

La Chinoiserie : réévaluation d'une esthétique de l'altérité

Une inquiétante étrangeté.

L'appréciation de la place occupée dans la grammaire des styles par cette forme particulière – singulière même – d'esthétique métissée qu'est la chinoiserie a fait l'objet, ces dernières années, de remises en question prometteuses et susceptibles d'ouvrir de nouvelles pistes d'interprétation. Ce fut le cas, par exemple, à l'occasion de l'exposition *Pagodes et dragons* mise sur pied par le Musée Cernuschi en 2007¹, et, la même année, de la journée d'études organisée à Bruxelles par Brigitte d'Hainaut et moi-même².

Ce que l'on voudrait faire ici, c'est reprendre certains questionnements apparus à la faveur de nos investigations sur la situation dans les anciens Pays-Bas. Une des conclusions de la rencontre de Bruxelles désignait en effet la présence de la chinoiserie, dans un pays d'étendue réduite et de tradition intellectuelle relativement conformiste, comme un élément d'ouverture vers la pensée des Lumières, et comme une contribution à l'émergence d'une certaine forme de cosmopolitisme et d'appréciation de l'altérité. C'est à la faveur des échanges de vues suscités par cette constatation que s'est imposée aux participants l'idée de reconsidérer cette esthétique sous l'angle d'un phénomène culturel global impliquant l'histoire des idées, des mentalités, des représentations et également des pratiques sociales.

Les propositions avancées s'inscrivent donc dans des préoccupations qui concernent des phénomènes inscrits dans le cadre de la « première mondialisation », ou qui ressortissent d'une « archéologie de la mondialisation »³ ; lesquels n'ont pas manqué de faire émerger une réalité dérangement – jusque-là presque constamment occultée par des schémas binaires et des logiques identitaires européocentristes – c'est-à-dire des phénomènes d'interaction, de transaction, d'hybridation, voire même de métissage, préfigurant un modèle qui s'impose de plus en plus à l'attention de ce que nous appelons aujourd'hui la *World History*⁴. Vue sous cet angle, l'histoire de la chinoiserie pourrait donc être comprise comme un aspect

¹ Voir le catalogue *Pagodes et dragons. Exorisme et fantaisie dans l'Europe rococo, 1720-1770*, Paris, Musées de la ville de Paris, 2007.

² Brigitte d'Hainaut ; Jacques Marx (éds.), *Formes et figures du goût chinois dans les anciens Pays-Bas (Études sur le XVIII^e siècle, n° 37, 2009)*.

³ L'expression est de Yves Citton (« L'Ordre économique de la mondialisation libérale: une importation chinoise dans la France des Lumières ? », *Revue Internationale de Philosophie*, n° spécial *La mondialisation. Un point de vue philosophique*, éd. P. Norel, 2007-1, p. 9-32).

⁴ Voir Serge Gruzinski, *La Pensée métissée*, Paris, Fayard, 1999 ; *Les quatre parties du monde. Histoire d'une mondialisation*, Paris, Éditions de La Martinière, 2004.

particulier de la relation interculturelle ⁵ entre deux civilisations extrêmement différentes l'une de l'autre, mais qui ne s'en sont pas moins rencontrées avec un réel succès, au point que certains critiques anglo-saxons ont même avancé l'idée d'une synthèse culturelle « eurasienne »⁶.

Cela dit, les interrogations ne manquent pas, et concernent évidemment en tout premier lieu le statut occupé par cette expression stylistique dans l'échelle des genres. Or, une simple consultation des articles consacrés à la *chinoiserie* dans les dictionnaires généraux et dans les travaux des historiens des arts décoratifs, suffit déjà à montrer une incapacité foncière à comprendre tout ce qui n'entre pas dans les codes ornementaux établis, en même temps qu'elle révèle une contradiction fondamentale.

Le champ lexical du terme même de *chinoiserie*, apparu dans la langue française vers 1845, révèle un coefficient de dépréciation élevé, dont portent témoignage les notices des dictionnaires généraux comme le Littré ou le célèbre *Larousse du XIX^e siècle*. À l'article « Chinoiserie » de son dictionnaire, le premier mentionne l'emploi du mot, au sens propre :

[...] petits objets venant de la Chine ou dans le goût chinois,

qui vise incontestablement les célèbres magots de Chine⁷, dont le succès, au XVIII^e siècle fut très considérable, comme le suggère par exemple leur discrète présence sur une étagère, dans un tableau⁸ du grand maître de la chinoiserie que fut François Boucher (1703-1770). De cette limitation dans la taille, impliquant une minorisation peu flatteuse, subsistent aussi des exemples contemporains :

⁵ Pour une interprétation d'ensemble de la problématique, voir Jacques Gernet, *Chine et christianisme*, Paris, Gallimard, 1982; Claire Timmermans, *Entre Chine et Europe. Taoïsme et bouddhisme chinois dans les publications jésuites de l'époque moderne (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Septentrion-Presses universitaires-A. N. R. T., s. d. [2001]; Jean-Pierre Duteil, *Le Mandat du ciel. Le rôle des jésuites en Chine, de la mort de François-Xavier à la dissolution de la Compagnie de Jésus, 1522-1774*, Paris, Arguments, 1994.

⁶ Walter W. Davis, « China, the Confucian ideal and the European Age of Enlightenment », *Journal of the History of Ideas*, 44. 4 (oct.-dec. 1983), p. 523-548 ; J. J. Clarke, *Oriental Enlightenment. The Encounter between Asian and Eastern Thought*, New York, Routledge, 1997; John M. Hobson, *The Eastern Origins of Western Civilization*, Cambridge, 2004.

⁷ Très bien représentés dans l'inventaire des collections du marchand d'art Gersaint (Carolyn Sargentson, *Merchants and Luxury Markets. The Marchand-merciers of Eighteenth-Century*, Paris, London, Victoria and Albert Museum - Malibu (Calif.), J. Paul Getty Museum, 1996, p. 70. Voir Guillaume Glorieux, *À l'enseigne de Gersaint. Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le Pont Notre-Dame, 1694-1750*, Éditions Champ Vallon, 2002, p. 270.

⁸ *Le Déjeuner* (1739). Musée du Louvre.

J'aime les vieux objets. J'aime encore davantage les noms dont l'usage courant les a dotés – babioles, cossins⁹, chinoiseries – une espièglerie de ton qui, au-delà de l'étymologie, semble enseigner l'autodérision, montrer comment rire de son âge¹⁰.

Mais c'est surtout dans le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse que la péjoration attachée au concept prend consistance, puisque l'ouvrage propose lui aussi une acception minimaliste:

[...] petits objets de luxe et de fantaisie venus de Chine ou exécutés dans le goût chinois ;

aussitôt rectifiée par un faux repentir :

Mais pourquoi limiter ce terme à ce qui est petit ? C'est le même art, le même goût, la même bizarrerie qu'on rencontre dans les ouvrages de grande dimension,

que vient malheureusement renforcer encore un jugement de valeur très négatif :

[...] construction mesquine et surchargée de détails de mauvais goût.

La partie encyclopédique de l'article s'étend alors sur le critère d'identification retenu, qui réside, comme on l'a vu, plutôt dans « la bizarrerie », le mot impliquant ici une perversion du bon goût classique, voire du bon goût tout court. Les termes choisis sont éloquents : « construction mesquine et surchargée de détails de mauvais goût » ; « étrange », « luxe baroque ». La dépréciation culmine enfin dans la description des collections de la Margravine Sibylla Augusta¹¹ pour le château de « La Favorite » construit à Baden :

Des sujets chinois décorent les murs. Des bonshommes en porcelaine siègent à tous les angles: il y en a qui tirent la langue, et dodelinent de la tête. Au plafond, des verres de couleur, des arabesques moulées et dorées, des peintures d'un goût bizarre ; partout des glaces à biseaux avec des encadrements singuliers. Jamais la folie du bibelot, la fièvre des potiches, la manie des joujoux n'ont pris de telles proportions. Ce luxe baroque, cette profusion de cristaux, de faïences, de petits miroirs, de statuettes, ces peintures sur verre, tout cet étrange mobilier semble avoir appartenu à une personne frappée d'aliénation mentale.

⁹ Mot français du parler québécois désignant des objets sans valeur, rebuts ou bagatelles.

¹⁰ Marie-Ève Sévigny, *Intimité et autres objets fragiles*, Triptyque, 2012, p. 30.

¹¹ Françoise Sibylle Auguste de Saxe-Lauenbourg (1675-1733), régente de Baden à partir de 1707, propriétaire de *La Favorite*, la demeure construite entre 1710 et 1712 par Michael Ludwig Rohrer. Voir Gerlinde Vetter, *Zwischen Glanz und Frömmigkeit. Der Hof der badischen Markgräfin Sibylla Augusta*, Katz, Gernsbach 2006.

Le sens général de l'article s'organise donc autour d'une perception culturelle européenne de la réalité chinoise, qui postule une affinité profonde entre le concept d'étrangeté et une forme d'expression artistique ayant partie liée avec la représentation de l'altérité dont la Chine a toujours été porteuse. Sur le plan historique, il n'y a évidemment pas lieu de s'en étonner : la Chine ancienne a pendant des siècles constitué un espace géographique et culturel que n'avaient parcouru que de rares voyageurs, d'autant plus enclins à fantasmer à son sujet que peu de gens pouvaient les contredire. Leurs descriptions, et surtout les illustrations dont elles étaient accompagnées, ont agi à la façon d'un révélateur, sans gommer vraiment la part de fabulation incluse dans l'héritage du bien nommé *Livre des Merveilles* (1496) de Marco Polo, inventaire de toute une série de réalités fantastiques, comme par exemple les « grandes couleuvres »¹² que son auteur aurait rencontrées dans la province de « Caragian »¹³.

En réalité, les réserves exprimées par la notice du *Larousse* pourraient bien trouver leur origine dans des préjugés d'un autre ordre, que confirment les travaux des historiens d'art spécialisés dans l'histoire du mobilier français. Émile Molinier, par exemple, condamne sévèrement la fantaisie débridée d'une formule stylistique qu'il estime incompatible avec les traditions de l'art français et déplore l'intrusion de motifs ornementaux n'ayant, selon lui, pas grand-chose à voir « avec nos propres conceptions décoratives » :

[...] une bonne partie du style rocaille, et surtout ses pires errements, sont dus à cette imitation¹⁴.

Faut-il soupçonner dans ce jugement un parti-pris européiste, de nature idéologique ? En 1902, l'appréciation de « l'étrangeté » chinoisante – voire de son « inquiétante étrangeté », pour reprendre un terme freudien – s'explique peut-être par le contexte : la guerre des Boxers vient de se terminer, et l'image de la Chine impériale est très dégradée.

C'est encore plus évident dans le *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration* d'Henry Havard, qui dénonce lui aussi dans certains de ces objets une recherche de l'étrange et de l'inédit que ne justifierait nullement la logique de leur ornementation. Mais ici, l'ambiguïté est totale, puisque, dans le même temps, tout en se déclarant troublé par « l'invasion » des produits extra-occidentaux dans l'Europe du XVIII^e siècle, l'auteur concède

¹² « Dans cette province vivent les grandes couleuvres, et ces grands serpents qui sont si énormes que tous les hommes doivent s'en émerveiller [...] Ils possèdent trois griffes, deux petites et une plus grande comme des griffes de faucon ou de lion » (*Le Devisement du Monde*, éd. René Kappler, Paris, Éditions de l'Imprimerie nationale, 2004, chap. 120, p. 128).

¹³ Il pourrait s'agir de *l'alligator sinensis*, une espèce spécifiquement chinoise trouvée au Yunnan, une province frontalière du Vietnam et de la Birmanie, au sud-ouest de la R. P. C.

¹⁴ Émile Molinier, *Le Mobilier royal français aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Goupil et Cie, 1902, p. 27.

que l'importation chinoise s'est trouvée à l'origine de ce qu'il appelle « un de nos styles les plus originaux »¹⁵.

Sur le plan esthétique, les qualificatifs de « bizarre », d'« étrange » semblent, à première vue, trouver légitimation. On pourrait estimer « bizarre », par exemple – pour reprendre les termes mêmes de l'article *Chinoiserie* – la décoration du plafond du palais de justice de Liège, œuvre chinoisante de Paul-Joseph Delcloche (1715-1755)¹⁶. Or, nous sommes en présence d'un remarquable exercice perspectiviste qui ne présente pourtant rien de plus exceptionnel que les réalisations en trompe-l'œil de la fresque baroque « classique » : même instabilité apparente ; même dynamisme ; même illusion de l'immatérialité du support.

Le rôle séminal joué par la chinoiserie dans l'affranchissement des canons de la tradition classique n'a donc pas été ignoré, même des historiens des arts décoratifs les plus fermés aux influences extérieures. Ses manifestations les plus spectaculaires apparaissent dans les extraordinaires interprétations décoratives qu'en ont données Watteau et François Boucher, dont la grâce, la légèreté et la fantaisie débridées forcent l'admiration. Il est clair, de ce point de vue, que l'influence de la Chine s'est trouvée en phase, d'une manière presque miraculeuse, avec les grandes tendances du goût régnant entre 1720-1770, dominé par la confusion des figures et de l'ornement ; les effets de surface dus à la découverte de matières nouvelles comme la porcelaine et la laque ; et l'imbrication des formes.

Chinoiserie et motifs exotiques

Dès lors, quelles sont les clefs de la prodigieuse exubérance de ce style « libre », sinueux, puissamment original, ennemi de la symétrie, de la lourdeur, et irrespectueux de la codification ornementale reçue ?

Il faut d'abord mettre en avant un certain nombre de thèmes, ou de motifs exotiques, qui créent la rupture et instaurent la distanciation, encore que la question reste pendante de savoir si la chinoiserie forme un style réellement autonome, ou si elle n'est, finalement, qu'un simple rassemblement de motifs¹⁷ ; et cela bien qu'on s'accorde généralement aujourd'hui à considérer la chinoiserie comme une catégorie thématique et

¹⁵*Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIII^e siècle jusqu'à nos jours*, Paris, M. Quantin, s. d., vol. 1, art. « Chine (*Chinoiserie*) », p. 806-807.

¹⁶ Peintre de toiles décoratives, de fêtes galantes, de scènes de genre, de batailles, de sujets religieux et portraits, Delcloche fut 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. 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). Voir Jules Helbig, *La Peinture au pays de Liège et sur les bords de la Meuse*, Liège, Imprimerie liégeoise Henri Poncet, 1903, pp. 411 et suiv. ; P. -Y. Kairis, *Allgemeines Künstler-Lexicon*, Munich-Leipzig, 2000, vol. 25, p. 412-413.

¹⁷ Voir à ce sujet G. Brunel, « Chinoiserie : de l'inspiration au style », dans *Pagodes et dragons*, op. cit., p. 11-16.

stylistique fondamentale du programme ornemental de l'âge classique et baroque (au même titre que la « rocaille » ou « l'arabesque »), comme l'ont montré plusieurs grandes expositions organisées en Europe¹⁸, et comme on le voit dans les travaux consacrés à l'évolution de l'esthétique baroque¹⁹.

Parmi les thèmes et les motifs, on citera le chapeau chinois, le dragon, la natte, l'ombrelle, et, dans le registre animalier les oiseaux exotiques ou le singe. Dans ce dernier cas, il est impossible d'ignorer les étonnantes interprétations de Christophe Huet (1700-1759)²⁰, ornemaniste, peintre animalier hors pair, et grand maître du style rocaille. À Chantilly, « toute chamarrée et toute riante des bizarreries qu'elle renferme »²¹, la *Grande Singerie* de 1737 est une chinoiserie : sur des panneaux de boiseries sont peints des Chinois accompagnés de singes flanqués de divers attributs, qui révèlent une intégration du motif dans des traditions locales, comme par exemple la chasse à courre.

Le propre de ces décorations d'intérieur est de créer une fantasmagorie aimable et ludique, comme à l'hôtel de Rohan-Strasbourg, à Paris – également décoré par Huet – où l'on peut aussi admirer un étonnant « cabinet des singes » (1751-1752)²² : on y découvre ces animaux porteurs de lanternes, revêtus de costumes aristocratiques, chassant le daim ou le

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

¹⁹ Par exemple 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 ; ou Martin Eidelberg et S. A. Gopin, « Watteau's chinoiseries at la Muette », *Gazette des Beaux-Arts*, t. 130, (juillet-août 1997), 1542^e-1543^e livraisons (6^e période, 139^e année), p. 19-46.

²⁰ Issu de l'école de Jean-Baptiste Oudry et élève de Claude Gillot, Christophe Huet fut aussi l'élève de Charles Audran. Voir Louis Dimier, « Christophe Huet peintre de chinoiseries et d'animaux », *Gazette des beaux-arts*, 14 (1895), p. 352-366 ; 487-496 ; R. A. Weigert, « Un collaborateur ignoré de Claude III Audran. Les débuts de Christophe Huet décorateur », *Études d'art publiées par le musée des Beaux-Arts d'Alger*, 7 (1952), p. 63-78.

²¹ P. Gélis-Didot, *La Peinture décorative en France du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, Charles Schmid, s.d. (non paginé). Sur le château, voir Ernest de Ganay, *Chantilly. Notice historique et descriptive sur le château et les jardins*, Paris, André Barry (*Monographies de châteaux de France*), s. d. ; Raoul de Broglie, *Chantilly. Histoire du château et de ses collections*, Paris, Calmann-Lévy, 1964.

²² Voir Philippe Béchu et Christian Taillard, *Les Hôtels de Soubise et de Rohan-Strasbourg. Marchés de construction et de décor*, Paris, Somogy, 2004 ; Nicole Garnier-Pelle, Anne Forray-Carlier, Marie-Christine Anselm, *Singeries et exotisme chez Christophe Huet*, Saint-Rémy-en-l'Éau, éd. Monelle Hayot, 2010.

sanglier, jouant de la musique, côtoyant des Chinois couchés dans des hamacs ou des enfants jouant à la balançoire.

Plusieurs choses sont à noter à ce propos.

La première concerne la complicité thématique qui lie ces représentations à une certaine tradition de grotesque bien présente en Europe occidentale, et notamment dans les Pays-Bas : David II Teniers, par exemple, a plusieurs fois représenté des singes festoyant ou jouant à la taverne. L'appropriation chinoisante passe donc ici par la superposition ou la juxtaposition.

La deuxième concerne l'association des singes et des Chinois, qui n'est peut-être pas totalement arbitraire: on savait en Occident que les Chinois éprouvaient beaucoup d'admiration pour ces animaux, que valorisait la référence au roman mythologique du *Xi you ji* (西游记), le *Pèlerinage vers l'Ouest*, de Wu Chengen (1500-1582), décrivant l'expédition en Inde, au VII^e siècle, du bonze Xuanzang (602-664). Le roi des singes, Sun Wu Kong (孙悟空), y jouait un grand rôle. On a d'ailleurs fait remarquer qu'en chinois, l'homophonie du mot « singe » avec le mot *hóu* (« marquis » ; « feudataire ») le prédisposait à figurer dans un environnement conceptuel aristocratique²³. En France, cet animal était apprécié et très présent dans les salons²⁴ : la marquise de Pompadour par exemple, très affriandée de l'Empire du Milieu, possédait une collection de dix-huit figures de singes musiciens en porcelaine polychrome de Meissen (vers 1753) dont l'inspiration venait manifestement de Huet²⁵.

La troisième porte sur le fait que ces ornements concernent dans la plupart des cas des espaces périphériques ou des espaces de loisirs – cabinets, petits salons, jardins – et non les grandes pièces d'apparat. Il y a donc dans la chinoiserie soumission à une sorte de « principe de plaisir », qui correspond peut-être à une tendance profonde de la pensée des Lumières ; ou peut-être aussi à 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.

²³ Situ Shuang *Le Magot de Chine ou trésor du symbolisme chinois*, Paris, You-Feng, 2001, p. 191.

²⁴ Mais sa présence est aussi attestée dans les Pays-Bas méridionaux. Voir M. Fredericq-Lilar, « La maison Beaucarne, à Ename », *La Maison d'hier et d'aujourd'hui*, septembre 1974, n° 23, p. 18-29.

²⁵ Xavier Salmon (éd.), *Madame de Pompadour et les Arts* (Cat. exposition), Paris-Versailles, Réunion des Musées nationaux, 2002 (cat. n° 218), et, du même, « Christophe Huet peintre de singeries », *Le Musée Condé*, n° 51, 1996, p. 43-44. Sur le goût de la marquise pour la Chine, voir Marie-Laure de Rochebrune, « La passion de Madame de Pompadour pour la porcelaine », dans X. Salmon (éd.), *Madame de Pompadour et les Arts*, op. cit., p. 407-419, ici, p. 413, qui note ses importants achats de porcelaine auprès du fournisseur Lazare Duvaux, dont le livre-journal est une des plus précieuses sources d'information sur le commerce des objets de luxe entre 1748 et 1758.

Un système de représentation alternatif.

Au-delà des thèmes et des motifs, on détecte cependant une rupture, infiniment plus porteuse de sens, dans le traitement même du système de représentation.

C'est ce que montrent, par exemple, les ornementsations du pavillon chinois, dans le parc du domaine d'Arenberg, à Enghien, une construction légère sur plan carré, premier décor daté de chinoiserie dans les provinces belgiques²⁶. Réalisée selon une technique très particulière de stucs colorés dans la masse imitant des panneaux de laque, cette sorte de « divagation décorative » poursuit, dans une veine baroque très ancrée dans les Pays-Bas, un rêve d'exotisme, imprégné d'aimable désinvolture. L'atmosphère générale de ce décor, très séduisant, mais en partie énigmatique, suggère un monde enchanté, à la limite du fantastique. Les scènes traitées se déroulent dans un vaste jardin, sans suivre un programme iconographique cohérent. Dans un espace incertain, à peine 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 de nombreux personnages, des hommes, des femmes, des enfants 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.

Là aussi, il n'est pas impossible que ce décor en apparence extravagant obéisse en réalité à une logique interne dépendant de la tradition chinoise elle-même. La notice du dictionnaire Larousse l'avait déjà suggéré en avançant l'idée que les images de la chinoiserie n'étaient pas arbitrairement « saugrenues », mais s'inséraient dans toute une symbolique qu'il ne serait pas inopportun de décrypter :

Mais ils [les amateurs d'art chinois] n'ont pas soupçonné que la forme des vases, le sujet représenté, les attributs choisis, les couleurs employées, tout a

²⁶ Sur le parc d'Enghien, un des plus beaux jardins des Pays-Bas, dont l'aménagement est notamment dû à 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, voir R. Pechère, « Les glorieux jardins d'Enghien au XVII^e 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^e-XX^e 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.), *Décor intérieurs en Wallonie*, Liège, Commission royale des monuments, sites et fouilles, t. 1 (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.

un sens dans la symbolique chinoise, et que cette fantaisie apparente cache un sens très précis.

C'est peut-être le cas à Enghien, dont le programme iconographique comporte certaines représentations canoniques de la tradition chinoise: par exemple le cerf (*Lu*), ou la biche, symboles de longévité, associés au fruit du pêcher²⁷; ou encore le crabe, un symbole bénéfique²⁸. Malgré un certain flou, il paraît difficile d'admettre, avec certains commentateurs²⁹, que l'identité culturelle du pays d'origine soit complètement occultée, même si ses référents n'ont sans doute pas été compris. Il semblerait au moins pertinent – cela n'a jamais été fait vraiment – de procéder à un inventaire de ces motifs, ceux mentionnés ici n'ayant pas été ignorés des précurseurs de l'anthropologie culturelle que furent les jésuites : on pense notamment à l'immense récollement du père Henri Doré sur les superstitions en Chine³⁰.

Par ailleurs, à Enghien – comme, d'ailleurs, dans toutes les compositions de ce type, marquées au bon coin d'une « liberté grande » – les incohérences ne manquent pas, comme par exemple l'image de dignitaires en armes dans des scènes de jardins, de bannières militaires servant d'ornements; de kiosques de jardins servant de palais ou de barrières à portillon mobile; de ponts qui n'enjambent aucune eau ... bref, un monde « flottant », dont les figures sont comme suspendues en apnée dans un espace principalement occupé par le vide. Ici, ce ne sont donc plus les *motifs* qui retiennent l'attention, mais la structuration même de l'espace, alors même que, dans les compositions inspirées par la chinoiserie, « faire sens » n'est plus essentiel. 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. En cela, elle a non seulement été, au XVIII^e siècle, « à la mode », mais elle a surtout été porteuse de modernité. Et cette dernière ne se situe probablement pas dans le contenu, mais dans la conception même. Comme l'a très justement noté Brigitte d'Hainaut³¹ – qui rappelle l'importance de ce facteur dans l'évolution de la peinture chinoise classique³² – ce que montre prioritairement Enghien, c'est un déni de la pratique occidentale qui, contestant la focalisation d'un regard particulier, lui substitue une « perspective mouvante » caractérisée par la

²⁷ Situ Huang, *op. cit.*, p. 107, fig. 115a.

²⁸ *Ibid.*, p. 188, fig. 211.

²⁹ 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, ici p. 226.

³⁰ Henri Doré, *Recherches sur les superstitions en Chine*, Chang-hai, Imprimerie de la mission catholique, 1911-198, 18 vol. (Coll. des *Variétés sinologiques*). Rééd. Paris, You-Feng, 1995-1996, 19 vol.

³¹ « Les chinoiseries : une stimulante alternative au système de représentation classique », *Études sur le XVIII^e siècle*, 37 (209), p. 37-53, ici p. 47.

³² Françoise Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 1991, p. 69.

multiplication et la dispersion des points de vue, tout en orientant la pensée vers une réalité spirituelle indépendante de la matérialité des supports. Nul doute : le point de vue n'est plus celui, conquérant, de l'homme occidental ; de l'homme de la Renaissance imposant de l'extérieur sa marque au monde : c'est celui de l'artiste extrême-oriental, dont l'activité – philosophique, religieuse et fusionnelle – doit être comprise comme une entrée en résonance avec le cosmos.

La « Chine sur papier » des jésuites

Dans tout ce qui a été dit apparaît donc une sorte d'impératif non explicite : est-il possible de mesurer le degré d'adéquation de la chinoiserie par rapport aux *sources* chinoises ? Comment se font l'adaptation et l'intégration des formes au contexte occidental ? On a parlé d'un « délire d'imagination ». Mais le degré de distanciation par rapport au modèle de départ est-il aussi important qu'on l'a prétendu ?

Il n'est pas possible de ne pas y songer en considérant la série de gravures exécutées d'après Antoine Watteau, qui fut amené à décorer entièrement dans le goût chinois le château de la Muette³³, un pavillon de chasse situé sur un coin du bois de Boulogne. Malheureusement, ce travail n'a pas survécu, et nous ne le connaissons que par des estampes d'époque : les douze pièces gravées par François Boucher sous le titre *Diverses figures chinoises, peintes par Watteau, tirées du cabinet de sa Majesté, au château de la Muette*. Elles permettent pourtant de se rendre compte que tout, dans l'inspiration du décorateur, n'est pas de pure invention, et que se manifeste une certaine volonté de « coller » à la réalité ethnographique. C'est en tout cas ce que suggèrent les titres des gravures, qui se réfèrent à une série de régions : *Femme chinoise de Kouei Tchéou* ; *Habitants de la province de Hou Kouan* (act. Hebei) ; *Statue de la divinité Ki Mâo Sao au royaume de Mang dans le pays de Laos*, etc. L'ensemble fait incontestablement penser à une sorte d'« agenda de voyage ». De plus, bien que déformés, des noms chinois font l'objet d'une tentative de transcription désignant la profession ou le statut : dans *I Geng, docteur chinois*, « I Geng » ne désigne pas un individu, mais est une translittération de *Yisheng*. Dans *Nikou, religieuse chinoise Tao*, le terme « Nikou » est une translittération pour *Nigu* (« bonzesse). Des attributs divers correspondent aux types indiqués par les titres : dans la gravure *Talagrepo ou bonze du Pégou*, la qualité de moine bouddhiste est suggérée par le bâton de pèlerin et le crâne rasé.

La gravure de Michel Aubert, *La déesse Thuo Chuu sur l'île de Hainan*, ne semble pas non plus tout à fait imaginaire : le grand éventail de cérémonie correspondrait à un objet réel³⁴, et reparait d'ailleurs dans une gravure où

³³ Martin Eidelberg et S. A. Gopin, « Watteau's chinoiseries at la Muette », *Gazette des Beaux-Arts*, t. 130, (juillet-août 1997), 1542^e-1543^e livraisons (6^e période, 139^e année), p. 19-46.

³⁴ *Ibid.*, fig. 11, p. 24.

l'on reconnaît la divinité Mazu, la grande déesse des pêcheurs, sous forme d'une gigantesque statue dans son temple³⁵.

Si l'ethnographie de Watteau paraît souvent quelque peu suspecte³⁶, elle n'est donc pas en déphasage complet avec la réalité ethnographique chinoise. Il n'en est pas moins vrai que son travail comporte des bizarreries: dans un portrait de *Tao Kou, nonne chinoise Tao*³⁷, on distingue à l'arrière-plan une construction portant un... croissant islamique! C'est 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 les Chinois comme des gens magnifiquement habillés, raffinés et courtois, et l'on pensait qu'ils étaient généralement bien gouvernés. Pourtant, on les percevait de façon plus pittoresque qu'intellectuelle, ce qui fut à l'origine d'une exubérance, voire d'un délire imaginatif, qui a traversé les siècles. Dès lors, à propos de Watteau, ne convient-il probablement pas de parler de « fantaisie », mais plutôt d'une espèce de syncrétisme, comme le montre son *Musicien chinois*³⁸, qui porte un grand chapeau, commun chez les populations chinoises du temps (on le retrouve encore dans la gravure, d'après Boucher, servant d'enseigne au célèbre marchand Gersaint, *À la Pagode*, 1740), mais joue aussi d'un instrument bien français hérité du moyen âge, la vielle.

La présence de ces superpositions, ou juxtapositions – les adversaires de tout métissage parleront, eux, de *parallélismes* – semble inviter à réexaminer la chinoiserie à la lumière de la question beaucoup plus générale des sources extrême-orientales dans le développement de l'art européen ; un sujet problématique que, dans sa célèbre étude sur *L'Europe chinoise*³⁹, René Étiemble recommandait d'inventorier. C'est un fait que l'influence asiatique sur l'art européen ne date pas des XVII^e et XVIII^e siècles. On rappellera à ce sujet les travaux de Philippe Junod⁴⁰ qui, reprenant à

³⁵ Gianni Guadalupi, *La Chine des merveilles*, Gründ, 2004., p. 129. Sur la déesse, voir Jacques Pimpaneau, *Chine. Mythes et dieux de la religion populaire*, Éd. Ph. Picquier, 1999, p. 200-204.

³⁶ Paul Mantz, « Watteau », *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e période, 1, 1889, p. 5-28, ici p. 22.

³⁷ M. Eidelberg et S. A. Gopin, *Watteau's chinoiseries*, *op. cit.*, fig. 9, p. 23.

³⁸ Colin B. Bailey (ed.), *The Age of Watteau, Chardin and Fragonard. Masterpieces of French Genre Painting*, Yale University Press, 2003, fig. 77, p. 115.

³⁹ René Étiemble, *L'Europe chinoise*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des idées), 1989, vol. 2, p. 11.

⁴⁰ « Retour sur l'Europe chinoise », *Artibus et historiae*, 63, 2011, pp. 217-258.

nouveaux frais d'anciennes observations de Rudolf Wittkower⁴¹ ou de Charles Sterling⁴², insiste sur des faits troublants : une certaine complaisance pour l'art chinoisant chez Dürer⁴³; une possible influence de la Chine sur Pisanello (par ex. dans la *Ginevra d'Este*)⁴⁴ ; sur Botticelli (dans sa représentation de Dante rencontrant le char de l'Eglise, qui ressemble au cortège d'une divinité taoïste) ; sur Hans Baldung Grien, dans sa *Nativité* de Francfort⁴⁵, etc.

Le sujet est immense, malheureusement propice à toutes les dérives de la surinterprétation, notamment parce que, dans la plupart des cas, nous ne sommes pas en mesure d'identifier avec précision les vecteurs de transmission des images asiatiques. Par contre, si l'on s'en tient au cadre chronologique « classique » – si l'on ose dire – du contact Europe-Extrême-Orient, c'est-à-dire les XVII^e et XVIII^e siècles, la situation est toute autre, dans la mesure où l'on peut clairement discerner les intermédiaires de la relation : c'est-à-dire, d'une part, les missionnaires jésuites entrés en Chine à la suite du père Ricci ; et d'autre part, les grandes compagnies commerciales, responsables du transfert vers l'Europe d'une production matérielle de masse en provenance de l'Asie. On notera que, dans les deux cas, la transmission des thèmes et des motifs a plus que probablement été influencée par les systèmes de valeurs dans lesquels se trouvaient intégrés les agents de la transmission.

Les premiers – les jésuites, dont le rôle dans la transaction avec l'Asie commence seulement à susciter l'intérêt des chercheurs⁴⁶ – ont été les membres d'une institution qu'on peut considérer comme une véritable « multinationale » religieuse avant la lettre, et, à ce titre, se sont faits les promoteurs d'une nouvelle vision du monde, que nous pourrions qualifier

⁴¹ Rudolf Wittkower, « Marvels of the East: a Study in the History of Monsters », *Journal of the Warburg Institute*, V. 1942 (rééd. in *Allegory and the Migration of Symbols*, London, Thames and Hudson, 1977, p. 45-74; « Marco Polo and the Pictorial Tradition of the Marvels of the East », dans *Oriente Poliano. Studie conferenze tenute all' ISMEO* (1954), Roma, Ismeo, 1957, p. 155-172).

⁴² Charles Sterling, « Le paysage dans l'art européen de la Renaissance et dans l'art chinois », *L'Amour de l'art*, 1931, p. 8-31 et 101-112 ; « La peinture de paysage en Europe et en Chine: parenté d'esprit, contacts et emprunts », dans Vadime Elisseeff, *Orient-Occident. Rencontres et influences durant cinquante siècles d'art*, Paris: Musée Cernuschi, 1958 ; p. 75-80 ; « La peinture de paysage en Europe et en Chine », in *Le paysage en Orient et en Occident*, Paris, Musée Cernuschi, 1960, p. 5-17.

⁴³ R. Schmidt, « China und Dürer », *Zeitschrift der deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 1939, p. 103-108.

⁴⁴ Pisanello, *le peintre aux sept vertus*, Paris, Louvre, 1996, p. 332-334.

⁴⁵ Voir à ce sujet François Gilles de la Tourette, *L'Orient et les peintres de Venise*, Paris, Champion, 1924, chap. VI.

⁴⁶ Voir la remarquable modélisation proposée par Nicolas Standaert, S. J., « Méthodologie de l'histoire du contact entre cultures : le cas de la Chine au XVII^e siècle », dans Jacques Scheuer et Paul Servais (éds.), *Passeurs de religions. Entre Orient et Occident (Rencontres Orient-Occident, 6)*, Louvain-la-Neuve, 2004, pp. 25-70.

de *multipolaire*⁴⁷. Ce qui s'est passé, en effet, à partir des grandes découvertes et de l'élargissement des horizons géographiques et culturels intervenu à l'époque de la Renaissance, c'est la mise en place d'un vaste réseau missionnaire englobant les territoires conquis ou soumis à l'influence des nations ibériques ; du Brésil à la Chine ; de l'Inde au Japon ; du Mexique aux Philippines. À l'intérieur de cet immense espace a circulé une masse impressionnante d'informations en tous genres ; culturelles, religieuses, techniques, scientifiques, etc. Un seul exemple, emprunté non au domaine chinois mais japonais, suffira à le démontrer : la présence, dans le couvent franciscain de Cuernavaca⁴⁸, à Morelos (Mexique), d'une fresque murale commémorant le sacrifice des 26 martyrs chrétiens exécutés à Nagasaki en 1587.

Dans ce cadre hors-norme, les jésuites ont donc été des agents culturels de tout premier plan, puisque leur médiation a généré une abondante documentation de caractère encyclopédique⁴⁹, formant ce qu'on pourrait appeler une « Chine sur papier »⁵⁰. Ont fait partie de cette fabrique intellectuelle des livres comme la célèbre *China illustrata*⁵¹ du jésuite Athanase Kircher (1602-1680)⁵², une publication qui a joui d'une grande popularité durant tout le XVII^e siècle et constitué pendant longtemps une

⁴⁷ Sur cette interprétation historique de l'espace interculturel, voir Frédéric Tinguely, « Le monde multipolaire des missionnaires jésuites », *La Renaissance décentrée. Actes du Colloque de Genève (28-29 sept. 2006)*, Genève, Droz, 2008, p. 61-72 ; et L. Clossey, *Salvation and Globalisation in the Early Jesuits Missions*, New York, Cambridge University Press, 2008.

⁴⁸Ota Mishima, María Elena, « Veintiseis mártires de Nagasaki », *Estudios de Asia y Africa*, vol. XVI, no. 4, México, 1981, p. 687 ; Islas Garcia, *Los Murales de la Catedral de Cuernavaca, afrente de México y Oriente*, p. 69. Le couvent a été fondé par les franciscains dans la période 1525-1531.

⁴⁹ Voir Georg Lehner, *China in European Eycyclopaedias, 1700-1850*, Brill, Leiden-Boston, 2011 (*European Expansion and Indigenous Response*).

⁵⁰ Voir Marcia Reed; Paola Demattè, *China on Paper. European and Chinese Works from the Late Sixteenth to the Early Nineteenth Century*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2007.

⁵¹ *Athanasii Kircheri China monumentis qua sacris qua profanis, nec non variis naturae et artis spectaculis, aliarumque rerum memorabilium argumentis illustrata*, Antverpiae, apud J. van Meurs, 1667. Trad. française : *La Chine d'Athanase Kircher de la Compagnie de Jésus, illustrée de plusieurs monuments tant sacrés que profanes et de quantités de recherchés de la nature et de l'art*, Amsterdam, J. J. Van Waesberg, 1670. Sur l'influence de cet ouvrage sur la culture européenne, voir Chang Sheng-Ching, *Natur und Landschaft. Der Einfluss von Athanasius Kirchers China Illustrata auf die europäische Kunst*, Berlin, Reimer, 2003

⁵² Voir Baleslaw Szczesniak, « Athanasius Kircher's *China illustrata* », *Osiris*, X (1952), p. 385-411; J. Godwin, *Athanasius Kircher. Un homme de la Renaissance à la quête du savoir perdu*, Paris, J.-J.-Pauvert, 1980 ; Paula Findlen (ed.), *Athanasius Kircher. The Last Man who knew everything*, New York-London, Routledge, 2004 ; Claudine Poulouin, « Athanase Kircher (1602-1680). Apologétique et crise de l'encyclopédisme », *Littératures classiques*, n° 49, automne 2003 (*De la polygraphie au XVII^e siècle*).

source d'information majeure sur le milieu chinois ; la *Description de l'empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*, publiée à La Haye en 1735 par le père Jean-Baptiste Du Halde⁵³, établie à partir de l'abondant courrier envoyé de Chine en Europe par les missionnaires sous le nom de *Lettres édifiantes et curieuses* – un ouvrage destiné lui aussi à marquer en profondeur la vague de sinophilie au siècle des Lumières⁵⁴ – ; ou encore les *Nouveaux mémoires sur l'état présent de la Chine* (1692) du père Louis Le Comte (1655-1728)⁵⁵ ; et l'*Histoire générale de la Chine*⁵⁶ du missionnaire jésuite Moyriac de Mailla : bref, un ensemble de *jesuitica* dans lesquels l'Occident puisera pendant deux siècles presque toutes ses informations sur l'Empire du Milieu. Une des vignettes décoratives insérées par Du Halde – celle qui illustre le chapitre de la description consacrée à la province du Guangdong⁵⁷ – est particulièrement évocatrice du trafic artistique entre la Chine et l'Europe : elle montre un amateur d'art occidental, en habit, faisant son choix, sur les quais de Canton que domine une architecture typiquement extrême-orientale, parmi les œuvres d'art mises à sa disposition par des marchands hanistes⁵⁸.

La dimension stratégique et propagandiste de cette littérature n'est pas contestable⁵⁹ : il s'agissait notamment de concrétiser visuellement la splendeur, l'excellence politique et la bonne organisation économique de l'ancien empire chinois, seule manière de légitimer la présence des pères dans une contrée aussi éloignée⁶⁰. C'est, en particulier, ce qu'on voit dans la

⁵³ Voir Isabelle Landry-Deron, *La Preuve par la Chine. La « Description » de J.-B. Du Halde, jésuite, 1735*, Paris, éd. de l'E. H. S. S., 2002.

⁵⁴ Numa Broc, « Voyageurs français en Chine. Impressions et jugements », *Dix-huitième siècle*, 22 (n° spécial *Voyager, explorer*, 1990), p. 39-49, ici p. 46.

⁵⁵ Rééd. moderne : *Un jésuite à Pékin. Nouveaux mémoires sur l'état présent de la Chine, 1687-1692*, éd. Frédérique Touboul-Bouyeure, Paris, Phébus, 1990.

⁵⁶ *Histoire générale de la Chine, ou annales de cet empire. Traduites du Tong-Kien-Kang-Mou, par le P. Joseph Marie de Moyriac de Mailla publiées par l'abbé Grosier, et dirigées par Le Roux des Hauterayes. Ouvrage enrichi de figures et de cartes géographiques*, Paris, D. Pierres et Clousier, 1777-1785, 13 vol. in-4°. Voir M. Milsky, « Les souscripteurs de *L'Histoire générale de la Chine* du P. de Mailla, aperçus du milieu sinophile français », *Les rapports entre la Chine et l'Europe au temps des Lumières, Actes du Colloque International de Sinologie*, 2 (1980), p. 101-123.

⁵⁷ Paris, P. G. Le Mercier, vol. 1, 1735, p. 24 (reproduction dans Marcia Reed, « A Perfume is best from Afar : publishing China for Europe », *China on Paper, op. cit.*, p. 24).

⁵⁸ Sur les activités de cette corporation, voir Henri Cordier, « Les marchands hanistes de Canton », *T'oung Pao*, 3, n° 1-5, 1902, pp. 281-315.

⁵⁹ Shenwen Li, *Stratégies missionnaires des jésuites français en Nouvelle-France et en Chine au XVIII^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2001 ; Jacques Marx, « De la Chine à la chinoiserie. Échanges culturels entre la Chine, l'Europe et les Pays-Bas méridionaux (XVII^e-XVIII^e siècles) », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 85 (2007), p. 735-779.

⁶⁰ Il s'agissait d'organiser la propagande en faveur des missions, comme ce fut le cas au moment où le jésuite Nicolas Trigault (1577-1628), entreprit une tournée (1616) destinée à faire connaître la mission de Chine dans les principales cours de

Chine illustrée du père Kircher : le portrait de l'empereur de Chine – en l'occurrence Kangxi (r. 1661-1722) – y voisine avec celui d'un jésuite qui fut appelé à jouer un rôle déterminant à la cour de Pékin, comme président du Tribunal des observations astronomiques, l'Allemand Johann Schall von Bell (1592-1666)⁶¹ : les deux personnages sont présentés dans des attitudes semblables, en costume chinois, dans des postures parallèles, ce qui suggère inévitablement l'établissement d'une connexion Chine-Europe. Mais, surtout, elle crée les conditions d'intégration des images importées en modelant la constitution d'un imaginaire chinoisant sur le modèle de l'adaptation voulue par le fondateur de la mission de Chine, Matteo Ricci (1552-1610), dans laquelle on a souvent vu un équivalent de *l'inculturation* missionnaire : repenser sa propre culture dans les termes d'une autre culture⁶². Il ne s'agit plus, comme dans l'imaginaire animalier par exemple, de superposer des éléments exotiques à des éléments autochtones, mais de suggérer une véritable communauté de vision du monde.

Dès lors, ces publications méritent d'être scrutées de près, non seulement parce qu'elles ont été par excellence des agents de médiatisation des sources chinoises, mais parce qu'on y trouvait à la fois cette part de fantasmatisation qui a accredité l'idée de la chinoiserie conçue comme « délire de l'imagination » ; et le souci d'adaptation au monde de la théologie jésuite. N'était-il pas conforme à l'exigence première des *Constitutions*, qui recommandait de chercher Dieu partout, chacun s'efforçant de le reconnaître en l'Autre ?⁶³

l'Europe, pour laquelle il rassembla des fonds, mais aussi des œuvres d'art et des objets précieux destinés à la promotion de l'entreprise (*De Christiana Expeditione apud Sinas... Auctore P. Nicolao Trigautio Belga ex eadem Societate*, Augustæ Vind., apud Chr. Mangium, 1615 (rééd. M. Ricci et N. Trigault, *Histoire de l'expédition chrétienne au royaume de la Chine, 1582-1610*, Paris, Desclée de Brouwer, 1978). Voir E. Lamalle, S. J., « La propagande du Père Nicolas Trigault en faveur des missions de Chine », *Archivum historicum Societatis Jesu*, t. 9 (1940), p. 49-100.

⁶¹ Sur Schall, voir Louis Pfister, *Notices biographiques et bibliographiques sur les jésuites de l'ancienne mission de Chine (1552-1773)*, Chang-hai, Missions catholiques, 1932-1934 (*Variétés sinologiques*, n° 59-60), vol. I, n° 49, pp. 162-182 ; Joseph Duhr S. J., *Un jésuite en Chine. Adam Schall, astronome et conseiller impérial (1592-1666)*, Bruxelles-Paris, Desclée de Brouwer, 1936 ; Pierre Hanozin S. J., *L'Évangile par la route des étoiles. Jean-Adam Schall, S. J., en Chine*, Louvain mai 1937 (*Xaveriana*, n° 161) ; Alfons Vâth, J. A. *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).

⁶² P. Johannes Bettray (S.V. D.), *Die Akkommodationsmethode des P. Matteo Ricci S. I. in China*, Romæ, Universitas Gregorianæ 1955 ; Nicolas Standaert, « L'histoire d'un néologisme. Le terme *inculturation* dans les documents romains », *Nouvelle revue théologique*, 110, 4 (juillet-août 1988), p. 555-570.

⁶³ « On les exhortera souvent à chercher en toutes choses notre Seigneur, arrachant, autant que possible, d'eux-mêmes l'amour de toutes les créatures, pour le placer dans leur Créateur... » (Saint Ignace, *Constitutions de la Compagnie de Jésus*, trad. et notes par F. Courel, S. J., Paris, Desclée De Brouwer, 1966 (Coll. *Christus*, 23), § 250 p. 90 ; et 288, p. 100).

La démarche s'inscrit dans une longue tradition d'intellectualité, qui allait faire des membres de la Compagnie de Jésus, en accord avec la formidable poussée des savoirs de la Renaissance, des « membres actifs de la République des Lettres »⁶⁴. En Chine, en particulier, l'objectif fut de constituer un inventaire encyclopédique des réalités chinoises, susceptible de contribuer à la mise en place d'une politique d'adaptation, rendue obligatoire en raison même des spécificités de la civilisation chinoise : 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. Les missions jésuites devront donc préférer la symbiose à l'affrontement, même si leur « accommodation » des pratiques chrétiennes aux réalités socio-culturelles chinoises allait leur causer les pires ennuis dans les rangs mêmes de la chrétienté, et déclencher la fameuse « Querelle des rites »⁶⁵. Cette option allait par contre faire merveille en favorisant les contacts, facilités par des similitudes d'*habitus* au niveau des pratiques intellectuelles, des missionnaires avec les milieux lettrés confucéens gravitant autour des académies⁶⁶. Par ailleurs, le recours massif à l'illustration met en évidence le souci de la Compagnie de Jésus de recourir à la démonstration visuelle, au pouvoir des images – sensible notamment dans des mises en scène imprimées rappelant la variété des « cabinets de curiosités » – dans une perspective qui s'accorde bien avec les ambitions de la Contre-Réforme, tout en rencontrant les objectifs de la Compagnie : exalter la présence visible de Dieu sur la terre⁶⁷. Cette

⁶⁴ L. Giard, « Le devoir d'intelligence des jésuites dans le monde du savoir », dans L. Giard (éd.), *Les Jésuites à la Renaissance. Système éducatif et production du savoir*, Paris, P. U. F, 1995, pp. XI-LXXIX, ici p. XXIII.

⁶⁵ Sur ce sujet, la bibliographie est colossale. Outre les notices de J. Brucker, dans le *D. T. C.*, vol. 2 (1905), col. 2364-2391, et d'Henri Bernard-Maître dans le *D. H. G. E.*, vol. 12 (1953), col. 731-741, on consultera avec profit : H. Cordier, *Bibliotheca sinica. Dictionnaire bibliographique des ouvrages relatifs à l'empire chinois*, 2^e éd., Paris, Guilmoto, 1904-1908, vol. 1, p. 869-926, (qui mentionne déjà 310 ouvrages concernant ce sujet parus en Europe de 1639 à 1894) ; J. Davy, « La condamnation en Sorbonne des *Nouveaux Mémoires sur la Chine* du P. Le Comte », *Revue des sciences religieuses*, 36, 1950, pp. 366-397 ; François Bontinck, *La Lutte autour de la liturgie chinoise aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Louvain-Paris, 1962 ; Robert Streit, *Bibliotheca Missionum. Asiatische Missionsliteratur*, t. 5 (1600-1699) et t. 7 (1700-1799), Rome, Fribourg et Vienne, Herder, 1963-1965 ; René Étiemble, *Les Jésuites en Chine. La Querelle des rites (1552-1773)*, Paris, Julliard, 1966 ; Claire Timmermans, *Entre Chine et Europe. Taoïsme et bouddhisme chinois dans les publications jésuites de l'époque moderne (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Antheses, s. d., p. 93-115.

⁶⁶ A. Chan, S. J., « Late Ming Society and the Jesuit Missionaries », dans Charles E. Ronan, S. J. and Bonnie B. C. Oh, *East meets West. The Jesuits in China, 1582-1773*, Chicago, Loyola University Press, 1982, pp. 153-172 ; Jacques Gernet, « Recherches sur les académies en Chine », dans *Société et pensée chinoises aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Fayard, 2007, pp. 95-104.

⁶⁷ Elisabetta Corsi, « Late Baroque painting in China prior to the arrival of Matteo Ripa. Giovanni Gherardini and the perspective painting called *Xianfa* », *La Missione cattolica in Cina tra i secoli XVIII-XIX. Atti del colloquio internazionale Napoli*, 11-12

ambition découle du projet même exposé dans le texte fondateur que sont les *Exercices spirituels* (1548) d'Ignace de Loyola, où la pratique méditative s'appuie de manière privilégiée sur la vue, comprise comme la pointe la plus fine de la hiérarchie sensorielle ⁶⁸.

Dans le *compendium* rassemblé par le père Kircher, dans un esprit qui rappelle quelque peu la curiosité insatiable – mais brouillonne – de l'humanisme de la Renaissance, on trouvait donc de tout. « Regorgeant à la fois de sagesse et de folie », selon le mot d'Étiemble⁶⁹, les magnifiques planches de l'*opus magnum* de Kircher permirent aux lecteurs du temps – entre telle évocation du « dragon du Kiamsi » et telle impressionnante idole sculptée dans les montagnes chinoises – de découvrir une foule de *realia* : l'architecture « ... et les autres prodigieuses fabriques de la Chine » ; la Grande Muraille, les ponts remarquables, les pagodes – terme qui désignait au XVIII^e siècle, l'idole adorée dans un temple et, par extension, de petites statuettes chinoisantes – ⁷⁰, le grand canal impérial, etc...

Or, nous sommes sûrs que ce *corpus* de représentations a nourri l'imaginaire des artistes européens tributaires du goût chinois. Dans certains cas, l'inspiration « chinoise » est directe, immédiate : ainsi, l'estampe montrant le fondateur de la mission de Chine, Matteo Ricci, en compagnie de son disciple Xu Guangqi (Paul Siu, 1562-1633) ⁷¹ devant un autel que surmonte une représentation de la Vierge à l'Enfant, est reproduite quasi littéralement dans la décoration d'un cabinet de laque allemand de 1710 ⁷². Mais, surtout, une caractéristique spécifique du livre préfigurait la chinoiserie ; le mélange d'éléments extrême-orientaux et occidentaux : une planche hors-texte montre l'empereur mandchou Kangxi (1654-1722) revêtu d'un vêtement chinois, mais dans un décor architectural manifestement inspiré des palais occidentaux. Il a d'ailleurs été remarqué qu'un an après la parution de l'ouvrage, Louis XIV, ébloui par les estampes

febbraio 1997, a cura di Michele Fatica e Francesco d'Arelli, Napoli, Istituto universitario orientale, 1999 (*Collana Matteo Ripa*, 16), pp. 103-122

⁶⁸ Édith Flammarion, « Jésuites de France théoriciens et praticiens de l'image : du XVI^e au XVIII^e siècle. La chair et le verbe », *La Chair et le Verbe. Les jésuites de France au XVIII^e siècle et l'image*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2008, p. 9-44.

⁶⁹ René Étiemble, *L'Europe chinoise*, Paris, Gallimard, 1988, vol. 1, p. 226.

⁷⁰ À l'article *Pagode* de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, on peut lire : « On appelle aussi *pagode* l'idole qui est adorée dans le temple élevé à son honneur, et dans ce sens le mot *pagode* est féminin. Ce nom *pagode* tire son origine des mots persans *pout*, qui veut dire une *idole*, et de *gheda*, un *temple* ; de ces deux mots *pout-gheda*, on en a formé en français celui de *pagode*, en estropiant le nom persan » (*Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Neuchâtel, 1751-1765, art. « Pagode », vol. 11, p. 746).

⁷¹ Il fait partie, avec Li Zhizao (1565-1630), baptisé Léon en 1610, et Yang Tingyun (1557-1627), baptisé Michel en 1612, du groupe des « trois piliers de l'évangélisation ». Sur Paul Siu, voir la notice de J. C. Yang, « Hsü Kuang-ch'i », dans Arthur W. Hummel, *Eminent Chinese of the Ch'ing Period (1644-1911)*, Washington, U. S. Government Printing Office, 1943, vol. 1, pp. 316-319.

⁷² Birgit Sander, *Ein Kabinettschrank mit Chinoiserien, um 1710*, Landesmuseum Schloss Gottorf. Patrimonia Kulturstiftung der Länder, 2002.

et les 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 ⁷³.

Il faut enfin signaler que ce sont encore les jésuites qui – toujours pour des raisons propagandistes – ont fait pénétrer dans la bibliothèque du roi des livres chinois authentiques, dont l'influence s'est exercée sur le répertoire global des motifs sinisants exploités en Europe. C'est par exemple le cas du *Gengzhitu*, l'album illustré publié en 1696 par Jiao Bingzhen (1689-1726), sur ordre de l'empereur Kangxi⁷⁴. Une planche gravée par Gabriel Huquier (1695-1772) d'après Boucher, *Deux femmes conduisant un enfant*, reproduit très nettement un groupe féminin occupant une des illustrations de l'ouvrage chinois ⁷⁵. Il n'est pas impossible non plus que, pour ses ornements de Chantilly et de Champs-sur-Marne, 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)⁷⁶, parmi lesquels figurait notamment l'*État présent de la*

⁷³ A. Gruber, « Chinoiseries », dans A. Gruber et B. Pons, *L'Art décoratif en Europe. Classique et Baroque*, Paris, Citadelles et Mazenod, 1992, pp. 227-323, ici p. 234-35.

⁷⁴ L'empereur lui-même se chargea de composer les poèmes illustrant les scènes montrées, qui évoquent les travaux des champs, dans l'esprit des *Travaux et les jours* d'Hésiode, et ceux du tissage de la soie. Kangxi entendait montrer sa proximité avec le monde rural, sa compassion pour les difficultés des paysans, confrontés aux aléas du climat, et soumis à la fatalité de l'existence aux champs; mais il voulait aussi prodiguer des conseils d'économie domestique, montrer que la mise en valeur des terres était le plus sûr remède contre l'oisiveté. Globalement, toute cette « idéologie » agraire a une portée hautement politique : on voulait montrer la supériorité de la Chine – état bien organisé, stable, parrainant des activités exercées dans un ordre précis – sur les populations nomades. Voir *Le Gengzhitu. Le livre du riz et de la soie*, présenté par Nathalie Monnet, J.-C. Lattès, 2003, pl. 44, p. 65.

⁷⁵ Perrin Stein, « Les chinoiseries de Boucher et leurs sources : l'art de l'appropriation », *Pagodes et dragons*, op. cit., fig. 12 et 13 (p. 95).

⁷⁶ Louis Pfister, *Notices biographiques et bibliographiques sur les jésuites de l'ancienne mission de Chine (1552-1773)*, Chang-hai, Missions catholiques, 1932-1934 (*Variétés sinologiques*, n° 59-60), vol. 1, n° 171, p. 433-439. Son *Portrait historique de l'empereur de Chine, présenté au Roy par le père J. Bouvet, de la Compagnie de Jésus, missionnaire de la Chine*, Paris, É. Michallet, 1697, compare l'empereur au monarque absolu français. Kangxi, figure marquante de la dynastie des Qing, fut le principal protecteur des jésuites de Chine, qu'il appréciait pour leurs compétences scientifiques et artistiques, et pour leur coopération : il accueillit en 1688 les six mathématiciens envoyés à sa cour par le roi de France. Sans approuver formellement la doctrine religieuse chrétienne, il proclama un édit de tolérance en 1692. Voir le *Voyage de Siam du père Bouvet*, introd. et notes de J. C. Gatty, Leiden, E. J. Brill, 1963; Louis Frédéric, *Kangxi, grand Khân de Chine et Fils du Ciel*, Paris, Arthaud, 1985 ; Claudia von Collani, *P. Joachim Bouvet, S. J. Sein leben und sein Werk*, Nettetal, Steyler Verlag, 1985 (*Monumenta Serica Monograph Series*, 17) et la contribution de Nathalie Monnet, « Les livres chinois de Louis XIV », au catalogue *Kangxi empereur de Chine (1662-1722). La Cité interdite à Versailles*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2004, p. 205-218

Chine en figures (1697). Les livres entrés dans la bibliothèque du roi ont en tout cas livré aux artistes un répertoire quasi inépuisable de types et de costumes qui inspirèrent dans la suite les peintres français amenés à traiter ce sujet⁷⁷.

Le transfert des sinica

Quant aux grandes compagnies maritimes occidentales, en particulier la V. O. C., créée en 1602, elles menaient une activité commerciale évidemment prépondérante, au point que courait un cliché décrivant ses employés comme « les Chinois de l'Europe »⁷⁸.

Pourtant, la *Compagnie des Indes orientales* n'était pas insensible aux cultures orientales avec lesquelles elle entra en contact, et cela pour des raisons, à vrai dire pragmatiques. Comme ce fut le cas pour les missionnaires jésuites en Chine, la Compagnie fut amenée à gérer de fréquentes interactions entre ses ambitions commerciales, les situations sur place et – surtout – les exigences de la propagande en faveur de ses activités, ce qui l'amena à entretenir un réseau de soutiens, composé d'érudits et de lettrés, auxquels s'adressent des *relations* réalisées sur les presses de quelques imprimeurs privilégiés, comme Jacob van Meurs, qui publia à Amsterdam en 1665 le récit de l'ambassade tributaire de Pieter de Goyer et Jacob Keyser, dirigée par un aventurier, Johannes Nieuhof (1618-1672). Le frontispice de cet ouvrage⁷⁹ a manifestement inspiré la célèbre mise en scène de *L'Audience de l'Empereur* décorant la première tenture chinoise réalisée à la manufacture royale de Beauvais au début du XVIII^e siècle⁸⁰ : la majesté de l'empereur de Chine est, dans les deux cas,

⁷⁷ Rosaline Bacou et Marie-Rose Séguy (éd.), *Collections de Louis XIV* (Cat. d'exposition du Musée de l'Orangerie, 2000-2001, p. 226-229) ; John Witek, « Jean-François Fouquet and the Chinese Books in the French Royal Library », *Les Rapports entre la Chine et l'Europe au temps des lumières. Actes du III^e Colloque international de sinologie*, Paris, 1980, p. 145-172.

⁷⁸ Leonard Blussé; Floris-Jan van Luyn, *China en de Nederlanders. Geschiedenis van de nederlands-Chinese betrekkingen (1600-2007)*, Zutphen, Walburg Pers, 2008, p. 12.

⁷⁹ *Het Gezantschap der Neerlandtsche Oost-Indische Compagnie, aan den grooten Tartarischen Cham, den tegenwoordigen Keizer van China (...) na't leven in Sina getekent en beschreven door Joan Nieuhof*, Amsterdam, By J. van Meurs, 1665 (reproduction d'après l'édition de 1693 dans M. Reed ; P. Demattè, *China on Paper, op. cit.*, fig. 54 ; cat. n° 2, p. 142). Sur l'ouvrage, voir Leonard Blussé et R. Falkenburg, *Johan Nieuhofs beelden van een Chinareis 1655-1657*, Middelburg, Stichting V. O. C. Publicaties, 1987; ainsi que L. Blussé; Floris-Jan van Luyn, *China en de Nederlanders. Geschiedenis van de nederlands-Chinese betrekkingen (1600-2007)*, Zutphen, Walburg Pers, 2008, p. 94.

⁸⁰ Reproduction dans Madeleine Jarry, *Chinoiseries. Le rayonnement du goût chinois sur les arts décoratifs des XVII^e et XVIII^e siècles*, Fribourg, Office du Livre, 1981, fig. 3, p. 19. Reproduction dans Madeleine Jarry, *Chinoiseries. Le rayonnement du goût chinois sur les arts décoratifs des XVII^e et XVIII^e siècles*, Fribourg, Office du Livre, 1981, fig. 3, p. 19 ; et Marie-Hélène de Ribou, « L'Histoire de l'Empereur de la Chine »,

rehaussée par la somptuosité du trône, orné de pieds et d'accoudoirs en forme de dragons⁸¹, et sa représentation laisse présager l'émergence d'un « mythe impérial », qui a littéralement fasciné l'Europe.

On pourrait encore mentionner l'esquisse de François Boucher pour *Le Mariage chinois*⁸² – dont plusieurs éléments trouvent leur origine dans les illustrations d'un autre livre sorti des presses de Van Meurs, *Gedenkwaerdige gesantschappen der Oost-Indische maetschappy in 't Vereenigde Nederland aen de kaisaren van Japan* (Amsterdam, J. Meurs, 1669) d'Arnoldus Montanus (1625-1683).

Ici, le champ d'extension de la problématique devient immense, dans la mesure où cette littérature – et donc aussi les interprétations artistiques auxquelles elle a donné lieu – portent témoignage de l'émergence de la puissance maritime des Pays-Bas⁸³ ; de la liberté du commerce international, du glissement du politique à l'économique et d'une interprétation de la gouvernementalité pensée comme économie politique. C'est à l'articulation des flux d'information contenus dans la littérature jésuite – que les imprimeurs des Pays-Bas ont, comme on l'a vu dans le cas de Kircher, largement contribué à diffuser⁸⁴ – et de la mise en place, via les Compagnies des Indes, d'un trafic maritime et commercial de grande ampleur, qu'a pénétré en Europe une réflexion sur la bonne gouvernance, inspirée par la Chine, et focalisée sur un idéal de fondamentalisme agraire,

dans *Kangxi Empereur de la Chine. 1662-1722. La Cité interdite à Versailles*, Paris, R. M. N., 2004 (Cat. d'exposition), p. 223 (cat. 139).

⁸¹ Charissa Bremer-David, « Six Tapestries from *L'Histoire de l'empereur de la Chine* », dans *French Tapestries and Textiles in the J. Paul Getty Museum*, Los Angeles, 1997, pp. 80-97 ; et Edith A. Standen, « The Story of the Emperor of China. A Beauvais Tapestry Series », *Metropolitan Museum Journal*, 11, 1976, pp. 103-117.

⁸² Voir Alastair Laing, *François Boucher, 1703-1770* (Exhibition Cat. Metropolitan Museum of Art), New York, 1986 ; Pascal-François Bertrand, « La seconde Tenture chinoise tissée à Beauvais et Aubusson. Relations entre Oudry, Boucher et Dumons », *Gazette des Beaux-Arts*, 116, n° 1462, (nov. 1990), p. 173-184 ; Perrin Stein, « Boucher's Chinoiserie : Some New Sources », *The Burlington Magazine*, 138, n° 1122 (sept. 1996), p. 598-604.

⁸³ Claudia Schuurmann, « Wherever profit leads us, to every sea and shore : the V. O. C., the W. I. C., and Dutch Methods of Globalization in the Seventeenth Century », *Renaissance Studies*, vol. 17, 3, p. 474-493.

⁸⁴ Sont également publiés ou réédités sur les presses des imprimeurs hollandais ou anversois des ouvrages comme la *Rerum morumque in regno Chinensi maxime notabilium historia* (Anvers, 1655, éd. orig. espagnole, 1586) de Juan Gonzales de Mendoza (1540-1617) ; le *De Bello Tartarico* (1654), qui relate les épisodes historiques de la chute de la dynastie Ming, du père Martino Martini (1614-1661), mort à Hangzhou, etc. Voir J. J. L. Duyvendak, « Early Chinese Studies in Holand », *T'oung Pao*, 32, 5 (1936), p. 293-344 ; et John E. Wills Jr., « Some Dutch sources on the Jesuit China Mission, 1662-1687 », *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 54 (1985), p. 267-293.

dont la physiocratie⁸⁵ se fera plus tard en France le porte-drapeau, et qui a laissé des traces dans l'illustration livresque et la peinture à sujets chinois.

On ne perdra pas non plus de vue que la « chinoiserie »⁸⁶ a contribué à propager une vision idyllique du monde chinois, contenue notamment dans des *artefacts* comme la porcelaine, importée massivement sur tout le continent européen : plus de trois millions de pièces, semble-t-il, pour le seul XVII^e siècle⁸⁷. Sur le plan économique, cet énorme flux a été à la fois le support de la diffusion d'une série de représentations mentales, appuyée sur des supports non textuels, dont l'histoire reste à faire⁸⁸. Les créations des artistes français semblent donc moins fantaisistes qu'on ne l'a prétendu⁸⁹. Boucher collectionnait les objets chinois, et nombre de ses dessins s'inspirent de pièces réelles : telle gravure d'un *Botaniste chinois* s'inspire par exemple d'un type assez courant de statuette en stéatite représentant un *Dongfang Shuo*, un Immortel taoïste portant sur l'épaule une branche de pêcher avec des fruits⁹⁰.

Conclusions.

L'interprétation du rôle joué par la chinoiserie dans la relation entre l'Orient et l'Occident a donc beaucoup souffert de son confinement dans la sphère longtemps méprisée des arts décoratifs. Cela peut se comprendre : le « goût chinois » ne s'est pas exprimé dans les arts majeurs, mais dans le registre ornemental : c'est particulièrement le cas dans le domaine architectural, où prédomine le modèle pavillonnaire des pagodes et des « fabriques de jardin » ; mais il en va de même dans la décoration intérieure, qui n'a presque jamais concerné les espaces d'apparat, mais les espaces de loisir : salons, cabinets de porcelaine, cabinets de laques, etc., ce qui a fait notamment de la chinoiserie un marqueur de l'histoire sociale.

Résultat : la vision qui en a été donnée par les historiens d'art a inévitablement débouché sur une dépréciation liée à des *a priori* tributaires

⁸⁵ Arnold H Rowbotham, « China and the Age of Enlightenment in Europe », *Chinese Social and Political Science Review*, 19 (juillet 1935), p. 176-201; Catherine Larrère, *L'Invention de l'économie au XVIII^e siècle. Du droit naturel à la physiocratie*, Paris, P. U. F., 1992 ; et, de la même, « La physiocratie comme science nouvelle », dans Franck Finland (éd.), *Nouvelles sciences. Modèles techniques et pensée politique de Bacon à Condorcet*, Champ Vallon, 1998 ;

⁸⁶ Sur la chinoiserie dans le contexte cité ici, voir H. Bélévitch-Stankévitch, *Le Goût chinois en France au temps de Louis XIV*, Paris, Jouve, 1910 ; Hugh Honour, *Chinoiserie. The Vision of Cathay*, London, J. Murray, 1973.

⁸⁷ Charles Ralph Boxer, *The Dutch Seaborne Empire, 1600-1800*, London, Hutchinson, 1965, p. 174.

⁸⁸ Voir Julia B. Curtis, *Chinese Porcelains of the Seventeenth Century : Landscapes, Scholars Motifs and Narratives*, China Institute in America, New York, 1995.

⁸⁹ La démonstration a été faite par Perrin Stein, « Boucher's chinoiseries : some new sources », *op. cit.*, p. 598-604.

⁹⁰ Perrin Stein, « Les chinoiseries de Boucher et leurs sources », *op. cit.*, p. 92-93 (fig. 8 et 9).

de la hiérarchie des genres ; mais surtout de préjugés européocentristes. C'est le refus de d'accepter l'insémination de la tradition baroque française par l'influence « chinoisante », qui a entraîné l'enfermement de cette esthétique dans une espèce d' « inquiétante étrangeté » fantasmatisée et indifférente au véritable enjeu de la transaction, c'est-dire à la constitution d'un espace alternatif.

Sa réévaluation passe par une prise en considération mieux documentée et plus fine des vecteurs de la transmission, tels qu'ils se sont organisés dans le cadre de la « première mondialisation », en fonction de diverses modalités de transfert⁹¹ : l'apport des voyageurs, contenu dans des relations illustrées qui ont livré à l'Occident, en quelque sorte, une « Chine sur papier » ; celui des missionnaires, qui a orienté la démarche des artistes vers une pratique analogie à celle de l'inculturation jésuite ; et celui des marchands, responsables de la mise sur pied d'un vaste réseau international de diffusion des *sinica*, c'est-à-dire les objets matériels issus de l'Empire du Milieu.

Dans tous les cas, un inventaire s'impose, dont le but serait de catégoriser des représentations mentales à contenu référentiel variable sans doute, mais qui feraient mieux comprendre les relations étroites liant altérité et hybridation. Il s'agit d'un d'un travail important, de longue haleine, qui n'est envisageable que dans une optique pluridisciplinaire rassemblant historiens d'art, historiens des mentalités, et historiens des religions.

⁹¹ Hugh Honour, *Chinoiserie. The Vision of Cathay*, New York, J. Murray, 1961.