incontournables.

Avant Marco Polo, c'est le cas du moine franciscain Jean du Plan Carpin, envoyé en Asie centrale par le pape Innocent IV. Après avoir assisté, en 1246, au *kouriltai* célébrant l'intronisation 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

---

<sup>8</sup> 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, supplément 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 (Coll. Bouquins).

pratique de la divination, les augures, les sortilèges, mais aussi des affabulations sur l'existence de peuples à têtes de chien<sup>9</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>10</sup>, le célèbre *Livre des merveilles* de Marco Polo (1271), accumule, comme on sait, les récits extraordinaires, les légendes et les anecdotes merveilleuses, les vérités et les faussetés. Une miniature du *Livre des Merveilles* 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>11</sup>

Une autre miniature représente des animaux fantastiques, en l'occurrence des dragons multicolores, qui appartiennent au bestiaire fabuleux chinois par excellence<sup>12</sup>. Il faut toutefois signaler que l'ouvrage n'a pas d'abord porté le titre sous lequel on le connaît habituellement, mais bien celui de *Devisement*, un vieux mot français qui signifie « description », dans le sens de « diversité »<sup>13</sup>. Plus que de l'imaginaire, ce dont il est question, c'est de l'inventaire de l'altérité, de la différence: 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.

En réalité, malgré les progrès accomplis dans la connaissance de l'immense espace chinois depuis Marco Polo, la perception de sa réalité socio-culturelle est 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>14</sup>. 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

---

<sup>9</sup> Jean de Plan Carpin, *Histoire des Mongols. Enquête d'un envoyé d'Innocent IV dans l'empire tartare (1245-1247)*, traduction française et présentation du père Clément Schmitt, (O. F. M), Paris, Éditions franciscaines, 1961. Sur ce périple, voir Albert T'Serstevens, *Les Précurseurs de Marco Polo*, Paris, Arthaud, 1959.

<sup>10</sup> Guillaume de Rubrouck, *Voyage dans l'empire mongol*, trad. de Claude et René Kappler, Paris, Imprimerie nationale, 1992.

<sup>11</sup> Gianni Guadalupi, *La Chine des merveilles*, adaptation française de Christine Favart, Paris, Gründ, 2004, p. 61.

<sup>12</sup> *Ibid*, p. 59.

<sup>13</sup> Voir la préface de René Kappler à son édition du *Devisement du monde*, Paris, Imprimerie nationale, 2004 (Coll. Voyages et découvertes).

<sup>14</sup> Dirk Van der Cruysse, *Le noble désir de courir le monde. Voyages en Asie au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2002, chap. III, p. 45-62.

déesse Kuan Yin, trônant sur une feuille de lotus, domine aussi bien des Chinois que des nègres et des Indiens!<sup>15</sup>

Mais ce sont surtout les jésuites 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 décisif. Matteo Ricci (1552-1610) en particulier, qui fut le véritable fondateur de la mission de Chine, 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>16</sup>, mais il reçut l'autorisation de s'installer dans un palais inhabité, et de construire une église<sup>17</sup>. 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 le Johann Adam Schall von Bell (1592-1666)<sup>18</sup> et Ferdinand Verbiest (1623-1688), d'origine belge<sup>19</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. En même temps, ils devinrent les intermédiaires obligés dans toutes les relations entre l'Europe et la Chine. Précisément, la relation de voyage de Ricci, intitulée *Histoire de l'expédition chrétienne au royaume de la Chine* publiée pour la première fois en 1615<sup>20</sup>, inaugure toute une série de publications à vocation encyclopédique dans lesquelles l'Occident allait puiser une masse d'informations, comme par exemple la *China illustrata*, du jésuite

---

<sup>15</sup> 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.

<sup>16</sup> Wan-li (surnom de Shenzong, 1573-1620).

<sup>17</sup> Pour la biographie de M. Ricci en Chine, voir Voir Henri Bernard-Maître, *Le P. Matthieu Ricci et la société chinoise de son temps*, Tientsin, 1937.

<sup>18</sup> 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 Văth, (S. J.), *Johann Adam Schall von Bell S. J. Missionar in China, kaiserlicher Astronom und Ratgeber am Hofe von Peking 1592-1666*, neue Auflage, Nettetal, Steyler Verlag, 1991 (Monumenta Serica Monograph Series, 25). Le meilleur recueil de biographies de la Compagnie de Jésus en Chine est incontestablement celle de Louis Pfister, *Notices biographiques et bibliographiques sur les jésuites de l'ancienne mission de Chine*, Shangai, 1932-1934.

<sup>19</sup> R. A. Blondeau, *Mandarijn en astronoom. Ferdinand Verbiest, S. J. (1623-1688) aan het Hof van de chineze keizer*, Bruges, 1970 ; Henri Bosmans, *Ferdinand Verbiest, directeur de l'Observatoire de Pékin*, Louvain, 1912. Voir aussi le recueil des *Actes du Colloque Ferdinand Verbiest (1623-1688), Jesuit, Missionary, Scientist, Engineer and Diplomat*, ed. by John Witek (S. J.), Nettetal, Steyler Verlag, 1994 (Monumenta Serica Monograph Series, 30).

<sup>20</sup> Réédition moderne : M. Ricci et N. Trigault, *Histoire de l'expédition chrétienne au royaume de la Chine 1582-1610*, Paris, Desclée de Brouwer, 1978 (Collection Christus. Textes, n° 45).

Athnanase Kircher (1602-1680), traduite en français en 1670, et les *Nouveaux mémoires sur l'état présent de la Chine* du père Louis Le Comte (1692)<sup>21</sup>.

Quant à la *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*, du père Du Halde qui date, elle, de 1735<sup>22</sup>, 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>23</sup>.

Il convient de s'attarder un moment sur Athanase Kircher, une belle figure de jésuite scientifique 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>24</sup>.

Kircher n'avait jamais été en Chine, mais il fut le premier à révéler au grand public l'existence de la célèbre stèle nestorienne découverte à Si-ngan fou (Xian) en 1625, dont il avait entendu parler au cours de ses entretiens avec les jésuites missionnaires revenus du lointain Shansi. On sait que ce monument comportait une inscription en chinois et en syriaque relatant l'histoire de la pénétration et de la diffusion d'une « religion lumineuse » présentant de profondes analogies avec le catholicisme, entre 635 (date à laquelle le fondateur de cette religion – un moine nommé Alopen – était supposé être entré dans la région) et 781, le moment où la stèle fut érigée. Aux yeux des missionnaires occidentaux, ce témoignage tangible de l'existence de communautés chrétiennes aux confins de l'Empire du Milieu venait à point nommé, puisqu'il semblait confirmer l'antiquité de la présence chrétienne en Chine et, partant, sa légitimité, certifiée d'ailleurs par des décrets impériaux. Une intense polémique allait toutefois se développer autour de ce monument, dont l'authenticité parut suspecte: les « philosophes » du XVIII<sup>e</sup> siècle allaient s'emparer de l'affaire et dénoncer une supercherie montée de toutes pièces par les jésuites, en particulier le marquis d'Argens (1704-1771) dans ses *Lettres chinoises, ou correspondance philosophique, historique et critique entre un Chinois voyageur à Paris et ses*

---

<sup>21</sup> Réédition moderne : *Un jésuite à Pékin. Nouveaux mémoires sur l'état présent de la Chine, 1687-1692*, publiés par Frédérique Touboul-Bouyeure, Paris, Phébus, 1990.

<sup>22</sup> Voir Isabelle Landry-Deron, *La Preuve par la Chine. La « Description » de J.-B. Du Halde, jésuite, 1735*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2002.

<sup>23</sup> *Lettres édifiantes et curieuses concernant l'Asie, l'Afrique et l'Amérique... publiées sous la direction de M. L. Aimé-Martin*, Paris, A. Pilon, 1875-1877 (Coll. Panthéon littéraire).

<sup>24</sup> 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 », *Littératures classiques*, n° 49, automne 2003 (*De la polygraphie au XVII<sup>e</sup> siècle*).

correspondants à la Chine, en Moscovie, en Perse et au Japon (1739), et Voltaire, dans ses *Lettres chinoises, indiennes et tartares* (1776)<sup>25</sup>.

Mais, surtout, la *China illustrata* de Kircher était un livre extraordinaire, où s'exprimait un formidable désir de tout saisir, de tout comprendre; qui s'accompagnait malheureusement d'une grande dérive imaginative, puisque l'immense contrée décrite par son auteur était peuplée de plantes nouvelles et de fruits (l'ananas), d'oiseaux (le cormoran), de poissons étranges et d'animaux plus ou moins fabuleux: une des planches de l'ouvrage montrait le combat d'un dragon et d'un tigre dans la province de « Kiamsi »! (Shaanxi?).

L'encyclopédie du père Kircher est en réalité un énorme ramassis 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. Kircher était passionné par les « curiosités », les phénomènes étranges, inexplicables. Par exemple, dans la première partie de son livre, consacrée à l'interprétation du monument « syro-chinois », le savant jésuite présentait la découverte – fortuite – de la stèle comme un accident tout à fait surprenant et merveilleux, mais voulu par Dieu même afin de ranimer la ferveur chrétienne dans un pays qui avait sombré dans la superstition. Pour lui, la Providence se manifestait à point nommé pour faciliter aux pères jésuites la prédication de l'Évangile. Aussi n'oubliait-il pas de mentionner des phénomènes miraculeux qui, dit-il, ne manquent jamais de se produire à l'aube de grands événements: c'est ainsi que, peu avant la découverte de la stèle, on se serait aperçu qu'il y avait, dans un certain nombre de provinces chinoises, des écrevisses portant sur le dos une croix blanche!<sup>26</sup>

« Regorgeant à la fois de sagesse et de folie »<sup>27</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. Ses

---

<sup>25</sup> Sur la découverte de la stèle et l'accueil que lui a réservé l'Europe, voir G. Pauthier, « De la réalité et de l'authenticité de l'inscription nestorienne de Si-ngan-fou, relative à l'introduction de la religion chrétienne en Chine dès le VII<sup>e</sup> siècle de notre ère », *Annales de philosophie chrétienne*, sér. 4, t. 15, 1857, pp. 43-60, 258-280, 450-465; t. 16, 1857, pp. 127-153, 267-285; Henri Havret (S. J.), *La Stèle chrétienne de Si-Ngan-Fou*, 1<sup>ère</sup> partie (Fac-simile de l'inscription), *Variétés sinologiques*, n° 11, Chang-hai, 1895; 2<sup>e</sup> partie (Histoire du monument), n° 12, Chang-hai, 1897; A. Gueluy, et T. J. Lamy, *Le monument chrétien de Si-ngan-fou, son texte et sa signification*, *Mémoires de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, t. 53, n° 8, Bruxelles, 1898; P. Y. Saeki, *The Nestorian Documents and Relics in China*, Tokio, The Academy of Oriental Culture, 1939; Paul Pelliot, *L'Inscription nestorienne de Si Ngan Fou*, Paris, Collège de France, Institut des hautes études chinoises, 1996.

<sup>26</sup> *La Chine d'Athanase Kircher de la Compagnie de Jésus, illustrée de plusieurs monuments tant sacrés que profanes et de quantités de recherches de la nature et de l'art...*, Amsterdam, Jean Janssen et Élizée Weyerstraet, 1670, p. 48, col. 1.

<sup>27</sup> René Étiemble, *L'Europe chinoise*, Paris, Gallimard, 1988, vol. I, p. 226.



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 temple)<sup>28</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 du livre de Kircher, 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>29</sup>. Dans certains cas, l'inspiration «chinoise» est directe, immédiate: ainsi, l'estampe montrant Matteo Ricci en compagnie de son disciple chinois Paul Ly est reproduite quasi littéralement dans la décoration d'un cabinet de laque allemand de 1710<sup>30</sup>.

Une autre source d'informations remarquable est l'ouvrage de Jean Nieuhof (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>31</sup> fut également très exploitée par les amateurs de chinoiseries, mais dans un sens qui permet de nuancer quelque peu l'opinion commune selon laquelle cette forme d'exotisme serait purement fantaisiste.

Cette affirmation est à la fois vraie et fausse. C'est ce qu'on découvre par exemple dans une série de gravures exécutées d'après Antoine Watteau (1684-1721), le représentant sans doute le plus éminent de la peinture de genre au XVIII<sup>e</sup> siècle (et le célèbre auteur de deux tableaux-phares: *L'Embarquement pour l'île de Cythère* et *L'Enseigne de Gersaint*).

Watteau a eu en effet une activité de décorateur<sup>32</sup>. Il fut amené à décorer entièrement dans le goût chinois le château de la Muette, situé dans les environs de Paris. Malheureusement, ce travail n'a pas survécu, et nous ne le connaissons que par des gravures. L'unique ressource reste donc les

---

<sup>28</sup> Évoquant la biographie du Bouddha dans ses *Lettres chinoises*, 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 » (éd. 1739, vol. 1, lettre 11).

<sup>29</sup> A. Gruber, « Chinoiseries », *op. cit.*, p. 234-35.

<sup>30</sup> Birgit Sander, *Ein Kabinetschrank mit Chinoiseries, um 1710* (Landesmuseum Schloss Gottorf. Patrimonia Kulturstiftung der Länder).

<sup>31</sup> Titre original: *Het Gezantschap der Neerlandtische Oost-Indische Compagnie, aan de grooten tartarischen Cham, den tegenwoordige keizer van China*, (Amsterdam, 1665). Il faut également mentionner la relation d'Olfert Dapper, *Gedenkwaardig Bedrijf der Nederlandse Oost-indische Maatschappij, op de kust en in het keizerreick van Taising of Sina*, Amsterdam, Van Meurs, 1670.

<sup>32</sup> Voir Paul Mantz, « Watteau », *Gazette des Beaux-Arts*, 3<sup>e</sup> période, t. 1 (1889), p. 5-28.

estampes d'époque: les douze pièces gravées par François Boucher (1703-1770) sous le titre *Diverses figures chinoises, peintes par Watteau, tirées du cabinet de 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 Jeaurat (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 – qu'on appelait à l'époque *lachinage* – 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 nier une certaine volonté de « coller » à la réalité ethnographique, comme le suggèrent les titres des gravures, qui 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 Mão 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 (*che-shan*) correspondrait à un objet réel<sup>33</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>34</sup>.

Il est clair que Watteau n'est pas en déphasage complet avec la réalité ethnographique chinoise. Un costume d'officier tartare gravé par Edme Jeaurat, semble conforme à ce que nous savons de la réalité vestimentaire

<sup>33</sup> M. Eidelberg et S. A. Gopin, *Watteau's chinoiseries*, *op. cit.*, fig. 11, p. 24.

<sup>34</sup> G. Guadalupi, *La Chine des merveilles*, *op. cit.*, p. 129. Sur la déesse, voir Jacques Pimpaneau, *Chine. Mythes et dieux de la religion populaire*, Éditions Philippe Picquier, 1999, p. 200-204.

de l'époque<sup>35</sup>, bien qu'il soit également présent chez Kircher, ce qui suggère un processus intertextuel. De même, son « Musicien chinois », peint vers 1710<sup>36</sup>, porte un grand chapeau, commun chez les populations chinoises du temps: on le retrouve d'ailleurs dans la gravure qui servait d'enseigne au célèbre marchand Gersaint, « À la Pagode » (1740), ce qui permet en outre de vérifier la présence d'objets chinois dans le commerce de luxe de la capitale française. Un cabinet de laque est surmonté par un étrange magot qui soulève de sa tête une tenture: le motif semble plus particulièrement inspiré des illustrations de Jan Nieuhoff<sup>37</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>38</sup>, on distingue à l'arrière-plan une construction portant un... croissant islamique! On s'aperçoit en effet que certains d'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 esthétique où la part de l'imagination était prépondérante, elle n'en reposait pas moins sur une base concrète, qui en faisait une esthétique fondamentalement hybride.

Signalons à ce propos – bien que ceci se situe hors de notre sujet – que certains jésuites partis pour la Chine furent aussi d'excellents artistes. Ils travaillèrent à la Cour impériale elle-même. Ils se plièrent aux canons esthétiques de l'art chinois, durent renoncer à la peinture à l'huile pour pratiquer l'aquarelle et la peinture sur soie, et élaborèrent un art de cour raffiné et subtil mélangeant l'art du portrait, la peinture animalière, et la célébration de la geste impériale, dans la lutte permanente menée par les souverains contre les rebelles des marches extérieures<sup>39</sup>.

Le plus célèbre d'entre eux est indubitablement Giuseppe Castiglione (1688-1766), entré dans la Compagnie de Jésus en 1707, parti en Chine en 1714, où il devint le favori de l'Empereur Qianlong. Castiglione 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

<sup>35</sup> M. Eidelberg et S. A. Gopin, *Watteau's chinoiseries*, op. cit., fig. 5, p. 21.

<sup>36</sup> Colin B. Bailey (ed.), *The Age of Watteau, Chardin and Fragonard. Masterpieces of French Genre Painting*, Yale University Press, 2003, fig. 77, p. 115.

<sup>37</sup> A. Gruber et B. Pons, *L'Art décoratif*, op. cit., p. 282.

<sup>38</sup> M. Eidelberg et S. A. Gopin, *Watteau's chinoiseries*, op. cit., fig. 9, p. 23.

<sup>39</sup> Voir Michel Beurdeley, *Peintres jésuites en Chine au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Anthèse Arcueil, 1996.

l'auteur d'un rouleau dit « des cent coursiers », représentant une scène de combat pleine de fougue: *Ma Chang zhan chen fu* (« Ma Chang rompant les lignes ennemies »)<sup>40</sup>.

Mais on peut également citer le jésuite Jean-Denis Attiret (1702-1768). Né à Dole, 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.

En février 1737, il partit pour la Chine où les missionnaires, désireux de capter la bienveillance de l'empereur, demandaient des artistes<sup>41</sup>. 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 journallement 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 manier le détail (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:

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>42</sup>.

Il ajoutait que, mis à part le portrait 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, se lier aux *desiderata* de l'empereur. À peine avait-

<sup>40</sup> Michel Cartier, *Giuseppe Castiglione, dit Lang Shining, 1688-1766*, Lausanne, Favre-Jean-Louis Gouraud, 2004 (Coll. Grande écurie de Versailles), n° 13, p. 89.

<sup>41</sup> Henri Bernard-Maitre, *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*, Shangäi, Université Aurore, 1943 (Série culturelle des hautes études de Tientsin) ; 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.

<sup>42</sup> L. Aimé-Martin (éd.), *Lettres édifiantes et curieuses concernant l'Asie, l'Afrique et l'Amérique...*, vol. 3, Paris, P. Daffis, 1877, p. 793.

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>43</sup>.

Ce type particulier de « chinoiserie », produite non plus en Occident, mais en Chine même, mériterait d'être étudiée de plus près. Elle n'était au fond qu'un aspect particulier de la stratégie globale d'adaptation inaugurée par le père Ricci. 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.

Dans un autre domaine encore, le mélange de réalité et de fantasme a donné des résultats étonnants: celui de l'architecture légère et de l'architecture de jardins. Là encore, les illustrations des récits de voyage ont joué un rôle important, dans la mesure où elles ont constitué des modèles ornementaux pour les architectes, impressionnés par les dimensions amplifiées des monuments. C'est ainsi que le livre – déjà cité – de Jean Nieuhoff, paraît au moment où l'architecte Le Vau fait construire à Versailles, pour Madame de Montespan, le premier Trianon, dit « Trianon de porcelaine »<sup>44</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 fait, si l'architecture chinoise ne s'est jamais vraiment implantée en Europe, des constructions légères – kiosques, pagodes, pavillons – ont été édifiées un peu partout, et ont été le plus souvent intégrées dans les jardins des propriétés princières, dont elles seront, au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'ornement

---

<sup>43</sup> Voir le 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.

<sup>44</sup> Voir Pierre de Nolhac, *Histoire du château de Versailles*, Paris, André 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 (Catalogue d'exposition) ; Annick Heitzmann, « Le Trianon de porcelaine à Versailles », *Kangxi Empereur de Chine, 1662-1722. La Cité interdite de Versailles* (Catalogue d'exposition, Paris, Réunion des musées nationaux, 2004), p. 167-175. Il fut détruit en 1687 pour faire place au Trianon de Marbre.

obligé<sup>45</sup>. Là encore, les jésuites jouèrent un rôle prédominant, comme le montre la lettre, citée plus haut<sup>46</sup>, dans laquelle Attiret décrit avec enthousiasme le Yuanming Yuan (c'est-à-dire les maisons de plaisance et les jardins de l'Empereur de Chine), qui suscita en Europe un intérêt passionné et détermina la vogue du *jardin anglo-chinois*.

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.

Cette formule sera codifiée par l'architecte anglais William Chambers en 1757, dans un ouvrage célèbre (*Designs of Chinese Buildings, Furniture, Dresses, Machines and Utensiles...*) qui mettra à la mode ce qu'on appelle le jardin anglo-chinois: il s'agit en fait d'une mise en scène très savante conduisant le promeneur de surprise en surprise<sup>47</sup>.

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 Young-Lo (1412-1431), 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; 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 des Chinois; et il avait placé au sommet une girouette en forme de pagode.

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>48</sup>. Ce monument fut édifé par le roi Adolphe-Frédéric de Suède à l'occasion de

---

<sup>45</sup> Sur la répartition européenne de cette chinoiserie architecturale, voir Hugh Honour, *Chinoiserie. The Vision of Cathay*, New York, John Murray, 1961.

<sup>46</sup> Voir la n. 6.

<sup>47</sup> 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, *Yuanming Yuan. Le jardin de la Clarté parfaite*, Besançon, Les Éditions de l'imprimeur, 2000 (Collection Jardins et paysages), et, du même, *Aux jardins de Cathay, op. cit.*

<sup>48</sup> Åke Setterwall, Stig Fogelmarck et Bo Gyllensvärd, *The Chinese Pavilion at Drottningholm*, Malmö, Allhems Förlag, 1974.

l'anniversaire de la reine Louisa Ulrique, en 1753. C'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. Elle sont aussi animées de clochettes et de dragons. Les salons placés aux deux extrémités du pavillon sont l'œuvre de Johan Pasch, 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, moins ambitieuses, mériteraient peut-être encore d'être citées, comme cette entrée des bains chinois de Paris, construits en 1792 sur le boulevard Cerutti (aujourd'hui boulevard des Italiens), démolis en 1856 (Gravure du musée Carnavalet), qui inspirèrent un rimailleux de l'époque :

Quel pays merveilleux! sans sortir de Paris,  
 Dans le palais-Royal, vous avez des Chinoises:  
 [...]  
 Un orchestre chinois, arrivé de Pékin,  
 Exécute en ronflant, un solo de Martin:  
 Mais dans les bains chinois, c'est un autre artifice,  
 D'un kiosque élégant tracez-vous l'édifice;  
 Sous des rochers de plâtre en amas rocailleux  
 Une grotte en carton a l'aspect gracieux  
 [...]  
 Ainsi le Parisien, tout près de sa maison  
 Peut, la canne à la main, aborder à Canton<sup>49</sup>.

#### 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 un commerce autarcique, fondé 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

---

<sup>49</sup> Cité par Henri Cordier, *La Chine en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Henri Laurens, 1910 (Bibliothèque des curieux et des amateurs), p. 87.

« 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 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>50</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 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 sur soie d'époque Qianlong intitulé *Dix mille envoyés viennent payer tribut* (1761)<sup>51</sup>. 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.

#### L'imitation des produits importés chinois

Le commerce des nations européennes avec la Chine est, comme on sait, très ancien, puisqu'il existait déjà dans l'Antiquité romaine. La Chine était alors connue sous le nom de « pays des Sères », c'est-à-dire le pays des gens habiles à filer la soie dont se vêtaient les élégantes, et qui leur parvenait via la céléberrime route de la soie. Les Romains ne se préoccupaient d'ailleurs guère de savoir d'où venaient les *serica*, de même que les marchands

<sup>50</sup> Cité par Louis Dermigny, *La Chine et l'Occident. Le commerce à Canton au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, SEVPEN, 1964, vol. 1, p. 49.

<sup>51</sup> 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.



chinois ne cherchaient pas à rencontrer les commerçants occidentaux. Selon toute apparence, la volonté de rencontre réelle n'existait pas. Si les caravaniers allaient à la rencontre les uns des autres, ils ne pénétraient jamais dans le pays d'origine de leurs homologues<sup>52</sup>. C'est ce que semblent suggérer les modalités de l'échange, qui ne sont toutefois pas tout à fait connues: on a même parlé parfois d'un « troc muet » (on déposait les marchandises proposées sur la rive du fleuve où habitaient les « indigènes »). Du moins est-ce la pratique que laisse supposer un texte d'Ammien Marcellin:

Les Sères proprement dits mènent une vie fort pacifique, ignorant toujours armes et combats, et comme ces hommes calmes et d'humeur paisible ne trouvent de charme qu'à la paix, ils ne portent ombrage à aucun de leurs voisins. Ils tirent de leurs arbres un produit qu'ils assouplissent en l'aspergeant fréquemment d'eau comme s'il s'agissait d'une sorte de toison. Ils cardent ces fibres extrêmement ténues et délicates, et de ce composé de duvet humecté, ils filent les brins pour en confectionner le tissu de soie, qui, jadis réservé à l'usage des nobles, se trouve à présent à la portée même des plus modestes, sans aucune distinction. C'est le peuple le plus sobre de tous; adonné à une existence totalement paisible, il évite le commerce de tous les autres mortels. Et quand des étrangers ont passé le fleuve pour leur acheter en gros des textiles ou d'autres marchandises, sans échanger un mot avec eux, ils estiment d'un simple coup d'œil la valeur des marchandises qu'on leur propose et sont si réservés que, tout en livrant les produits de leur pays, ils n'achètent eux-mêmes aucune marchandise étrangère »<sup>53</sup>.

On le voit: est prédominante l'idée d'un peuple commerçant, mais discret et ne cherchant pas à s'imposer à autrui. Le lieu exact de l'échange n'est pas non plus exactement connu. Il devait varier selon les circonstances, mais, selon toute probabilité, les « Sères » ne s'aventuraient pas très loin vers l'Ouest, sinon les Occidentaux auraient moins affabulé à leur sujet<sup>54</sup>.

Bien entendu, c'est le périple de Magellan 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<sup>55</sup>. 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

<sup>52</sup> Philippe Lamarque, *Les Routes de la soie*, Romain pages éditions, s. d., p. 42.

<sup>53</sup> Ammien Marcellin, *Histoire*, Paris, Les Belles Lettres, éd. Fontaine (Coll. des U. F.) t. 4, livre 23, § 67, p. 17.

<sup>54</sup> Jean-Michel Poinssotte, « Les Romains et la Chine : réalités et mythes », *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité*, t. 91 (1979), 1, p. 431-479, ici p. 446.

<sup>55</sup> Voir L. Dermigny, *La Chine et l'Occident*, op. cit., R. Picard ; J.-P. Kerneis ; Y. Bruneau, *Les Compagnies des Indes. Route de la porcelaine*, Paris, Arthaud, 1966.

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 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>56</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. Le Grand Dauphin, Louis de France (1661-1711), était un admirateur d'art oriental, et 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 incitait 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 baux ouvrages de vernis,  
 Et de la porcelaine fine  
 De cette contrée divine  
 Ou plutôt de ce paradis<sup>57</sup>.

Quels étaient ces objets, recherchés, et que l'on s'arrachait à prix d'or ?

Il s'agissait essentiellement 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.

En ce qui concerne les textiles, ce dernier paramètre est particulièrement évident. Henri IV encouragea la sériciculture pour libérer la France de

<sup>56</sup> *Ibid*, p. 89.

<sup>57</sup> H. Bélévitch-Stankévitch, *Le Goût chinois en France, op. cit.*, p.146.

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>58</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, 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 Béhagle.

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 parvenant en Europe 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 d'après les cartons de 4 peintres, dont trois sont connus: Jean-Baptiste Monnoyer, Belin de Fontenay, Louis Guy de Vernansal. 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 Tessé au Mans, Ermitage, Metropolitan Museum, Fines 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 français 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,

---

<sup>58</sup> Voir Catherine Noppe ; Marie-France du Castillon ; Françoise Lauwaert, *La Chine au fil de la soie. Techniques, styles et société du XIX<sup>e</sup> siècle*, Musée royal de Mariemont, 1988 (Catalogue d'exposition) ; Philippa Scott, *Le Livre de la soie*, trad. de l'anglais par Patricia Juraver, Paris, Imprimerie nationale, 1993.

objets en écaille de tortue, agathes, jades, tapis, éventails et lanternes de soie, paravents laqués, etc. 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>59</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. La tapisserie qui porte le titre « Les 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>60</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>61</sup>.

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>62</sup>, présente un intérêt socio-culturel tout particulier, parce qu'on y trouve confirmation du succès remporté par les objets chinois (poteries et soieries) sur les marchés occidentaux. En réalité, la distance par rapport à la réalité chinoise

---

<sup>59</sup> Voir Paul Pelliot, « L'origine des relations de la France avec la Chine. Le premier voyage de l'Amphitrite en Chine », *Journal des Savants*, décembre 1928, p. 436-450 ; mars 1929, p. 110-125 ; juin 1929, p. 252-298 ; et Dirk van der Cruysse, *Louis XIV et le Siam*, Paris, Fayard, 1991.

<sup>60</sup> 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*. Voir 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) et Alfons Văth, *Johann Adam Schall von Bell S. J. Missionar in China, kaiserlicher Astronom und Ratgeber am Hofe von Peking, 1592-1666*, Nettetal, Steyler Verlag, 1991 (Monumenta serica Monograph Series, 25).

<sup>61</sup> *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 », *Plaisir de France*, mai 1975, p. 5-60.

<sup>62</sup> *Ibid*, p. 291.

augmente 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>63</sup>.

Le succès de la seconde tenture fut considérable: 12 exemplaires furent exécutées entre 1743 et 1775. La 9<sup>e</sup> (1759) fut donnée au contrôleur général des finances Jean-Baptiste Bertin (1719-1792), grand amateur et collectionneur d'objets d'extrême-Orient, qui la confia à deux jeunes Chinois 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! La contrefaçon ne date donc pas d'aujourd'hui... 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>64</sup>; des toiles de Jouy décorées en camaïeu bleu, etc. Chinois, parasols, pagodes agrémentés de clochettes font presque obligatoirement partie du décor de ces réalisations<sup>65</sup>.

Pour ce qui est de la porcelaine, que Marco Polo comparait à la nacre d'un petit coquillage (*porcella*, d'où le terme *porcelaine*)<sup>66</sup>, il s'agissait d'objets extrêmement précieux et admirés. Un voyageur musulman du IX<sup>e</sup> siècle s'extasie en notant qu'on trouve en Chine « une argile très fine avec laquelle on fait des vases aussi transparents que le verre; on voit l'eau au

<sup>63</sup> Cité par M. Jarry, *Chinoiseries à la mode de Beauvais*, *op. cit.*, p. 58.

<sup>64</sup> M. Jarry, *Chinoiseries. Le rayonnement du goût chinois*, *op. cit.*, fig. 38, p. 51.

<sup>65</sup> *Ibid*, fig. 40, p. 52.

<sup>66</sup> Sur la porcelaine chinoise en général, voir Daisy Lion-Goldschmidt, *Les Poteries et porcelaines chinoises*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, P.U.F, 1978.

travers »<sup>67</sup>. Les Goncourt en parleront plus tard dans des termes extrêmement élogieux en disant d'elle: « Cette matière terreuse façonnée par des mains d'homme en un objet de lumière ». On lui prêtait des vertus magiques: on prétendait par exemple que, par un changement subit de transparence, la porcelaine céladon permettait de déceler la présence du poison dans une coupe!

On sait que des essais de fabrication furent tentés en Europe, notamment par les alchimistes, ainsi que par le célèbre Bernard Palissy, mais sans succès: il fallut longtemps se contenter de simples faïences sur lesquelles on s'était contenté de fixer des décors chinois. Pour obtenir la porcelaine de Chine, il manquait un élément essentiel, le kaolin, une argile réfractaire (en fait, du silicate d'alumine hydratée) qui doit son nom aux collines de Jingdezhen (province de Jiangxi), où la fabrication – hautement sophistiquée – était réalisée dans des ateliers spécialisés et organisés selon des principes modernes de division du travail annonçant le travail à la chaîne. Ce n'est qu'en 1715, à Meissen en Allemagne, que Johann Friedrich Böttger 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 la porcelaine. 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 Gregorius 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<sup>68</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, qui forment ce qu'on appelle la porcelaine de commande<sup>69</sup>. Il s'agissait d'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 *yang k'i* (« 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 y être surdécorées;

<sup>67</sup> Cité par Michel Beurdeley, *Porcelaine de la Compagnie des Indes*, Fribourg, Office du Livre, 1974, p. 10.

<sup>68</sup> Jarry, *ibid*, fig. 102, p. 104. Autres exemples dans Arno Schönberger, *Meissener Porzellan mit Hörold-Malerei*, Darmstadt, F. Schneekluth, s. d.

<sup>69</sup> Voir 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.

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 serviront 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>70</sup>.

La fabrication des meubles laqués, 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. En effet, le développement grandissant du goût chinois entraîna le commerce de produits d'exportation entre la Chine et l'Europe, 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<sup>71</sup>. 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 asiatiques à ceux faits en Occident dans le goût chinois ou japonais<sup>72</sup>.

### Une esthétique de la rupture

Tous ces exemples confirment la pénétration en profondeur des sujets chinois dans l'art décoratif français du XVIII<sup>e</sup> siècle. 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 des Chinois supportant une représentation de Danaé<sup>73</sup>. Cet artiste avait travaillé sous la direction de Bérain pour la décoration de l'Opéra, et à Beauvais de 1719 à 1720. C'était

<sup>70</sup> Henry Maertens de Noordhout, *Porcelaines chinoises « Compagnie des Indes » décorées d'armoiries belges*, Andenne, Magermans, 1997.

<sup>71</sup> Thibaut Wolversperges, *Le Meuble français en laque au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, Éditions Racine, 2000.

<sup>72</sup> A. Gruber et B. Pons, *L'Art décoratif*, op. cit., p. 247.

<sup>73</sup> 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 », *The Journal of the Walters Art Gallery*, XXXV (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 », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, année 1981 (1983), p. 71-80.

un spécialiste du trompe-l'œil et de la décoration de paravents, à sujets presque exclusivement chinois.

Il en résulte que 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 généralement les Chinois comme des gens magnifiquement habillés, raffinés et courtois, et l'on pensait qu'ils étaient généralement bien gouvernés. Pourtant, on les percevait, semble-t-il, de façon plus pittoresque qu'intellectuelle, ce qui fut à l'origine d'une exubérance, voire d'un délire imaginaire, qui ont traversé les siècles. C'est ce qu'on voit en particulier dans le détail de l'ornementation conçue au XVIII<sup>e</sup> siècle par un des grands maîtres de la chinoiserie et du style rocaille, le peintre décorateur animalier Christophe Hüet (1700-1759)<sup>74</sup>, à qui l'on attribue la décoration de 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>75</sup>. Le goût chinois y

<sup>74</sup> Issu de l'école de Jean-Baptiste Oudry et élève de Claude Gillot, Christophe Hüet fut aussi l'élève de Charles Audran : voir Louis Dimier, « Christophe Huet peintre de chinoiseries et d'animaux », *Gazette des beaux-arts*, 1895, vol. XIV, p. 352-366 ; 487-496 ; et R. A. Weigert, « Un collaborateur ignoré de Claude III Audran. Les débuts de Christophe Hüet décorateur », *Études d'art publiées par le musée des Beaux-Arts d'Alger*, t.VII, 1952, p. 63-78.

<sup>75</sup> *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.



trionphait. 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>76</sup>.

Au château de Champs-sur-Marne en 1747<sup>77</sup>, et à l'hôtel de Rohan-Strasbourg, à Paris, où l'on peut également admirer un étonnant « cabinet des singes »<sup>78</sup>, la fantasmagorie est omniprésente: des singes porteurs de lanterne, revêtus de costumes aristocratiques, chassant le daim ou le sanglier, côtoient des Chinois couchés sur des hamacs, des alchimistes affairés dans leurs pharmacies. Il est à remarquer que 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 classique *Le Pèlerinage vers l'Ouest (Xi Yu Ji)*, où le roi des singes, Sun Wukong, compagnon du moine Xuanzang, jouait un grand rôle. Par ailleurs, on a fait remarquer qu'en chinois, l'homophonie du mot « singe » avec le mot *Hou* (« marquis » « feudataire ») le prédisposait à figurer dans un environnement conceptuel aristocratique<sup>79</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 musiciens* en porcelaine polychrome de Meissen (vers 1753), dont l'inspiration venait manifestement de Huet<sup>80</sup>.

<sup>76</sup> Ernest de Ganay, *Chantilly au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris-Bruxelles, van Oest, 1925, p. 29.

<sup>77</sup> Ce château, achevé par Bullet de Chamblain en 1707, 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

<sup>78</sup> 87, 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.

<sup>79</sup> Situ Shuang, *Le Magot de Chine ou trésor du symbolisme chinois*, Paris, You-Feng, 2001, p. 191.

<sup>80</sup> Xavier Salmon (éd.), *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

En fait, les 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 le monde d'*Alice au Pays des Merveilles*, même si la mode des singeries, qui 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>81</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 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>82</sup>. On notera d'ailleurs à ce propos que la dynastie alors régnant 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 pas la distinction, et mêlaient en plus dans leurs représentations des éléments de costumes empruntés aux turqueries.

## II

### La chinoiserie dans les Pays-Bas méridionaux

#### Un espace latéral des Lumières françaises

---

Duvaux. Voir aussi T. H. Clarke, « The French Touch at Meissen : Christophe Huet's Watercolour Drawings for the *Cris de Paris*, 1753 », *The International Antique Dealers Show*, New York, 1990, p. 28-33.

<sup>81</sup> 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, Étienne 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 Louis Frédéric, *Kangxi, grand Khân de Chine et Fils du Ciel*, Paris, Arthaud, 1985 ; 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.

<sup>82</sup> Rosaline Bacou et Marie-Rose Séguy (ed.), *Collections de Louis XIV* (Catalogue d'exposition du Musée de l'Orangerie, 2000-2001, p. 226-9) ; John Witek, « Jean-François Fouquet and the Chinese Books in the French Royal Library », *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.

On tentera ici d'évaluer l'impact du goût chinois et de la chinoiserie en Belgique, c'est-à-dire dans l'espace géographique connu des historiens sous le nom de Pays-Bas méridionaux, qui ne sont pas, dans ce domaine, restés à la traîne par rapport à la France, comme le montre par exemple la décoration stupéfiante du plafond du Palais de justice de Liège (vers 1755), œuvre de Paul Joseph Delcloche (1715-1755)<sup>83</sup>, où l'on retrouve toutes les tendances à la dissymétrie dont on a déjà parlé.

Mais d'abord, il faut rappeler, sur le plan historique, que la Belgique indépendante ne date que de 1830: auparavant, les Pays-Bas avaient constamment été administrés par des souverains étrangers, bourguignons d'abord, espagnols ensuite. L'intolérance religieuse du roi d'Espagne Philippe II allait provoquer dans ces régions une révolte, clôturée par la paix d'Arras (1579), qui fractionnait le territoire en deux ensembles: les Pays-Bas du Nord, protestants, qui obtinrent leur indépendance sous le nom de Provinces Unies; et les provinces du sud, catholiques, rassemblées sous le nom de Pays-Bas méridionaux. Enjeu des affrontements entre les nouvelles puissances européennes (en particulier la France de Louis XIV), ces derniers avaient été, pendant tout le XVII<sup>e</sup> siècle, constamment ravagés par les armées étrangères, avant d'être confiés, à la suite du traité d'Utrecht (1715), passé entre la France et la République des Provinces-Unies, à la maison des Habsbourgs d'Autriche. Pour ces derniers, 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>84</sup>.

---

<sup>83</sup> Delcloche fut un peintre de toiles décoratives, de fêtes galantes, de scènes de genre, de batailles, de sujets religieux et portraits. Après un séjour à Paris, il a décoré le château de Colonster, pour les comtes de Horion, de 1742 à 1744. Il y a peint des scènes mythologiques et allégoriques, des natures mortes et des portraits de famille. On peut encore y admirer un *Divertissement champêtre*, signé et daté de 1744. Grâce à sa réputation, Delcloche reçut du maréchal de Saxe la commande de deux toiles illustrant la *Bataille de Rocour* (1746) et de *Laafeld* (1747). Nommé peintre officiel du prince-évêque Jean-Théodore de Bavière en 1753, il a évoqué dans plusieurs toiles la vie mondaine du prince, et a également été chargé de l'ornementation picturale de son palais. On y trouve des dessus-de-porte inspirés des *Métamorphoses* d'Ovide (Liège, Palais des Princes-Evêques, Salle du Conseil de l'Ordre) ou des allégories des différents modes poétiques. Une pagode et des groupes de fidèles porteurs d'offrande ornent le plafond « à la chinoise » de la chancellerie du conseil privé, son œuvre majeure).

<sup>84</sup> Pour une bonne vision d'ensemble, voir Hervé Hasquin (éd.), *La Belgique autrichienne, 1713-1794. Les Pays-Bas méridionaux sous les Habsbourgs d'Autriche*, Bruxelles, Crédit communal, 1987.

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>85</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>86</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 cependant le temps de fonder des factoreries en Inde, à Banquibazar, près de Calcutta, tout en poursuivant leur commerce avec la Chine<sup>87</sup>. Signalons également une particularité « technique » du trafic de la chinoiserie, qui a beaucoup contribué à la diffusion de certains produits,

---

<sup>85</sup> 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, XII, 1); Karel Degryse, « De Oostendse Chinahandel (1718-1735) », *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. 52, 2 (1974), p. 306-347; Jean Parmentier, « La Compagnie d'Ostende », *Saveurs de paradis. La route des épices*, Bruxelles, Galerie C. G. E. R., 1992 (Catalogue d'exposition), p. 227-235.

<sup>86</sup> H. Coppejans-Desmedt, *Bijdrage tot de studie van de goeode 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 XIV, n° 17) signale la création subséquente de compagnies d'assurance maritimes (p. 116).

<sup>87</sup> 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 (H. Hasquin, « Le temps des assainissements, 1715-1740 », dans H. Hasquin, *La Belgique autrichienne, op. cit.*, p. 72-94).

comme les papiers muraux de recouvrement: le fait que les capitaines des navires avaient obtenu l'autorisation de ramener sous le nom de *paccotille* 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>88</sup>.

Les actions de cette dernière 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 de la soierie et de la toile des Indes<sup>89</sup>. Précisément, Jean-Baptiste Depestre (1678-1751) 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 Hüet, où se mêlent l'arabesque et l'ornementation exotique.

C'est l'occasion de noter que 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>90</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>91</sup> et, semble-t-il, dans des salons chinois situés, eux, dans la principauté de Liège: là, la décoration, due à Pierre-Michel de Lovinfosse (1745-1821).

---

<sup>88</sup> J. Parmentier, « 'Oostendse' zeelui en supercargo's in dienst van de Deense Aziatische Compagnie (1730-1747) », *Koninklijke Marine Academie. Mededelingen*, t. XXVII (1983-1985), p.1-19.

<sup>89</sup> Marie Fredericq-Lilar, *Gand au XVIII<sup>e</sup> siècle. Les peintres Van Reijsschoot*, Ruiselede, Lamandart, 1992, p. 69.

<sup>90</sup> 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 (Catalogue d'exposition), p. 37-40.

<sup>91</sup> M. Fredericq-Lilar, « La maison Beaucarne, à Ename », *La Maison d'hier et d'aujourd'hui*, n° 23 (sept. 1974), p. 18-29.

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 chinoiseries... Ses salons les plus fameux 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>92</sup>. Quant au fils de Jean-Baptiste Depestre, Julien-Ghislain Depestre, il allait devenir le principal homme d'affaires des Pays-Bas autrichiens<sup>93</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>94</sup>.

---

<sup>92</sup> 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, Eugène Wahle, 1977, p. 285).

<sup>93</sup> Xavier Duquenne, notice sur Julien-Ghislain Depestre, *Biographie nationale*, Bruxelles, É. Bruylant, t. 41. suppl. 13 (1979-1980), col. 190-196.

<sup>94</sup> 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 B. Blondé, *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 (éd.), *Vreemd gebouwd. Westerse en niet-westerse elemente in onze architectuur*, Antwerpen, Brepols, 2002, p. 223-242. Ce dernier ouvrage comporte également le

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 Charles-Alexandre, duc de Lorraine et de Bar, gouverneur général des Pays-Bas de 1744 à 1780, 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 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>95</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>96</sup> Malheureusement, il ne reste rien du cabinet de laques de Bruxelles, sinon des traces dans les archives<sup>97</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 ».

---

seul inventaire disponible: St. Grieten, « Chinoiserieën in België-werkinventaris », *ibid*, p. 243-255.

<sup>95</sup> Charles-Alexandre de Lorraine, gouverneur général des Pays-Bas autrichiens, Bruxelles 1987 (Catalogue Europalia 87 Österreich), cat. VII, n° 18, p. 344. Michèle Galand, Charles de Lorraine, gouverneur général des Pays-Bas autrichiens (1744-1780), *Études sur le XVIII<sup>e</sup> siècle*. XX, Bruxelles, Éditions de l'Université, 1993, p. 27-29.

<sup>96</sup> Michel Dorban et Brigitte d'Hainaut-Zveny, « Charles-Alexandre de Lorraine, protecteur et promoteur d'industries nouvelles », *Charles-Alexandre de Lorraine, gouverneur général des Pays-Bas autrichiens, op. cit.*, p. 74-82.

<sup>97</sup> 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) », *Revue bénédictine*, t. 7 (1890), p. 162 ; *Le Guide de Flandre et de Hollande*, Paris, 1779, p.19.

D'autres réalisations ont également disparu, comme la pagode chinoise de Schoonenberg, dans le parc de Laeken, édifiée par l'archiduchesse Marie-Christine et le duc Albert-Casimir de Saxe-Teschen, gouverneur général de 1780 à 1792<sup>98</sup>; ou la tour chinoise de Boekenberg, édifiée 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'anana, 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>99</sup>.

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 – et c'est la raison pour laquelle le Groupe d'étude du XVIII<sup>e</sup> siècle fondé à l'Université libre de Bruxelles se propose d'organiser en 2008 – année qui prélude à l'organisation des manifestations d'*Europalia-Chine* – un colloque international pour lequel vient d'être constitué un comité scientifique regroupant dix-huitiémistes et sinologues. Une des questions centrales que le colloque ne pourra manquer d'aborder 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 du mouvement philosophique, de ce que nous appelons communément « les Lumières ».

#### « Lumières » chinoises au plat pays

<sup>98</sup> Voir Anne et Paul van Ypersele de Strihou, *Laeken. Un château de l'Europe des Lumières*, Paris-Louvain-la-Neuve, Duculot, 1991.

<sup>99</sup> St. Grieten, « De chineze toren van Boekenberg, het wonderland van Jan Willem Smets », in 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 ».



Le fait que les Pays-Bas méridionaux étaient catholiques ne les prédisposait certes pas à accueillir avec enthousiasme les idées nouvelles apportées par le mouvement philosophique; et l'on se souvient des commentaires acerbes de Voltaire sur les Pays-Bas de l'époque :

Pour la triste ville où je suis [Bruxelles],  
C'est le séjour de l'ignorance,  
De la pesanteur, des ennuis,  
De la stupide indifférence ;  
Un vrai pays d'obédience,  
Privé d'esprit, rempli de foi<sup>100</sup>.

C'est fort exagéré! Voltaire dénonçait en réalité 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 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>101</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 d'un certain J. J. H. Cupis de Camargo, dont, à vrai dire, nous ne savons pas grand-chose<sup>102</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

<sup>100</sup> *Voltaire's Correspondence*, ed. Th. Besterman, Genève, Institut et Musée Voltaire, vol. X (1954), n° 2066, p. 80.

<sup>101</sup> Roland Mortier, « La littérature des Lumières dans les Pays-Bas autrichiens », *Revue de l'Université de Bruxelles*, vol. VII (1955), p. 198-215 ; « La littérature de langue française », dans H. Hasquin, *La Belgique autrichienne, op. cit.*, p. 263-299.

<sup>102</sup> Voir Jerom Vercruyse, « 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* », in *Collected Essays and Speeches Contributed to The International Conference on European Literature and Literary History at Peking University*, The Ethnic Publishing House, Beijing, 2003, pp. 400-407.

dans ses *Lettres chinoises*<sup>103</sup>, 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>104</sup>

Mais, évidemment, la figure la plus marquante des Lumières n'est autre que le prince Charles-Joseph de Ligne (1745-1818), figure européenne cosmopolite, « l'homme le plus gai de son siècle » dont a parlé Gœthe, officier de l'armée autrichienne, mais favori de Marie-Antoinette; animateur, avec le comte d'Artois, futur Charles X, des fêtes de Trianon. Jardiniste distingué et propriétaire du château de Belœil en Hainaut, l'intérêt du prince pour la chinoiserie illustre une première facette du déploiement de l'exotisme dans nos régions : l'architecture légère de jardin. 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>105</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>106</sup>.

---

<sup>103</sup> [Jean-Baptiste de Boyer, marquis d'Argens], *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*, 1<sup>ère</sup> éd. La Haye, 1739-1740 (nombreuses rééditions).

<sup>104</sup> 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 René Étiemble, *L'Europe chinoise*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des idées), 1989.

<sup>105</sup> Sur les sources d'inspiration du prince et l'évolution des travaux à Belœil, voir les commentaires de J. Vercruyse et B. Guy, éditeurs de Ch.-J. de Ligne, *Coup d'œil sur Belœil. Écrits sur les jardins et l'urbanisme*, Paris, Champion, 2004.

<sup>106</sup> 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. Le prince de Ligne organisa également un « mascarade de l'empereur de Chine » dans le cadre des fêtes et festivités organisées à Belœil (Brigitte d'Hainaut-Zveny, « Fêtes, festivités et réjouissances

À Belœil, l'entreprise se révéla exagérément dispendieuse et ne put être menée à bien, comme le révèlent certaines restrictions qui se sont manifestées dans l'entourage du prince. 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 des montagnes et des rivières dans des endroits où physiquement il n'est pas possible qu'il s'en trouve<sup>107</sup>,

mais le projet n'en a pas moins donné lieu à une des plus intéressantes tentatives littéraires du XVIII<sup>e</sup> siècle, le *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<sup>108</sup>, 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 que célèbre avec ostentation le parc de Versailles, mise en scène spectaculaire de l'absolutisme<sup>109</sup>. *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 », comme on a parfois appelé le prince<sup>110</sup>. 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'écrit-il, « soyez amateurs de l'humanité<sup>111</sup>: 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

---

sous le gouvernement de Charles de Lorraine », *Charles-Alexandre de Lorraine, gouverneur général des Pays-Bas autrichiens*, op. cit., p. 124.

<sup>107</sup> Cité par Philippe Mansel, *Le charmeur de l'Europe. Charles-Joseph de Ligne (1735-1814)*, Paris, 1992, p. 59-60.

<sup>108</sup> *Portrait d'un homme heureux. André le Nôtre (1613-1700)*, Paris, 2000, p. 66.

<sup>109</sup> Voir la belle analyse de Georges Jacques, « Charles-Joseph de Ligne, un jardinier fin-de-siècle en Pays-Bas autrichiens », *Liber amicorum Raphaël de Smedt*, Leuven, Peeters, 2001, vol. 4 (*Litterarum Historia*), p. 227.

<sup>110</sup> Philip Mansel, *Le charmeur de l'Europe. Charles-Joseph de Ligne (1735-1814)*, Paris, Stock, 1992.

<sup>111</sup> G. Jacques, op. cit., p. 229.

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 belgiques: 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 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 spécialisé dans la production de pseudo-laque, dont le fabricant 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>112</sup>. Ce type de décoration s'est par ailleurs fréquemment retrouvé sur des bibelots en bois fabriqués en Belgique dans la région de Spa, où s'était développée une industrie locale qui connut tout son éclat au XVIII<sup>e</sup> siècle: les bois de Spa, que l'on nommait alors des « jolités », étaient fréquemment décorés dans le goût chinois ou japonais<sup>113</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-méchal 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

<sup>112</sup> 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 », *Studies in the Decorative Arts* 2 (Spring 1995), p. 55-56 ; et, du même, *Le Meuble français en laque au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, Editions Racine, 2000, *passim*.

<sup>113</sup> *Les Bois de Spa. Monographies des industries du bassin de Liège*, Liège, 1905, p. 12.

des schémas classiques. Le pavillon chinois d'Enghien est, par ailleurs le premier décor daté de chinoiserie dans les provinces belgiques<sup>114</sup>. Il s'agit, sans aucun doute, d'une chinoiserie au sens strict du terme, c'est-à-dire d'une production qui vise 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 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 (*Lu*), symbole de longévité, associé au fruit du pêcher<sup>115</sup>; ou encore le crabe, dont l'homophonie avec le mot *Jia* (premier lauréat aux examens) a

---

<sup>114</sup> R. Pechère, « Les glorieux jardins d'Enghien au XVII<sup>e</sup> siècle », *Maison d'hier et d'aujourd'hui*, 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 », *Annales du Cercle archéologique d'Enghien*, XXIII (1987), p. 27 et 56; Jacques Barlet, « Pavillons chinois du domaine d'Arenberg », dans Nathalie de Harlez de Deulin (éd.), *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.

<sup>115</sup> Situ Shuang, *Le magot de Chine*, op. cit., p. 107.

fait un symbole bénéfique.<sup>116</sup> Mais, dans l'ensemble, les sources d'inspiration semblent incomprises, et l'identité culturelle du pays d'origine occultée.

#### Papiers peints et « salons chinois »

Les papiers muraux décoratifs et les papiers de soie d'origine chinoise appartiennent à l'ensemble des produits généralement connus sous le nom de « Chine de commande ». Il s'agissait d'une production fabriquée à Canton pour des clients étrangers, dont la décoration était adaptée au goût occidental et peut être – toute proportion gardée – comparée aux porcelaines dites de la Compagnie des Indes, produites à la même époque (les plus précieux papiers datent des époques Kangxi et Yong Tcheng), dans les mêmes conditions quasi industrielles, et ramenées par les mêmes bateaux<sup>117</sup>. Apparus à la cour de Versailles entre 1667 et 1669<sup>118</sup> – peut-être même avant – 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, 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>119</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>120</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>121</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.

---

<sup>116</sup> *Ibid*, p. 189.

<sup>117</sup> « Un spectacle panoramique venu directement de Chine », *Connaissance des arts*, n° 97, mars 1960, p. 62-67.

<sup>118</sup> *Inventaire général du mobilier de la couronne sous Louis XIV (1663-1715)*, Paris, 1886, vol. II, p. 475.

<sup>119</sup> Pour l'histoire de ce commerce de luxe, voir Nicole de Bisscop, *Involed van de Chinese Kunst in het Gentse interieur van de XVIII<sup>de</sup> eeuw* (dact. Thèse Hoger Instituut voor Kunstgechiedenis en Oudheidkunde, 1973-1974); et « Aspecten van het chinees export-wandbehang », *Monumenten en landschappen*, n° 5 (sept.-okt. 1991), p. 24-47.

<sup>120</sup> Fonds Hye-Hoys de la Compagnie des Indes à Ostende (Universiteits Gent Bibliotheek, ms. 1880). Cité par N. de Bisscop, *Involed van de chinese kunst, op. cit.*, p. 12.

<sup>121</sup> *Le Murmure des murs. Quatre siècles d'histoire du papier peint*, Bruxelles, C. G. E. R (Catalogue d'exposition), 1997, p. 21.

Pour comprendre ceci, il faut d'abord savoir que la ville de Gand était 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, concentrée dans la plaine de Flandre. Nœud de communications entre la Hollande et la France, en même temps que plaque tournante du trafic commercial vers la Lorraine et l'Allemagne, le « Manchester des Pays-Bas » 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>122</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 anversois, 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>123</sup>. Bref, on peut parler d'une sorte de syncrétisme 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>124</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 la Place d'Armes (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>125</sup>.

---

<sup>122</sup> Luc D'Hondt ; Jean-Christophe Hubert ; Christophe Vachaud ; Jean F. Van Clevén ; 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 *Franse 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 d'Hondt, « Als een Phoenix herrezen », *Een remarquabele embellissement. Gentse wooncultuur in Mozarts tijd*, Gent, Drukkerij Goff, 1991. p. 5-15.

<sup>123</sup> Jean-Jacques Duthoy, « Le XVIII<sup>e</sup> siècle, âge d'or de l'architecture civile à Gand », *Revue du Nord*, n° 211 (oct.-déc. 1971), p. 681-689, ici p. 682.

<sup>124</sup> Marie Fredericq-Lilar, « Bernard de Wilde et les caractères de l'architecture gantoise du XVIII<sup>e</sup> siècle », *Études sur le XVIII<sup>e</sup> siècle*, t. II (1975), p. 15-21.

<sup>125</sup> *En voyage. France et Belgique*, Paris, 3<sup>e</sup> éd. (1892), p. 130.

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>126</sup>.

C'est ainsi qu'à l'hôtel Vander Haeghen (dit aussi maison Clemmen<sup>127</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, 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, dits *tieluo dahua*. On se trouve donc en présence d'une tenture de soie panoramique, que l'on laisse courir tout au long des murs, donnant une impression de luxuriance et de faste.

<sup>126</sup> H. Nowé, « Les intérieurs patriciens de Gand au XVIII<sup>e</sup> siècle », *L'Art et la Vie*, n° 7 (15 juillet 1934), p. 193-203.

<sup>127</sup> 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).



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 (*Ch'ing tao* et *Hsün hih*). 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>128</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>129</sup>. À proximité du pavillon, se trouve également un bateau dont le mât supporte une bannière avec l'inscription *Jin Ming* (« 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 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 les 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>130</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

<sup>128</sup> Voir Simon B. Heilesen, « Bilder von der Südreise des Kaisers Kangxi », dans Lothar Ledderose et Herbert Butz (ed.), *Palastmuseum Peking Schätze aus der verbotenen Stadt* (Cat. d'exposition), Frankfurt am Main, 1985, p. 96-118.

<sup>129</sup> Chuimei Ho et Bennet Bronson, *Splendors of China's Forbidden City. The Glorious Reign of Emperor Qianlong*, Chicago, The Field Museum, 2004, p. 213.

<sup>130</sup> 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. *Ki-rin*, vol. I, 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.

certaine tradition flamande, que l'on trouve notamment représentée dans les tableaux de Breughel<sup>131</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 Leeuwerghem, 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 Leeuwerghem, elle, est intacte<sup>132</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 Leeuwerghem, 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 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>133</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

---

<sup>131</sup> Bob Claessen et Jeanne Rousseau, *Bruegel*, Anvers, Fonds Mercator, 1984, p. 55 (« La lutte de Carême et de Mardi Gras »); p. 67 (« Jeux d'enfants »).

<sup>132</sup> Voir Ignace De Temmerman et Koenraad De Wolf, *Het kasteel van Leeuwerghem. In de voetsporen van Lodewijk XV en Madame de Pompadour*, Gent, 2000.

<sup>133</sup> Paul Duchaine, *La Franc-maçonnerie belge au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, 1911, p. 372-374.

et la garniture de quelques pièces de mobilier. Pour l’anecdote, signalons qu’un lé non utilisé porte au dos des caractères chinois: un groupe de trois caractères qui se lit *si yi si* (donc, le chiffre 414); un autre, de deux caractères, *shi he* (qui est sans doute la patronyme désignant l’atelier); le troisième *jiu ba*<sup>134</sup>. La décoration comporte une composition de branches de pivoines Moutan (*mutan*) 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.

#### L’apothéose du rêve chinois: le pavillon de Laeken

Encore aujourd’hui, une réalisation architecturale en Belgique continue à fasciner le visiteur et le touriste, le pavillon chinois de Laeken – dans les environs de Bruxelles – dont l’étrangeté a suscité bien des interrogations et des affabulations. Ici également, comme on va le voir, les données culturelles et les facteurs économiques sont étroitement liés<sup>135</sup>. Cet étonnant monument est en effet une construction voulue par le roi Léopold II, dont on connaît les visées coloniales, non pas en Asie, il est vrai, mais en Afrique. Car c’est un fait que la Belgique indépendante n’a jamais manifesté de visées réellement expansionnistes en Chine; elle n’a pas pris part à la guerre de 1840 clôturée par la paix de Nanjing (1842) ni à celle de Pékin, terminée par le traité d’octobre 1860. Au cours de la Guerre des Boxers, la Belgique n’a pas non plus participé au pillage de la Cité interdite, même si elle a pris rang, en raison de ses alliances internationales, parmi les vainqueurs du traité de 1901, qui lui accordait une concession à Tien-tsin<sup>136</sup>. Néanmoins, hommes d’affaires et industriels belges s’intéressaient à ce vaste pays, dans l’intention d’y trouver des débouchés commerciaux. Alors qu’il n’était encore que duc de Brabant, le roi avait développé des efforts considérables en vue de persuader la classe politique de l’intérêt économique de l’Extrême-Orient, où les produits belges n’étaient jusqu’alors que très peu exportés. Il décida de se documenter personnellement, entreprit entre novembre 1864 et mai 1865, un grand voyage qui allait le mener jusqu’à Hong-kong et Canton via Ceylan<sup>137</sup>.

---

<sup>134</sup> N. De Bisscop, « Attre. Le salon chinois », dans Nathalie de Harlez de Deulin, *Décors intérieurs en Wallonie, op. cit.*, t. I, p. 26-67, p. 44-48.

<sup>135</sup> Il n’existe pas vraiment d’étude consacrée aux relations culturelles de la Belgique avec la Chine, sauf le travail dactylographié de Hsieh Hon Chun, *Les Belges et leurs relations culturelles avec la Chine, 1900-1949* (thèse univ. de Gand, 1963).

<sup>136</sup> Raoul Pontus, *La Concession belge de Tientsin (Chine). Documents officiels*, Bruxelles, société d’études sino-belges, 1914.

<sup>137</sup> Sur ce voyage, voir G. Janssens, « Les notes de voyage du duc de Brabant. Une source de premier plan pour mieux connaître les idées du futur roi Léopold II », *Nouveaux regards sur Léopold I<sup>er</sup> et Léopold II. Fonds d’archives Goffinet*, Bruxelles, 197,

Après une assez longue éclipse de sa politique asiatique, due à son investissement en Afrique, il profita ensuite, en 1895, du passage en Europe du vice-roi Li Hounng-tchang, pour obtenir la concession du chemin de fer Pékin-Hang-tcheou (sur la ligne dite « du Grand Centre », 1214 km): ce choix avait été motivé par les compétences techniques des Belges dans le domaine ferroviaire, et aussi par la politique de neutralité d'une nation qui n'avait pas de véritable ambition politique en Asie. L'ouvrage fut terminé en 1905 sous l'impulsion d'un ingénieur de renom, Jean Jadot (1861-1932)<sup>138</sup>. Mais la Belgique ne put poursuivre le prolongement de la ligne jusqu'à Canton, parce qu'elle avait été devancée par une société américaine.

Par après, des sociétés financières belges furent engagées dans toute sortes d'entreprises industrielles (comme les charbonnages de Kaiping et les tramways de Tsien-tsin), mais la révolution de 1911, la Grande Guerre, puis la guerre civile ruinèrent les projets de développement ultérieurs, tandis qu'un homme politique socialiste, Émile Vandervelde, accordait à la Chine la rétrocession de la concession de Tsien-tsin en 1926. Vandervelde voyagea d'ailleurs en Chine, précédant la reine Élisabeth, qui visita le pays en 1961, à l'invitation de la Fédération chinoise des femmes et rencontra Chou en Lai – alors que la Belgique n'entretenait pas alors de relations diplomatiques avec ce pays.

Qu'avait voulu faire le roi à Laeken ?

Fidèle à ses idées, le souverain – surnommé le « bâtisseur » – entendait en fait mener une politique de grands travaux destinée, à travers une architecture de prestige, à donner à la Belgique une grandeur que refusait l'exiguïté de son territoire. Mais il entendait également contribuer au développement économique du pays. Il semble qu'il avait été particulièrement impressionné par une réalisation vue à l'exposition universelle de Paris, en 1900, le pavillon dit du « Tour du monde », qui illustre, dans un syncrétisme architectural échevelé, une sorte de voyage imaginaire à travers les contrées les plus lointaines: Inde, Chine, Japon. L'architecte de cette stupéfiante construction, Alexandre Marcel (1860-1928), s'était déjà illustré par la réalisation à Paris d'une salle des fêtes dans le style japonais et, en Égypte, par une « villa hindoue », spécialement édifiée pour un magnat belge de l'industrie, le baron Empain, qui s'était mis en tête de créer dans les environs du Caire une ville nouvelle nommée « Héliopolis »<sup>139</sup>. On voit donc que la dominante utopique n'avait pas cessé d'habiter les rêves exotiques du XIX<sup>e</sup> siècle.

---

p. 103-128 ; W. Rombauts, « Léopold II », dans *La Belgique et ses rois*, Bruxelles, 1990, p. 31-44.

<sup>138</sup> Voir Ginette Kurgan-Van Hentenrijk, *Jean Jadot artisan de l'expansion belge en Chine*, Bruxelles, Académie royale des sciences d'outre-mer (Classe des sciences morales et politiques), nouvelle série, t. XXIX-3 (1965). Sur la politique chinoise du roi, voir le baron Van der Elst, *Léopold II et la Chine*, Bruxelles, A. Dewit, 1924.

<sup>139</sup> Sur tous ces projets, voir Chantal Kozyreff, *Songes d'Extrême-Asie. La tour japonaise et le pavillon chinois de Laeken*, Bruxelles-Anvers, Fonds Mercator, 2001.

Il est possible que certains éléments du pavillon faisaient à l'origine partie du bâtiment construit par Alexandre Marcel à Paris; mais d'autres, en particulier le kiosque en bois (qui renoue avec la tradition des « fabriques » de jardin) et les boiseries extérieures destinées à la façade du bâtiment principal ont été réalisés 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 (*Wuxingting*)<sup>140</sup>; peut-être encore un monument aujourd'hui disparu : la « tour de la grue jaune » de Wuchang, dans la province de Hebei. Une photographie conservée aux archives du Palais royal à Bruxelles montre des artisans chinois en train de travailler à la décoration des colonnes. On fit venir également de Chine des tuiles en céramique émaillée, des lanternes de bois, les deux lions de pierre du perron, le mobilier pour les salons situés à l'étage, des soieries brodées...

Le pavillon chinois – dont l'édification se déroula en deux phases, en 1902, ensuite entre 1903 et 1910 – a servi de restaurant de luxe à l'intention d'une clientèle d'hommes d'affaires, de banquiers et d'industriels, auxquels il fallait, en quelque sorte, inspirer le désir d'investir en Extrême-Orient. En 1913, le pavillon faisait partie d'une « Exposition commerciale permanente d'extrême-Orient » présentant les objets les plus en vue des industries d'art chinoises. Après 1944, il trouva son affectation définitive : présenter les porcelaines chinoises et japonaises postérieures au XVI<sup>e</sup> siècle conservées dans les Musées d'art et d'histoire de Bruxelles. Malheureusement, la situation excentrée de ce musée ne le prédispose pas aux succès de foule, même s'il continue à intriguer les touristes de passage à Bruxelles. Il est, dans le paysage bruxellois, un signe fort, mais un signe passablement énigmatique, son rôle, sa fonction véritable n'ayant jamais été vraiment compris. À la limite, il est partie intégrante d'un certain « surréalisme de la belgitude ».

Sur le plan de la conception d'ensemble, on notera que le bâtiment est bel et bien occidental: le rez-de-chaussée suélevé du bâtiment principal ne repose pas sur une terrasse, mais sur des fondations profondes. Les boiseries ne font qu'habiller des murs faits de briques, mais masqués par des carreaux en pâte de verre; le toit est incontestablement d'allure orientale, mais avec mesure. Il comporte en outre des verrières, dans la tradition occidentale de l'éclairage zénithal. Il n'empêche; certains éléments sont authentiquement chinois, comme les dragons enroulés autour des colonnes, à la poursuite du joyau (que l'on retrouve dans le grand temple de Confucius à Qufu, au Shandong); les mâts, la longue inscription proclamant – paraît-il: « Qu'à jamais la gloire et d'heureux auspices assurent à ce palais la plus grande fortune ».

Plus problématique, sans doute, la décoration intérieure, qui se caractérise par un éclectisme affirmé, où se donnent à lire des souvenirs de l'esthétique rococo, mais aussi des rappels de l'Art Nouveau, si prégnant dans

---

<sup>140</sup> Reproduction dans R. Pontus, *Mission spéciale belge en Chine confiée à M. Raoul Warocqué*, Bruxelles, Falk, 1911 [III12189A], p. 80.

l'architecture du XIX<sup>e</sup> siècle de la capitale. Tout se passe en somme comme si, tout en s'annonçant à l'extérieur comme une représentation de l'« Ailleurs » à la clientèle d'élite appelée à le fréquenter, le bâtiment, évitait, à l'intérieur, de heurter, d'effaroucher : exotisme, oui ; mais contenu dans de sages limites. La décoration renoue manifestement avec les extravagances du XVIII<sup>e</sup> siècle, de Boucher, de Pillement, de Hüet. Mais, finalement, la présence de la Chine est plutôt suggérée que réellement montrée, sauf dans les salons latéraux du rez-de-chaussée, qui rappellent les cabinets de porcelaines. Celui de gauche contient des faïences de Delft ; celui de droite des porcelaines de Meissen, mais comporte également 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 Chantal Kozyreff, conservatrice de la section Extrême-Orient aux Musées royaux d'art et d'histoire à Bruxelles, « le rez-de-chaussée du pavillon restitue admirablement la féerie de l'Eldorado chinois entretenue par l'imaginaire européen du XVIII<sup>e</sup> siècle »<sup>141</sup>.

### Conclusion

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. 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 «

---

<sup>141</sup> *Ibid*, p. 93.

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, la validité de son propre système de valeurs.